

UDK 785.11.083.1:781.6(497.12) Kogoj

KOGOJEVA SUITA ZA ORKESTER »ČE SE PLEŠE«

Ivan Klemenčič (Ljubljana)

Čeprav je Kogoj sodil, da je glasba »najbolj značilna, kot glasba najbolj popolna, kadar je sama, brez besed, brez plesa in programa,«¹ je sam v smeri te čiste instrumentalne glasbe ustvaril sorazmerno manj, vsekakor pa manj, kot bi bilo pričakovati po njegovi izjavi. Resda ni njegov kompozicijski prispevek zaradi odgovornega odnosa do umetnosti in nedolge, niti polni dve desetletji obsegajoče ustvarjalne dobe tudi v drugih kompozicijskih zvrsteh obsežen in zaključen, vendar je že tak zelo pomemben in značilen tako v zboru kot v samospěvu in še zlasti v operi. Nasprotno je Kogoj od instrumentalnih del posvetil v komorni glasbi vso pozornost le solistični klavirski skladbi in enkrat violinski s klavirsko spremljavo, medtem ko se je za drugo, posebno čisto orkestralno glasbo, kjer bi nemara pričakovali znatnejši delež, odločil enkrat samkrat, s suito »Če se pleše«.

Vzrok za to je nedvomno že v skladateljevi močni, vsaj za znani opus izpričani afiniteti do vokala, s katero je ovrgel svoje sicer logično, a za prakso zaenkrat neuresničljivo spoznanje. Seveda je šlo s to izjavo Kogoju še posebej za čistost in izpovedno neprogramatičnost glasbe, ki jo je v takem okviru mogoče doseči in ki jo je Kogoj dosegel povsod, tudi v vokal; res pa je tudi, da se je tu lahko opiral na besedo, ki mu je morda najintenzivneje spodbujala invencijo in ga vodila. Če že zato čisti instrumental v njegovem opusu ni prišel toliko do izraza kot bi bil lahko, pa seveda ne vemo ob takšnem sklepanju še ničesar o možnostih Kogojevega nadaljnega razvoja in o osebni rasti, s katero bi se utegnil obenem z dokaj naravno težnjo k zahtevnejšemu usmeriti bolj v simfonično glasbo in s tem še potrditi svoje teoretično naziranje.

A ko govorimo o orkestralnem delu, je treba upoštevati ne le, da je takšna glasba za ustvarjalca bolj zahtevna in da terja več poprejšnje priprave, marveč tudi, da mu mora biti dana možnost izvedbe. Glede tega je bilo stanje pri nas po prvi vojni malo spodbudno, saj je delovalo od 1919 v Ljubljani le Orkestralno društvo Glasbene matice z določenim številom nastopov svojega neprofesionalnega ansambla, ki so ga po potrebi okrepili z izvajalci iz ljubljanske opere, radijskega orkestra in z gojenci Državnega konservatorija.² Ljubljanska filharmonija pa je začela kot nesamostojni

¹ Kogoj M., *O umetnosti, posebno glasbeni*, Dom in svet XXXI/1918, 94.

profesionalni orkester s še prav tako omejenim delom šele leta 1935,³ torej tri leta zatem, ko je bilo Kogojevo ustvarjanje zaradi bolezni že končano. Zato bi bilo dopustno sklepati, da ni imel skladatelj zadostne spodbude za komponiranje simfonične glasbe tudi zaradi teh neugodnih zunanjih razmer, kar bi lahko potrjevalo v nasprotni smeri — če seveda pustimo ob strani vprašanje afinitete do vokala in instrumentalnega — njegovo operno ustvarjanje.

A ne glede na težo enih in drugih, zunanjih in notranjih, četudi v posledicah istosmernih elementov ter na nepredvidljive možnosti razvoja ugotavljamo, da se je Kogoj s komponiranjem za orkester najprej srečal v zvezi z vokalom.⁴ Zatem bi se kljub opisanim razmeram srečal morda v simfoniji, s katero bi utegnil dokazati že omenjene možnosti svojega skladateljskega razvoja v drugi smeri. V načrtu jo je imel še med komponiranjem »Črnih mask« in je hotel zanjo uporabiti v srednjem stavku že začete klavirske variacije na temo ljudske pesmi Oj ta vojaški boben.⁵ Vendar kaže, da je zamisel, do katere je prišlo najverjetneje prav zaradi variacij, ostala na začetku uresničevanja, kot morda še katera druga,⁶ ki v skladatelju najbrž ni dovolj dozorela. Zato je tudi ne bi moglo bistveno zavreti delo s suito, za katero se je skladatelj odločil zatem in s katero je verjetno le potrdil svojo kompozicijsko usmerjenost v smislu začetnega sklepanja.

² Orkestralno društvo Glasbene matice ob 20 letnici, Ljubljana 1940.

³ Gl. gradivo v arhivu Ljubljanske filharmonije v gl. zbirki NUK in Cvetko D., *Stoletja slovenske glasbe*, Ljubljana 1964, 267.

⁴ V letih 1924–27 je napisal opero »Črne maske«. Komična opera »Kar hočete«, začeta verjetno takoj po premieri »Črnih mask« l. 1929, je ostala končana le do prve tretjine in še v klavirskem izvlečku; nedokončana in v klavirskem izvlečku je tudi kantata »Himna trpečega ljudstva«, zgodnejšo misel na opero »Bogomila«, za katero je že pripravil libreto, pa je skladatelj opustil. — Za navedena dela prim. Klemenčič I., *Marij Kogoj — Črne maske* (dipl. naloga), 1962, posebej pa Loparnik B., *Dramaturška in kompozicijska zasnova Kogojeve opere »Kar hočete«*, Muzikološki zbornik II/1966 in Klemenčič I., *Kompozicijski stavek v klavirskih skladbah Marija Kogoj*, Ljubljana 1976, 6.

⁵ Gl. Kogojevo izjavo v pisni anketi Jutra *Kaj se nam obeta v glasbi* (J VII/1926, 296, 24. XII.): »Blagovolili ste mi poslati par vprašanj glede mojega skladateljskega delovanja. Odgovarjam Vam, da se momentano bavim s pripravo svoje opere na uprizoritev. Svojih načrtov ne nameravam naštevati, ker zadobijo pomen šele, ko jih uresničim. Tudi ne morem z gotovostjo povedati drugega, kakor da bom svoj čas spisal koncertno simfonijo v treh stavkih, katere srednji del bodo tvorile variacije na narodno pesem Oj ta vojaški boben.« Da se je Kogoj moral ukvarjati z mislijo na simfonijo, nam priča v zapuščini ohranjeni osnutek z napotki za instrumentacijo variacij, skiciran s poznejšo tiskano pisavo na manjšem listu. Na njegovi hrbtni strani je med kratkimi notnimi zapisi mogoče za druge stavke simfonije tudi začetek spremljane teme v G-duru s podpisanim besedilom »Oj ta vo —«. Na prednji strani, popisani z ritmičnimi vrednostmi, dinamiko idr., beremo: »polno — sredo izpustiti« (dvakrat podčrtano), »piskanje < f < ff < (kl)«, »melodija složno naprej«, »Melodija vmes«, »kotaliti tresti« in »tr nizki rogovi« (oboje dvakrat podčrtano), »pozavna višina« (enkrat podčrtano), »višji instr. / pod niž[j]imi«, »vrtljak«, »glavno pihala in trobila« (dvakrat podčrtano), »godala spremljevanje« (trikrat podčrtano). Te vsekakor zanimive beležke za predvideno delo dopolnjuje zapuščinska skica najbrž particella (na večjem prirezanem listu) z označbo »Tema« — »Rog / solo«, ki stoji pred spremljano basovsko melodijo v As-duru, nedokončanim, a zvestim posnetkom ljudske pesmi. — Prim tudi Loparnik B., *Kogojevi pogledi na slovensko narodno pesem*, Muzikološki zbornik IV/1968, 107 in Klemenčič I., *Kompozicijski stavek ...*, 94 ss.

Po vsej verjetnosti je namreč ta Kogojeva edina orkestralna skladba nastala v zvezi s praznovanjem šestdesetletnice Glasbene matice v Ljubljani. Njen odbor je organiziral sredi maja 1932 prvi slovenski glasbeni festival in je za simfonični festivalski koncert ter še za simfonične koncerte v festivalskem koncertnem letu že v avgustu leta 1931 povabil vse vidnejše slovenske skladatelje, da bi sodelovali s svojimi orkestrskimi skladbami.⁷ Ker je bil Kogoj ta čas, tj. v obdobju po »Črnih maskah« najbrž precej zaposlen z dvema tehtnima deloma po svojem izboru, z opero »Kar hočete« in še s kantato »Himna trpečega ljudstva«,⁸ in ker se je vabilu očitno odzval, je verjetno, da je suito napisal posebej za to priložnost. Mogoče se je prav zanjo odločil tudi zato, ker je imel srednji stavek, »Chopiniano«, v klavirski različici domnevno že končano.⁹ Poleg tega bi sama glasbena zasnova suite dopuščala še tudi nekoliko zgodnejši čas nastanka, zato bi bilo možno, da je bila skladba komponirana že na razpis ljubljanske Filharmonične družbe v letu 1929 za izvirno slovensko orkestralno delo;¹⁰ če-

⁶ V zapuščini so ohranjeni — poleg tu še omembe vrednih Kogojevih priredb zborov »Requiem« in »Nageljni poljski«, z rokopisnimi in prepisanimi glasovi za vl I, vl II, violo in violončelo, kar bi govorilo najprej za komorno godalno zasedbo in ne orkestralno — še začetki instrumentacije za klavirsko fugo v g-molu iz obdobja po »Črnih maskah« (prim. Klemenčič I., *Kompozicijski stavek* ..., op. 17).

⁷ Iz Poslovnega zapisnika Glasbene matice za leto 1931, z dne 1. 8., št. 441 je razvidno, da so bili vabljeni tile skladatelji: Adamič, Bravničar, Osterc, Švara, Arnič, Kogoj, Škerjanc, Premrl, Savin, Mirk, Lajovic, Ravnik, Kimovec, Sattner, Koporc, Beran, Polič in Mihovil Logar. Dopis, ki so jim ga odposlali z navedenim datumom, se je glasil: »Tekom letošnje zime se bodo vršili štirje simfonični koncerti in naša iskrena želja je, da se na teh koncertih izvajajo pretežno domača dela. Iz teh programov bi potem izbral mojster Talich dela, ki se bodo izvajala na festivalskem simfoničnem koncertu sredi meseca maja prihodnjega leta ob proslavi 60 letnice Glasbene matice. — Zato Vas vljudno prosimo, da nam pošljete dela, katera želite, da bi se na teh koncertih izvajala. To pa prosimo čimpreje. V slučaju pa, da imate kako delo še v delu prosimo, da nam javite naslov in približno koliko časa traja izvajanje«. (Gl. mapo Dopisi Glasbene matice, 1931; vse gradivo v gl. zbirki NUK.) Iz poznejše korespondence razberemo, da V. Talich ni sodeloval pri izboru skladb za festivalski koncert, marveč da so mu poslali v oceno vokalnoinstrumentalne kompozicije nekaterih drugih slovenskih skladateljev (gl. ib. mapo Personalia — Václav Talich in Poslovni zapisnik Glasbene matice za leto 1931, št. 475, 561, 628, 653, 668, 709, 740 in 741 z ustreznimi dopisi v mapi Dopisi Glasbene matice za leto 1931), razen če teh ni bil ugodno priporočil in jih zato niso izvajali na festivalskem koncertu.

⁸ Prim. op. 4. — Začetki Kogojeve kantate, imenovane tudi »Psalm«, sodijo še v obdobje pred »Črnimi maskami«, ko bi lahko skladatelja spodbudilo h komponiranju poslušanje Lajovčevega »Psalma 41. in 42.« iz l. 1922 (izv. 7. V. 1923), ali so še zgodnejši kot zamisel Slovenske maše, ki jo omenja Kogoj med vojno v pismu F. Bevku (dopis najbrž poleti 1916 z Dunaja; gl. *Ob stoletnici kanalske čitalnice in ob odkritju spomenika Mariju Kogoju*, 49); dodatno pobudo za komponiranje po »Črnih maskah« bi lahko dal razpis ljubljanske Filharmonične družbe za kantatno delo l. 1930 (prim. Cerkevni glasbenik LIII/1930, 95) z rokom 1. maj 1931. Ohranjeni, ne v celoti izpisani čistopis prvega dela »Psalma« je po rokopisu sodeč nastal vsekakor po »Črnih maskah«.

⁹ V tem sklepanju nas podpira tudi navedba v programski knjižici ob izvedbi suite, da je »Chopiniano« nekoliko starejša po nastanku. Gl. tudi op. 24.

¹⁰ Celotni tekst razpisa je bil objavljen v aprilski številki Nove muzike, II/1929, št. 2, 8, datiran 12. aprila 1929 in je postavljal rok za oddajo partitur 1. november istega leta. Navajal je tudi, da lahko traja skladba sicer poljubne oblike od 15 do 20 minut, kar bi se skladalo z dolžino stavkov Kogojeve suite (prim. op. 28).

ravno tega ne moremo potrditi z gradivom,¹¹ bi lahko Kogoj suito takrat če že ne končal, mogoče tudi po poteku roka za oddajo skladb,¹² pa vsaj odložil nedokončano ali delno končano. Še zgodnejša pobuda, ki jo kaže omeniti v tej zvezi, bi lahko prišla od uredništva Nove muzike, ki je objavila v svoji peti številki jeseni 1928 majhno antologijo plesnih umetnih skladb za klavir slovenskih skladateljev.¹³ Možno je, da bi se domnevnemu vabilu odzval tudi Kogoj, bodisi da je že takrat mislil na suito ali vsaj na »Chopiniano« ali da je poslednjo v klavirski različici celo končal, pa mu je urednik objavo — lahko zaradi očitne dolžine skladbe — odklonil. Vendar so eno in drugo domneve, resda še najbolj sprejemljive za »Chopiniano«, ki jih ne moremo stvarno potrditi. Glede na to smemo čas nastanka suite po prvi varianti najožje omejiti v leto 1932, do aprila, ko so bili prepisani orkestralni glasovi,¹⁴ raztegniti pa še nazaj do avgusta ali jeseni 1931. Sicer lahko še dopustno postavimo skladbo v obdobje po »Črnih maskah« ob razpisu Filharmonične družbe l. 1929 ali objavi plesnih skladb slovenskih skladateljev jeseni 1928 v Novi muziki. Za vse te variante je srednji stavek nekoliko zgodnejši po nastanku in bi bil lahko vsaj zasnovan tudi še v letih pred »Črnimi maskami«.

Izvemši morda »Chopiniano« sodi tako suita že po prvotni zasnovi med orkestralne in ne klavirske skladbe.¹⁵ V tem nas podpira sam klavirski izvleček, ki ni izdelan v nadslovesnostih kot klavirska kompozicija. Tej bliže je le »Chopiniano«, ki bi jo bil lahko skladatelj pozneje ustrezno predelal ali dopolnil, če je bila prvotno pisana za klavir.¹⁶ S tem in z dosedanjimi ugotovitvami glede nastanka pa se ujema tudi ohranjen rokopišno gradivo za skladbo. Tako je kot klavirska priredba partiture in z drobnejšo pisavo po »Črnih maskah« pisan že prvotnejši klavirski izvleček, v katerem zadnji stavek »Tango« še ni v celoti končan, a je opremljen z nekaj beležkami za

¹¹ Arhiv ljubljanske Filharmonične družbe za obdobje med obema vojnama je bil pred začetkom druge vojne l. 1941 uničen (ustni podatek nekdanjega tajnika Filharmonične družbe Avgusta Pertota jan. 1975). Iz kratkih in večidel po istem vzorcu objavljenih poročil ob koncu natečaja (Jutro XI/1930, 86, 12. aprila in z istim datumom Slovenec in Slovenski narod ter Cerkveni glasbenik LIII/1930, 96) razberemo le, da je bila po soglasni oceni razsodišča nagrajena Škerjančeva skladba »Preludio, Aria e Finale« in da je bila pohvaljena ter zunaj natečaja nagrajena Osterčeva »Suita«.

¹² Po določilih razpisa bi moral skladatelj delo predložiti v prepisu, vendar ta do takrat ni bil narejen, razen če bi se pozneje zgubil. Prim. tudi op. 22.

¹³ S svojimi deli so sodelovali Pavčič, Ravnik, Bravničar, Koporc in poleg Tajčevića v Mali novi muziki še Premrl, Adamič in Osterc.

¹⁴ Prim. op. 21. Ker je bil prepis glasov končan 22. aprila, so ostali za študij z orkestrom do same izvedbe le trije tedni. Če izvzamemo čas, potreben za sam prepis, je verjetneje, da je prišlo do zamude zaradi skladatelja, ki naj bi izročil svoj rokopis Glasbeni matici pozno, domnevno tik pred prepisom, torej verjetno že v letu 1932.

¹⁵ V seznamih Kogojevih skladb, ki jih je sestavil skladatelj sin Marij (vsi so v zapuščini), je suita navedena tudi med klavirskimi deli. Prim. še Klemenčič I., *Kompozicijski stavek* ..., 6, kjer navzlic tej domnevi suita ni obravnavana med klavirskimi skladbami.

¹⁶ Klavirske značilnosti in prijeme najdemo na začetku »Chopiniano« do t. 22, medtem ko npr. t. 23 ali še posebno t. 74 s pasažo kažeta na orkestrsko zasnovo. Resda pa razlike zaradi Kogojevega polnega klavirskega stavka niso povsod zelo vidne.

instrumenatacijo; popravki, dasiravno brez krajšav, so tudi v začetnem »Foxtrotu«,¹⁷ medtem ko je »Chopiniana« povsem izdelana v nekoliko zgodnejšem rokopisu.¹⁸ Docela končan in avtentičen je tako drugi, tj. zadnji klavirski izvleček¹⁹ in verjetno tudi od prvega klavirskega izvlečka vsaj deloma prvotnejša partitura, ki spet potrjuje vrstni red nastanka stavkov: »Chopiniana«, »Tango«.²⁰ Obenem s pisavo dokazujejo izvor suite po »Črnih maskah« povsod in do vseh nadrobnosti izpisane označbe za dinamiko in agogiko ter lokovanje, kar je nedvomno posledica skladateljeve izkušnje z delom in uprizoritvijo opere, kjer so te označbe še zelo redke. Poleg prepisa orkestrskih glasov²¹ se je iz leta 1936 ohranil takrat za izvedbo predvideni prepis partiture.²² Ker v njem niso upoštevani Kogojevi dostavki s svinčnikom iz rokopisne partiture, bi lahko nastali po datumu prepisa ali pa jih je opustil prepisovalec; vendar ni nujno, da bi vsi nastali po letu 1932.²³

¹⁷ Gl. izvirnik.

¹⁸ Gl. ta prvotni klavirski izvleček v skladateljevi zapuščini (pri sinu Mariju). »Chopiniana« je pisana s starejšim temnim črnilom in še nekoliko večjo pisavo; nekateri Kogojevi dodatki s svinčnikom, podobno kot na ustreznih mestih v partituri bi lahko nastali po poslušanju tega stavka, najverjetneje že v boleznih (popravki s tintnim svinčnikom na str. 2–3 so zgodnejši in so vnešeni v končno varianto klavirskega izvlečka). Tudi »Foxtrot« je sicer drobnejšo pisavo pisan s temnim črnilom, popravki pa z zelenim, s kakršnim je pisan in popravljan v celoti »Tango«.

¹⁹ Izpisan je že ves v čistopisu z zelemim črnilom in drobnejšo pisavo (v zapuščini).

²⁰ Skladatelj je pisal partituro (v zapuščini) tako, da je napisal najprej glavne glasove, zatem pa jih je dopolnil z vsemi drugimi. Za ta prvotni rokopis je rabil temno črnilo, s katerim je najbolj izdelana »Chopiniana«, ki ima šele proti koncu več dopolnil s poznejšim zelenim črnilom (poleg dostavkov s svinčnikom, omenjenih v op. 18, ki so lahko večidel le iz obdobja po 1932). V »Foxtrotu« so pisani poglavitni glasovi s temnim črnilom do 9. str. in dopolnjeni z zelenim, ki ga je skladatelj zatem v celoti obdržal. O zaporednosti nastajanja notnih predlog se pričamo iz prvega lista partiture, ki je bil napisan pozneje še enkrat z zelenim črnilom, kar se vidi tudi iz ohranjenega odrezka prvotnega prvega lista s temnim črnilom. Skladatelj je v njem osminkske postope na prvo dobo tretjega takta, ki jih v obeh klavirskih izvlečkih ni več, nadomestil na poznejšem prvem partiturnem listu s punktiranimi vrednostmi, ki po prvotni varianti šele sledijo osminkskim, nadaljevanje tega in naslednjega takta pa je vdrugič tudi spremenil. Zaradi teh že vnešenih sprememb tudi v obeh klavirskih izvlečkih (prvi je prelepjen prav na popravljanem mestu, vendar je še razvidno, da ima na prvo dobo 3. takta že punktirani ritem) sklepamo, da je partitura vsaj deloma zgodnejša tudi od prvega klavirskega izvlečka. Po nekaterih Kogojevih drugih zgledih bi bilo mogoče, da je nastala vsaj deloma po prvotnem skiciranem, a neohranjenem particellu. — »Tango« je izdelan na isti način kot prva dva stavka, le da je poznejši in zato ves pisan z zelenim črnilom v dveh različnih odtenkih. Dostavki s svinčnikom v njem so očitno iz obdobja boleznih.

²¹ Glasove suite (v gl. zbirki NUK) je dala prepisati Glasbena matica, kot je razvidno iz njenega žiga, prepis pa je oskrbel podpisani Bohumil Kočovský, ki je na partu za tolkala označil kraj in datum končanega dela: »Ljubljana 22/IV. 1932.« Nekaj glasov je bilo dopisanih po drugi vojni.

²² Prepis (v zapuščini) je moral naročiti skladatelj M. Bravničar, ki je na koncu »Tanga« sam pripisal s svinčnikom: »Lastnina Matija Bravničar«, prepisovalec M. Simec pa je ob koncu »Foxtrota« pri podpisu dopisal datum 30. I. 1936.

²³ Prim. v »Chopiniana« v t. 17 18 partiture Kogojev dostavek s svinčnikom v fagotih, ki ga ni niti v glasovih niti v prepisu partiture, je pa kot melodični drobec izpisan v obeh klavirskih izvlečkih. Zato bi ga bilo utemeljeno upoštevati

S sklepanjem o zasedbi Kogojevega dela se skladajo tudi dosedanje izvedbe, znane le za orkester, čeravno so bile do danes zelo pičle. Sodeč po gradivu in virih suita še ni bila doslej niti v celoti koncertno predstavljena. Ob prvi izvedbi na festivalskem simfoničnem večeru 14. maja 1932 so izvajali samo njen drugi stavek,²⁴ ki že tako ni pri kritiki močnejše odmeval.²⁵ Poznejši poskus celotne izvedbe l. 1936 z dirigentom Zemlinskim ni uspel zaradi dirigentove prezaposlenosti²⁶ in ker ni prišlo tudi do napovedanega koncerta s suito v letu 1954,²⁷ ostaja kot celotna izvedba le posnetek za ljubljanski radio.²⁸

v prepisu partiture tudi če bi nastal po l. 1932. Iz tega je razvidno, da bo treba vprašanje, kaj od dopisanih mest s svinčnikom upoštevati in kaj ne, obdelati po vseh notnih predlogah še posebej pred morebitnim natisom partiture.

²⁴ Prim. programsko knjižico z dne 14. V. 1932 »Simfonični in zborovsko instrumentalni koncert Glasbene matice«, z zgornjim naslovom »Prvi slovenski glasbeni festival / v Ljubljani ob proslavi / 60 letnice Glasbene matice ljubljanske«. V tu objavljenem kratkem komentarju k »Chopiniani« beremo, da »je plesna točka valse-lentnega značaja, ki je, kakor že pove naslov, nastala pod vplivom Chopinove glasbe, ter je nekaj starejšega datuma od ostalih dveh [stavkov]. Cela suita je koncipirana kot doživetje mladega študenta (prvotnih naslov: 'Studentesca') na prvem plesu.« Med izvajalci so bili navedeni dirigent Mirko Polič in operni orkester, pomnožen s člani Orkestralnega društva in konservatoristi. — Vzrok, da so igrali en sam stavek suite ni mogel biti le v preobsežnosti sporeda (in mogoče zahtevnosti suite), čeprav so podobno krajšali tudi Premrlovo in Osterčovo skladbo, temveč posebni umetniški ali drugi kriteriji, saj so poleg kantatnih del Adamiča in Lajovica izvajali po dve točki Bravničarja in Škerjanca.

²⁵ Zagrebški sodelavec Jutra Ž. Hirschler se v skladbo ni poglobljal; menil je le, da je glasba značilna za Kogoja, zato ga je njen naslov nekoliko motil (J XIII/1932, 116, 20. maja). E. Adamič (-č) je sodil v Slovenskem narodu (LXV/1932, 110, 17. maja) kratko le, da je »Chopiniana« delovala »nekoliko fragmentarno«. Nasprotno je pisal v Slovincu (LX/1932, 113, 19. maja) K[imovec], da se kaže »volja na široki, na dolgo razpredeni glasbeni črti«. Po pričakovanju ugodno oceno Kogojeve glasbe je začel z mislijo, da je »Chopiniana« »po zvoku dovolj dražljiva, po motivičnih domislekih zajemljiva skladba, zlasti ker navzlic neki lahкотnosti, za Kogoja nenavadni, očitno teži za novim izrazom; to težnjo neprestana harmonična napetost še povečuje«. Koncertno poročilo St. Premrla v Cerkvenem glasbeniku (LV/1932, 91, št. 5—6) se je omejilo na pohvalo Bravničarjeve uverture in Lajovčevega »Psalma« ter Škerjančeve simfonije.

²⁶ Gl. korespondenco z Zemlinskim in drugimi v arhivu Ljubljanske filharmonije (ib.) od 30. IX. 1935 do 9. V. 1936, ki obsega več kot 20 enot. Kaže, da jo je vodil ali celo dal pobudo za angažma flavtist in tajnik filharmonije Filip Bernard, ki je dirigenta osebno poznal z Dunaja, kjer je igral pod njegovim vodstvom. Koncert je bil predviden za 13. marec 1936, spored pa se je po začetnem predlogu Ljubljanske filharmonije izoblikoval takole: Wagner, Predigra k operi »Mojstri pevci«, Mahler, »Adagietto« iz 5. simfonije in Kogojeva suita, po odmoru pa še Beethovnova 5. simfonija. Prvotno določeni termin pozneje dirigentu ni ustrežal, nastale pa so tudi težave obeh strani pri določitvi novega datuma, zato so morali koncert odpovedati.

²⁷ Na simfoničnem koncertu del jugoslovanskih skladateljev (na sporedu so bile še skladbe Ramovša, Šivica in Cipre) v organizaciji Društva slovenskih skladateljev in Slovenske filharmonije pod vodstvom J. Cipcija 14. V. 1954 (prim. Koncertni list Slovenske filharmonije III/1953—54, 155—156). Po ustnem podatku P. Ramovša (febr. 1975) so morali koncert menda zaradi težav z orkestrskim gradivom za Kogojevo suito preložiti. Vendar spored za novi datum koncerta 7. XII. 1954 Kogojeve skladbe več ne navaja (gl. Slovenski poročevalac XXV/1954, 285, 7. XII.).

²⁸ Suita je bila posneta z dirigentom Samom Hubadom in s Slovensko filharmonijo 16. IX. 1963 in v isti zasedbi še 15. V. 1965 (pri čemer je bil vrstni red

Te okoliščine ob nastanku suite se nadalje ujemajo s spodbudami, ki so prišle od samega skladatelja. Po svoji tematski naravnosti se vključujejo v obdobje sprostitve, ki se začne po »Črnih maskah«. Kogoj jih je tu združil s svojim zanimanjem za sodobne družabne plesne, ki jih smemo imeti za dovolj značilne že po izbiri.²⁹ Seveda mu je šlo poleg družabnega plesa in plesne glasbe kot značilnosti obdobja za njihovo umetniško preinterpretacijo. Zlasti bi moral kljub svojim umetniškim izhodiščem zavreči svoj, tj. psihološki čas umetnine in ga nadomestiti s čistim danim in plesnim, torej z ontološkim časom. Hkrati z drugimi značilnostmi plesa pa bi moral vendarle vtisniti celoti umetniško naravo in poteze svoje ustvarjalnosti.

Ko se je skladatelj odločal za kompozicijsko zasnovo suite, je bilo glede na to nujno, da se je posebno z ritmom oprl na zunanje, tj. plesno gibanje. Tako ni presenetljivo, da je ritem ob ustreznem tempu vključil v vseh treh stavkih v ustaljene taktovske načine: »Foxtrot« v hitri štiričetrtinski takt, »Chopiniano« v zelo počasen tričetrtinski takt in »Tango« v zmerno hiter dvočetrtinski takt.³⁰ Prav tako je uvedel za te plesne nekatere ustaljene ritmične obrazce — pri »foxtrotu« gibanje v četrtnkah in osminkah ter sinkope, pri počasnem valčku valovanje s poudarkom na prvi dobi ob značilni ritmično akordični spremljavi (prim. gl. pr. 2), še zlasti pa v »Tangu« z ritmično in posebej spremljevalno punktirano figuro:  (prim. tudi gl. pr. 4) in sinkopirano figuro:  (prim. gl. pr. 5).

Vendar je ob teh karakteristikah uveljavil tudi svoje poteze. Poleg siceršnjih sinkop ter izjemoma celo menjave ritma³¹ zlasti s poliritmikno, pa čeprav ne v takšnem obsegu kot v svojih drugih delih, ki so manj homofonsko zasnovana.³² Kot v »Chopiniano« z valčkovno spremljevalno figuro, že tako večkrat zabrisano, tudi v »Tangu« ni dolgo vztrajal s punktirano spremljevalno figuro in jo je le občasno obnavljal, zato pa se je bolj nasklavljal na poliritmikno.³³ Tako je z ritmikno, bodisi z nakazanimi plesnimi ritmičnimi značilnostmi ali z ustaljenim metrumom ustvaril suiti izhodišče, ne da bi ji dal izrecen poudarek. Še manj je hotel z njo uvajati stalno

zunanjih stavkov zamenjan), drugič z naslednjim trajanjem (brez zamenjanega vrstnega reda stavkov): 4,31', 6,07' in 5,22'.

²⁹ S tem v zvezi piše M. Bravničar, *Marij Kogoj*, Jutro XX/1939, 256: »Tudi njegovega [Kogojevega] nagnjenja do sodobnih modnih plesov ne smemo pozabiti. Bil je mnenja, da so košček in značilnost današnjega življenja in bi ne bilo prav, da bi se jih preveč izogibali. Stilizirano obliko jim je dal v svoji edini orkestrski suiti...« Domnevamo lahko, da je med drugimi tudi Kogoj vplival na svojega učenca Bravničarja, ki je ustvaril v tej smeri nekaj značilnih del. Kot priča ohranjeno rokopisno gradivo v Kogojevi zapuščini, je Kogoj sam napisal klavirski menuet, poleg sedemtaktnega začetka tanga pa je imel v načrtu še nekaj podobnih del (gl. Klemenčič I., *Kompozicijski stavek*..., 97 in op. 172).

³⁰ Pri tem je določil tempo le »Chopiniano« kot Andante moderato (prvotnemu Andante je pripisal dodatno označbo z zelenim črnilom). »Foxtrotu« ustreza sicer živ. a ne prehitro tempo, v katerem se ne zgubijo mnoge nadrobnosti, medtem ko poteka »Tango« v ustaljeni zmerni hitrosti (tempo di tango). (Kogojeva označba s svinčn. Lento mosso v drugem klavirskem izvlečku »Tanga« je očitno iz bolezni.)

³¹ V »Chopiniano« t. 41, ki je štiričetrtinski; takta 33–34 v »Tangu« sta označena kot šestosminska, a pomenita le gibanje v triolah.

³² Prim. v »Chopiniano« t. 78–80 ali v »Foxtrotu« t. 118–122 ter Kogojeve stalne protiritme v t. 100–106 »Chopiniano«, združene s temeljno motiviko.

³³ Prim. t. 58–60, 111–115 itd., 126–127.

akcentuacijo in celo poudarjeno ritmiziranje, s čimer bi izstopala in dajala skladbi ton. Vse to očitno zategadelj, ker mu ni šlo za poudarjanje čutnega in nagonskega, marveč je hotel in mu je uspelo ohraniti glasbi tudi v danih vsebinskih okvirih možnost za poglobitev in njeno izrazno vlogo.

Odtod ni le razumljivo mesto drugih izraznih sestavin, kakršno poznamo iz skladateljevih prejšnjih del. Prav tako pomembno je, kako je Kogoj te sestavine razporedil in jih organiziral, se pravi, kakšno izhodišče jim je izoblikoval v vsebinskem poteku. Da je bil tu potreben nek predhodni napor in zasnova, ne sklepamo le po obsegu stavkov suite, ki presegajo siceršnji obseg Kogojevih komornih del,³⁴ marveč je razvidno iz same pozornosti, s katero je v skladu s svojimi estetskimi nazori³⁵ oblikoval vse tri stavke suite.

Pri tem je izhajal iz powagnerjanske prekomponirane oblike melodične brez kadenciranja, ki zabriše oblikovno jasnost in preglednost, s tem pa tudi usmerja poslušalca od arhitektonskih značilnosti skladbe kot zunanje in materialnega k vsebinskim, se pravi duhovnim sestavinam. Zato je razumljivo, da se ni naslonil — ali vsaj večidel ne — na oblikovno shemo teh plesov in na njihovo siceršnjo pesemsko obliko, marveč si je poiskal in priredil kompozicijskemu stavku svojo izvirno zgradbo.

Delno izjemo je naredil le v »Chopiniana«, kjer je bil klasičnemu načinu vendarle najbližje, ne zaradi zgodnejšega nastanka kompozicije, marveč zaradi izrazito pesemske zasnove počasnega valčka in večjega obsega, za kar bi težko našel drugačno oblikovno zasnovo. Če je namreč tudi tu izhajal iz motiva, ga je vendarle še močneje povezal v večje oblikovne enote. Tako je v prvem osemtaktju temeljni motiv združil v nepravo dvotaktje,

1. »Chopiniana«, t. 1—2.*



ga zatem presenetljivo v celoti ponovil, temu štiriktaktju pa dodal še dve harmonsko melodično spremenjeni dvotaktji s šibko in odprto, a vendar razvidno kadenco na dominantni. S takšno gradnjo mu je oblika organsko rasla brez periodiziranja in klasičnega kadenciranja — izvzemši nekaj presenetljivih cezur, v svobodno in razširjeno pesemsko obliko. Takšno grad-

³⁴ »Foxtrot« ima 149 taktov, »Chopiniana« 138 in »Tango« 147, medtem ko so skladbe iz »Piana« — ne glede na hitrost izvajanja — večidel za polovico in še znatno krajše; izvzamemo lahko le šesto (108 t.) in drugo (143 t.) pa tudi »Andante« za violino in klavir (122 t.) ter posebno fugi v G-duru in g-molu (120 in 136 t.), ki pa sta oblikovno vezani. Še v večji meri velja nevelik obseg za zборе in samo-speve, kjer oblika že tako raste s tekstom.

³⁵ Kogoj je kljub osredotočenosti na vsebinsko kot bistveno upošteval tesno povezanost tega s kompozicijsko gradnjo. — Prim. Klemenčič I., *Kompozicijski stavek* ..., 51, 52.

* Dinamična in agogična znamenja v oklepaju so iz rkp. partiture.

njo je potrdil po dvanajsttakti svobodno variirani in razširjeni ponovitvi a z uvedbo nove glasbene misli v dvanajsttaktne odstavke b na harmonski šesti stopnji,

2. »Chopiniana«, t. 21—24.



s čimer je po njenem odprtem sklepu na celotonskem akordu s cezuro ustvaril svobodno dvodelno pesemsko obliko. Na tem temelju in še izvirnejše je zasnoval skladatelj osrednji del stavka kot izmenjajočo se izpeljavo obeh uvodnih glasbenih misli, torej a_2 , b_1 , a_3 , b_2 , b_3 . S postopnim oddaljevanjem od prvotne oblike je segel najdlje v tem zadnjem dvanajsttaktju, ki je tako preraslo v samostojen del in je tudi po izraziti spevni zasnovi zavzelo mesto tria:

3. »Chopiniana«, t. 60—62.



Njegovo glasbeno misel je izpeljal iz b v t. 27—28, podobno kot je naslednji, komaj tritakti odstavka a_4 izpeljan iz a s kromatičnim postopom des^1-d^1 . Sodi že v začetek izpeljave v ožjem pomenu, ki se širše nadaljuje z obravnavo gradiva iz tria. Ko po cezuri sklence ves obsežni odstavka z izpeljavo dvodelne pesemske oblike A in tria z izpeljavo, uvede skladatelj znova variirano in skrajšano ponovljeno začetno dvodelno pesemsko obliko, tej pa doda po zadnji cezuri še kodo ter sklepne akorde. Tako nastane za Kogoja sicer redko razvidna, a svojevrstna trodelna pesemska oblika, ki se izvirno in nedvomno bolj enovito in logično prilagaja muzikalni rasti ter postopni izpeljavi glasbenih misli kot klasična:

A			A _{izp.} = B					A ₁				Koda				
a	a ₁	b	a ₂	b ₁	a ₃	b ₂	b ₃ = c izp.:	a ₄	c ₁	a ₅	a ₆	b ₄	a ₇	b ₅	sklepni akordi	
8	12	12	8	8	5	6	12	3	(9+8+7)	8	8	8	8	6	4	6

Še manj vezanosti in med vsemi stavki najmanj ambicije po klasični oblikovni doslednosti zasledimo v »Tangu«, vendar s podobno rastjo kot v »Chopiniana«. Motivski in ne več tematično nakazani dualizem brez izrecne kontrastnosti uveljavi skladatelj le še spčetka in še takrat zabrisano. Enotakti moti iz drugega takta resda poveže v osemtaktje,

4. »Tango«, t. 1—5.



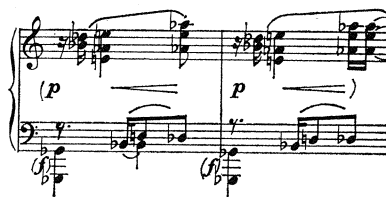
ki pa je že dokaj naključna tvorba, podobno kot enajsttaktna druga skupina s svojim enotaktnim motivom in njegovo značilno ponovitvijo:

5. »Tango«, t. 9—10.



Že tu priključi skladatelj v šesttaktju novo glasbeno misel c, ki združuje ritmično melodične in harmonske elemente iz motivičnih skupin a in b³⁶ in s katero začinja značilni postopek izpeljave motivike z medsebojno sorodnostjo:

6. »Tango«, t. 20—21.



Tako zatem izmenoma obdela v sedemtaktju a₁ uvodni motiv, s 33. taktom uvede novo desettaktno motivično skupino d, ki izhaja iz uvodnega motiva,³⁷ nato obnovi močno variirano drugo glasbeno misel v razširjenem petnajsttaktnem odstavku b₁, pa spet obdeluje v odstavku a₂ uvodno motiviko in njej priključene nove domisleke. Po kromatičnem motivu e, ki obravnava spremljevalni postop v motivu iz b (prim. gl. pr. 5) in ki je z novim gradivom razširjen na dvanajsttaktni odstavek, Kogoj to muzikalno rast sklene. Četudi vsebuje naslednji odstavek motivično sorodnost z uvodno motiviko in čeprav se sam delno variirano ponovi, zanika skladatelj s temi novimi 21 takti prejšnjo »tematičnost« skladbe. Prav tako s kodo, ki je v 37 taktih obsežno razpredena in kjer uporablja ob novih domislekih tudi nekatere stare in celo ponavlja nove, vendar brez prejšnje graditeljske vloge motivike. S tem postopkom zanika že uvedena motivična razmerja in v skladbi nadrejeno motiviko ter ustvari značilno oblikovno

³⁶ Izhaja iz t. 4—5 in 9—10.

Svojevrstno in med suitnimi stavki najbolj zahtevno gradnjo ter v nadrobnostih izdelano formo izoblikuje skladatelj v »Foxtrotu«. Čeravno tudi za ta stavek ne moremo trditi, da bi bila njegova oblikovna shema vnaprej natančno določena, je Kogojeva pozornost tu še posebno osredotočena v sprotno rast z drobnim motivičnim tkanjem in motivično povezanostjo. Možnosti v tej smeri si ustvari skladatelj v motivu samem, ki je v svoji formalno nepravilni obliki, obsegajoči dva polna in četrt takta, deljiv na tri značilne submotive: kromatični postop navzgor v četrtinkah (a), terčni postop navzgor v osminkah (b) in punktirani ritmični sklep (c):³⁸

Zanimivo je, da poleg motivičnega delca č uvede Kogoj v spremljavi prvega pettaktja že domala vse druge glasbene domisleke, ki jih uporablja in razvija pozneje. Poleg motiva f, ki je le ritmično izpeljan in razširjen iz c, je to po vrstnem redu poznejše uporabe melodično in harmonsko ritmični domislek d v petem taktu, zlasti ritmično melodično značilen domislek e na drugo dobo tretjega takta in melodično ritmični domislek g na tretjo dobo četrtega do prve dobe petega takta (gl. pr. 7.). S temi in

³⁸ Očitno Kogoj submotiva c, ki motiv nedvomno zaključuje, prvotno ni predvidel v samem motivu, marveč ga je takoj zatem še v istem 3. t. uvedel kot samostojen punktirani domislek. Prim. tudi op. 20.

pozneje še z nekaterimi drugimi domisleki, h, i, j, skladatelj obogati in močno poveže monotematično zgradbo skladbe ter si omogoči obenem s temeljnim motivom gradnjo novih, pet- do šestnajsttaktnih skupin.³⁹ Oblikovno vsebinski vrh stavka doseže z dvanajstim navajanjem preoblikovanega temeljnega motiva, začenši s 104. taktom:

8. »Foxtrot«, t. 105—109.



Ob novih izraznih vidikih in z zgostitvijo motivike uvede celotni poddel z razširjenim submotivom a in zatem njegovo imitacijo v basu ter inverzijo v stretti. Avgmentiran postop male terce navzgor kot reduciran b združi s temeljnim melodičnim domislekom tega odstavka g, ki zadobi v kromatičnem postopu od g² do f² izrazit ljudski značaj. Temu priključi po postopu male terce navzgor d²—f² iz b v ljudskem plesnem duhu uporabljeni domislek e, ki to skupino pripravlja že na tretjo dobo prejšnjega takta v spremljavi. Tako spretno ustvari novo pettaktno melodično in pomensko celoto, ki jo brez uvodnega a zatem ponovi kot štiritaktje s kadenčo in iz katere razvija motivični razplet stavka.⁴⁰ Oblika, ki jo s tem dobi, je glede na variirano ponavljanje temeljnega motiva brez karakteristike izpeljave, obdelavo novih domislekov in živahni potek v dvodobnem taktovskem načinu, če bi jo hoteli primerjati s klasično obliko, še najbližje rondoju.

³⁹ Pri tem uporabi: s 17. t. razširjeni in z vsemi tremi submotivi obdelani temeljni motiv ter zatem v melodično eksponirani legi še motivični domislek d; v odstavku začenši s 23. t. preoblikovan temeljni motiv ter domislek e in izrazito še d in č; z 38 t. imitacijsko preoblikovani a — tudi tu s spremenjeno absolutno višino — dalje šestnajstinsko figuro č (prim. gl. pr. 10) in zatem b; s 45 t. še dopustno samostojno inverzno in ritmično preoblikovani a, ki je melodično blizu g in zatem b; s 50. t. a z f, ki je melodično blizu g, d in za b še č in g; v odstavku začenši s t. 58 imitacijsko in v stretti a z g, zatem d in razširjeni f z melodiko po ljudski pesmi ter še iz g izpeljano glasbeno misel; temu priključi v 67. t. še odstavek zaključevanja s povsem svobodno rabo a in a inverzno, d in e; s 75. t. uporabi razširjen a in b z novim vstavljanjem motivičnim delcem h v postopu večidel čiste kvarte navzdol, ki je sicer zajet že v submotivu c v 3. t. (prim. gl. pr. 7) in ki ga v nadaljevanju kombinira še s samostojno uporabljenim domislekom e (prim. gl. pr. 14); nanj navezuje s 86. t. še komajda samostojni odstavek, ki prinaša poleg submotivov g in b kadenčno pasažo s kvartnimi akordi kot obdelavo motiva f, zatem inverzno kromatično a in še e z dodatnim h; tako pripravi s 93. t. nov odstake s h, kjer kombinira poleg f še g in za b znova e.

Odtod je torej razvidno, da ima lahko Kogoj tudi zelo organizirano formalno plat skladbe, kar se nemara ujema tudi s prizadevanji v poznem ustvarjalnem obdobju, čeprav razen kot okvirni načrt ni dana vnaprej. Vso prilagodljivost izrazu kljub vsemu omogoča pri tem skladatelju motiv kot temeljna oblikovna in še posebej izrazna celica v skladbi. Zato je razumljivo, da mu ne ustreza popoln atematizem in ne dosledna tematika, pač pa preoblikovanost in variiranost kompozicijskega gradiva; torej v bistvu pomensko in občutenjsko preobražanje in gnetenje izraza, kjer mu poleg ritmike služita kot pglavitni sestavini melodika in harmonika.

Melodična karakterizacija, ki je eksaktna, bolj ali manj spевна ter obenem s harmonijo v stalnem spreminjanju, določuje obrise stavkov glede na njihov plesni značaj in sam Kogojev izrazni prispevek. S prvega vidika poudarja pri »Foxtrotu« z ritmiko in z melodičnimi postopi navzgor v sekundah in tercah plesno gibanje in hitenje (prim. gl. pr. 7). Večji intervalni postopi z melodičnimi vzponi in izrazitejša spevnost označujejo čustveno razgibanost in patetiko »Tanga« (prim. tudi gl. pr. 4 in 6). Plesna narava »Chopiniane« je zajeta zlasti razvidno v njeni drugi, spевni in očitno hote nekoliko sentimentalno obarvani glasbeni misli (prim. gl. pr. 2) in v njenih variiranih ponovitvah, pa tudi v poudarjeno spевni in poljudnejši melodiki tria (prim. gl. pr. 3). Med drugimi značilnim prijemi, ki označujejo družabni ples, je v vseh stavkih občasna združitev melodike v unisono igro,⁴¹ uporaba stalnih plesnih figur brez izrecne povednosti, kakršen je motivični domislek č v »Foxtrotu« (prim. tudi gl. pr. 10), raba melodičnih plesnih obratov,⁴² nadalje plesna igrivost⁴³ in navajanje jazzovskih domislekov (prim. gl. pr. 10, na zadnji dve dobi zadnjega takta) ter v »Foxtrotu« tudi uvajanje poljudne in sentimentalno obarvane ljudske melodike najbrž nemškega izvora (prim. gl. pr. 8).⁴⁴

Ker ni to označevanje plesnega nikjer nepredelano ali celo banalno, se neprisiljeno, a izrazito vključi v Kogojev siceršnji izrazni način ali se z njim združuje.⁴⁵ O preoblikovanosti priča kajpada sama intervalna zgradba melodike,⁴⁶ ki je dovolj razgibana in dosega tudi večje in disonantnejše

⁴⁰ Odstavek s 114. t. prinaša ob novem domisleku i, inverzno izhajajočem iz h, v tesni izpeljavo prej rabljenega e in nov domislek j v polovinkah, ki je po smeri melodičnega gibanja blizu g, ter še b; temu odstavku zaključevanja je priključen s 123. t. odstavek zaključevanja z a, b in znova e, ki privede s 128. t. do kode v ožjem pomenu in poleg pglavitnih motivov ter kratke vsebinske cezure s 137. t. s pripravljanjem na »Chopiniano«, še do navajanja motivičnih drobcev e, g, f, h in d.

⁴¹ Gl. t. 46–48 v »Chopiniani«, v »Foxtrotu« t. 26 in v »Tangu« t. 60–61, 63–69, 94 in ponovitve v t. 102.

⁴² Prim. v »Foxtrotu« t. 67.

⁴³ Prim. v »Foxtrotu« t. 80–82.

⁴⁴ Poleg t. 51 in t. 62, kjer gre za splošnejše obrazce iz slovenske ljudske glasbe, so tu mišljeni t. 105–113 z domislekom g.

⁴⁵ Prim. v »Foxtrotu« začetek odstavka z navedbo osnovnega motiva v t. 76–78, kjer vstavi Kogoj med začetni submotiv a in končni b kontrastno pojmovani domislek h; podobno združi v t. 114–117 motivični domislek zaključevanja i z izpeljavo plesno pojmovanega e iz prejšnjega odstavka.

⁴⁶ Prim. med drugim uvodno glasbeno misel v »Chopiniani« (v gl. pr. 1) s Chopinovim občutjem in s Kogojev izraznostjo v kontekstu melodičnega intervala zmanjšane kvinte.

skoke⁴⁷ ter po drugi strani nekontinuiranost melodične linije z opuščanjem romantične povednosti. Ob njej še posebej omembe vredna je za Kogoja značilna tvorba enotaktij s takojšnjo ponovitvijo (prim. gl. pr. 5, 6 in 14), s katerimi utrjuje skladatelj melodična oporišča in daje glasbenemu toku več preglednosti. Seveda si ob tej in takšni melodiki ni mogoče odmisлити izrazito razvejane in nadrobno določene dinamike z močnimi vsebinskimi kontrasti, trenutnimi vzponi, napetostmi in sprostitvami, ki vnašajo v Kogojev melodični izraz dodatno ekspresivno razsežnost (prim. tudi gl. pr. 13).

Če pri tem suita ne dosega melodične askeze zadnjih del kot so posebno »Malenkosti«, jo z njimi družijo lastnosti, ki bi jo lahko označili kot polimelodično konstruiranje melodike. Z njo uveljavlja skladatelj namesto nekdanj bujne polimelodike z izdatno razpletenimi glasovi bolj nadzorovan, a v bistvu, po rezultatih podobno predvidljivi način melodične gradnje, ki mu omogoča objektivnejše izražanje. Za nekoliko starejšo »Chopiniano«, kar dokazuje tudi njena siceršnja zasnova, so ti konstruktivni elementi, tudi če bi bili pozneje dopisani, najbolj zanesljiva znamenja končne izdelave po l. 1927. Najbrž pa so v tem stavku že prvotno in del zasnove, kakor sklepamo po protipostopu s pripadajočimi akordi v t. 23 (prim. gl. pr. 2) ali čistih melodičnih protipostopih v t. 27—30, tu kot širjenje dveh melodičnih linij, ter v variirani ponovitvi v t. 42—45 nasprotno kot oženje od razpona male decime v štiriglasju do male terce v dvoglasju.⁴⁸ Še izraziteje jih kot konstrukcijo zasledimo v obeh krajnih stavkih, ne da bi bil muzikalni izraz s tem kakorkoli osiromašen. V »Foxtrotu« uporabi Kogoj že v samem motivu in v eni melodični liniji postop v središčni ton d — f — e, e — g — f, ki ga še razvije v 3., 4. in 5. taktu v postopih e — g — f in fis — a — g (prim. gl. pr. 7). Značilna je tudi polimelodična konstrukcija v temeljnem motivu, tako v njegovem drugem navajanju, kjer gresta submotiv a in spremljava vsak zase v protipostopu navzven,

9. »Foxtrot«, t. 17.



in podobno v t. 53.⁴⁹ Enoglasno konstrukcijo že v samem začetnem motivu ima prav tako »Tango« kot gibanje šestnajstink navznoter (prim. gl. pr. 4),

⁴⁷ Med njimi prim. v »Foxtrotu« t. 50—51, postope m 9 navzdol in m 10 navzgor, v »Chopiniani« v sami motiviki, t. 8—9, zm 10 navzdol, v »Tangu«, t. 7, postop č 12 navzdol ali v t. 33—34 razgibano in spevno melodično jedro s postopi m 9 navzdol, zm 5 navzgor, v 2 navzdol in č 4 navzgor ali v t. 64 v unisonu m 7 navzgor. Posebnosti, ki izražajo novega duha, so v »Tangu«, t. 134—137, postopi štirih č 5 navzgor, združeni z zv 12 navzdol in zv 5 navzgor — s ponovitvijo.

⁴⁸ Gl. tudi primere v t. 38 in 40 v basu in v t. 54 protipostop navzven in navznoter ali protipostop vodilne in stranske melodije v t. 75—76, pa konstrukcijo pri obdelavi glavnega motiva v reprizi, t. 100, in ponovitve že opisanih primerov do konca skladbe.

polimelodično pa je zajeta v drugi glasbeni misli (prim. gl. pr. 5) z gibanjem melodike navznoter in zatem navzven s ponovitvijo ter v drugih primerih.⁵⁰

Poleg melodike s konstruktivističnimi in drugimi izvirnimi Kogojevi prijemmi je le še bolj samosvoja harmonija. Skladbam daje najmanj tradicionalen, na plesne predloge vezan značaj in najbolj govori o doživljanju sodobnega človeka in seveda o občutju avtorja samega.

Kajpada se Kogoj tudi z njo ne izogne nakazovanju harmonskih prijemov in obratov iz plesne glasbe ter še posebej jazza, da bi ustvaril družabnemu plesu ustrezno ozračje. Tako uporabi v »Foxtrotu« stalne kadence na dvojni dominantni, tj. septakorde G-dura,⁵¹

10. »Foxtrot«, t. 38—40.



ali v »Tangu« nekatere v tem smislu značilno grajene akorde,⁵² podobne sklepu načina jazza v »Chopiniani«, ki bi jih sicer ne rabil:⁵³ (prim. gl. pr. 11).

Toda ob njih se zaradi razumljivega poudarka, ki ga ima v suiti homofonsko značilna gradnja kompozicijskega stavka, čeprav je prepletena in kombinirana s polimelodiko, uveljavlja v vsem obsegu in pomenu Kogojev

⁴⁹ Gl. še v t. 6—7 protipostop navznoter, v t. 56—57 dva protipostopa navzven v medsebojnem razmerju septime, pa navzven v t. 68—69 ali navznoter v spremljajočih glasovih glasbene misli v t. 106, 107 (prim. gl. pr. 8), 110 itd.

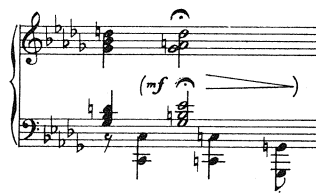
⁵⁰ Vtkanost tega prijema v kompozicijskem stavku je posebno razvidna ob navajanju glasbene misli e, ki jo v 69. t. pripravi v basu kromatičen protipostop dveh glasov od septime do prime in ki poteka v naslednjih treh taktih v sopranu kot protipostop s tendenco kromatičnega padanja, medtem ko se spremljajoča melodična linija v altu kromatično dviga; še ob njej se ponovi v basu protipostop od velike septime do prime in konča v t. 73—74 s kromatičnim oženjem v triglasu, akord iz 73. takta v diskantu pa se hkrati kromatično oži v naslednjem taktu. Med drugimi zgledi je v »Tangu« izrazit enoglasen postop od temeljnega tona postopoma navzven do septime in sklepom na središčnem tonu v t. 37—39, protipostopi navzven ob motivu f v t. 93—94 in 101—102 in zlasti izrazit kromatični protipostop v melodičnem tkivu zaključevanja skladbe in s tem značajem, od sozvočne sekunde do oktave (t. 131—133), ki se ponovi (t. 144—145).

⁵¹ Ta akord uvede poleg že omenjenega 16. t. še po kromatičnih akordičnih figurah za sklep temeljne glasbene misli v t. 23 kot terckvartakord z dodano sekundo in kvarto; zatem ga navaža v ritmični figuri v 29. t., kjer preide v zmanjšani septakord; v t. 39 in 40 (gl. pr. 10) ima obakrat kot čisti terckvartakord dvojne dominante že značilno ritmično vlogo; kot sklepni akord se pojavi v osnovni obliki v t. 75—76, zatem pa v obliki kvintsektakorda in spet tudi v ritmični vlogi kot sklep temeljnega motiva pred zaključevanjem v t. 127 in še kot kvintakord v t. 131 in kot nonakord na višku v t. 136.

⁵² Prim. t. 43—44 in trdo veliki septakord v 114. t. »Tanga«, ki se zvočno okrepjen ponovi v t. 118.

⁵³ Poleg tega, v bistvu bitonalnega akorda gl. še akorde v t. 86—87 in sklep v t. 97—98 s kvartnimi akordi, a podobnim izrazom.

11. »Chopiniana«, t. 71.



izvirni prispevek v preoblikovanju plesne motivike. Tako vidimo, da skladatelj ne ureja zvočnega gradiva s klasičnimi tonalnimi razmerji, marveč jih v skladu s svojo razvojno stopnjo močno razširi. Le v »Chopiniani« je tonaliteta še nekoliko jasneje in določneje postavljena okoli b-mola, zlasti še z razvidnim sklepom in z vnaprej naznačenimi predznaki, kar dopušča možnost nastanka osnutka skladbe še pred »Črnimi maskami«. ⁵⁴ V tem pogledu sta krajna stavka še svobodnejše zasnovana in že tudi z opustitvijo vnaprej označenih predznakov kažeta na nastanek po »Črnih maskah«. Tako uokvirja »Foxtrot« že teže razpoznavni in labilni f-mol, ki je razviden v kadenci v 113. taktu in ob sklepu skladbe, medtem ko se sicer redko pojavlja tudi kot durova različica, na začetku pa celo v redki bitonalni kombinaciji s tonično paralelo — As-durom, kar potrjuje njegovo molovsko naravo (prim. gl. pr. 7). Ista tonaliteta je v »Tangu« kljub razpoznavnim spremeljevalnim figuram že na začetku bolj zabrisana z uvedbo dorskega tonovskega načina s pol tona zvišano šesto stopnjo (prim. gl. pr. 4), še bolj pa v sklepu, ki konča stavek pol tona nižje od izhodišča in zgolj z osnovnim tonom ne eksplicitno v molu. Čeprav srečamo v glasbenem poteku dominantno in kot v »Foxtrotu« dvojno dominantno — zadnjo brez neposredno kadenčne vloge, se pravi razveza v toniko, pomeni takšen način le pristajanje na obstoječo prakso s trganjem zadnjih formalnih vezi. Bistveno za ta način glasbenega mišljenja in čutenja je dejstvo, da tonalne vezi niso v celoti pretrgane, četudi ne temelje več na glavnih tonalnih razmerjih in razvidnem vezanju stranskih stopenj, marveč na stalnem tonalnem gibanju in moduliranju s svobodno pojmovanimi modulacijskimi preskoki in z močno zabrisanimi stalnimi oporišči. Okvirno označevanje tonalitete in potrjevanje v sklepu za to ni več bistveno, omogoča pa takšen način skladatelju precejšnjo svobodo v primerjavi s starim, še romantičnim pojmovanjem. Skladatelj se tako sproti in v nepretrganem poteku brez kadenčnih cezur naslanja na tonalna jedra, ki mu tudi v zelo kratkih poddelih najboljše služijo za sprotno označevanje duševnih procesov in stanj v njihovi še ne abstraktni podobi.

S tem prijemom se sklada harmonska zgradba, ki izhaja še iz terčne gradnje akordov, zlasti septakordov in višjih akordov s številnimi alteracijami, njim pa skladatelj izrazito dodaja tudi kvartne akorde in akorde

⁵⁴ Sklepanje o nastanku po vnaprejšnjem označevanju tonalitete vendarle ni povsem zanesljivo, sodeč vsaj po klavirski »Chopiniani« v g-molu, ki je tudi iz obdobja po »Črnih maskah«, a ima vnaprej označeno tonaliteto srednjega dela — če seveda ne gre za zgodnejši osnutek. Prim. s tem v zvezi še Klemenčič I., *Kompozicijski stavek* ..., 11, 12.

z dodanimi sekundami. Tako dosega zvočnost, ki je še deloma mehkejša in ima korenine še tudi v obdobju pred »Črnimi maskami«, ⁵⁵ deloma in nedvoumno pa dosega bolj izostren zvok zadnjega obdobja s konstruktivističnimi značilnostmi, ki dajejo ton zlasti krajnima stavkoma (prim. gl. pr. 7). ⁵⁶ Iz razvidne razlike lahko ponekod, kot v »Chopiniani«, sklepamo o starejši in o novejši zasnovi skladbe. ⁵⁷ Seveda obe, starejša in še zlasti novejša zvočnost prispevata v harmonskem izrazu k ustvarjanju napetosti; to pa skladatelj še izrecno stopnjuje do trenutne tesnobnosti in celo grozljivosti z zvečanimi kvintakordi, ki jih rabi bodisi v kromatičnih postopih, zlasti navzdol ali tudi drugače, in ki lahko kontrastno pretrgajo samo melodično tkivo (prim. gl. pr. 2) ali stojijo na drugih podobno poudarjenih mestih: ⁵⁸

12. »Tango«, t. 95–96.



Ob sicer manj rabljeni sami celotonski akordiki zasledimo tudi tu značilna eterična občutja in odmaknjenost v fantastiko. ⁵⁹

Omenjene, zlasti v višini izpostavljene akorde, pa tudi druge akordične tvorbe kot so kromatično padajoči kvartni akordi, ⁶⁰ uporablja Kogoj spričo možnosti, ki mu jih daje orkester. Vendar v tej smeri bolj zunanega orkestrskega bleska ne želi pretiravati, saj mu gre tudi tu zgolj za ustvarjanje ozračja plesne zunanosti, elegance in bleščavosti. Prej bi lahko rekli, da uporablja na sicer instrumentacijsko barvit način že od izbire molovskih tonalitet naprej nekoliko temnejše barve, s katerimi tudi ne dosega orkestrske palete in fantastike iz »Črnih mask«. Vsekakor pa ne želi ustvariti masivne in prodorne zvočnosti; nasprotno, podobno kot v »Črnih maskah« posamezne instrumente po zgledu dunajske ekspresionistične šole individualizira in jih hitro menja, prav tako instrumentalne skupine. V večji meri uvaja pihala — ta v »Foxtrotu« sploh prevladujejo — in z njimi ustvarja ob spretni rabi ekspresivno barvitost. Sodeč po tem gre za očitne vplive

⁵⁵ Poleg »Chopiniane« prim. v »Foxtrotu« uporabo trdo malih septakordov (t. 12–14 itd.).

⁵⁶ V cit. zgledu so terce že večkrat izvzete; v t. 2 gl. tudi ob akordu konstruktivistično simetrično izmenjavo tonov ces¹ in d.

⁵⁷ Prim. za harmonsko zasnovo »Chopiniane« redkejšo konstruktivistično harmonsko gradnjo v t. 90–95.

⁵⁸ V »Chopiniani« gl. še ponovitev v t. 117 pa t. 66–67 ali samostojno kot odprt sklep v t. 32; v »Tangu« prim. še delno ponovitev v t. 103–105 in zvočno bogatejše v t. 47–48 ali samostojno v t. 6; v »Foxtrotu« gl. t. 59 z velikimi septimami in morbidnostjo v izrazu.

⁵⁹ Prim. v »Chopiniani« t. 68–69 in t. 72–74.

⁶⁰ Gl. »Foxtrot«, t. 36–37, t. 87–92, t. 99–102 in t. 21–23 ali v »Tangu« poleg t. 14 z zmanjšanimi kvintakordi že omenjena t. 47–48 ter akorda v t. 114 in 118.

13. »Foxtrot«, t. 49—54 part. (Kogojev rokopis).

Flöte 1.2. *p f solo*

Kl. Flöte 3.

Hröe 1.2.

Engl. Horn.

Clar. 1.2.

Bass-Clar.

Fagott 1.2.

Contra Fagott
oder Fagott 3.

Hörnpr.
1.2.
1.4.

1.2.
Trompeten.
3.

Posaune 1.2.

Posaune 3.
Bass-Tuba.

Pauken.

Gr. Trommel.
Becken.
Kl. Trommel.
Triangel.

I. Geigen.

II. Geigen.

Bratschen.

Violoncelli.

Contra-Basse.

Printz & Co.
Hamburg

84

Te in druge značilnosti v instrumentacijski zasnovi kažejo na njeno naprednost in utemeljenost, s čimer je Kogoj — izvzemši slogovno prakso Slavka Osterca — presegel vse dotedanje domače poskuse.

Doslej obravnavane oblikovno izrazne sestavine kompozicije potrjujejo, da v suiti ne gre zgolj za obnavljanje plesno motoričnega elementa in za umetniško in kompozicijsko preoblikovanost družabnega plesa, čeprav je tudi ta element muzikalno navzoč. Seveda se njegova usmerjenost navzven kaže zlasti ko nedvoumno, a vendarle z mero označuje hitro korakanje »Foxtrota«, ki dobiva nove in nove sunke z obnavljanjem osnovnih motivičnih skupin in na nekaterih drugih mestih;⁶⁵ ali v umirjenem in dostojanstvenem gibanju valčka kot močnem nasprotju krajnima stavkoma;⁶⁶ ali v obvladanosti »Tanga« s čustvenim zanosom in ustreznim gibanjem.⁶⁷ Poleg teh temeljnih elementov ne gre prezreti siceršnje zraščенosti suitne glasbe s plesom, z njeno plesno igrivostjo

14. »Foxtrot«, t. 84—85.



in z drugimi potezami, ki niso izrazno nikoli grobe, marveč preoblikovano, izrazito in kratko nakazane.⁶⁸

⁶¹ O tem zvemo neposredno iz Kogojevega pisma Francetu Bevku z Dunaja z dne 15. II. [1918], kjer kratko sporoča: »Študiram instrumentacijo pri Arnoldu Schönbergu. — Sem dosedaj zelo zadovoljen.« *Ob stoletnici kanalske čitalnice in odkritju spomenika Mariju Kogoju*, Kanal 1967, 51.

⁶² Zametke tega načina gl. v »Foxtrotu« v t. 107, ko prevzameta flauti in oboi isti akord z melodijo od prvih in drugih violin iz t. 106.

⁶³ Iz zgleda razberemo, da se pojavlja motivično gradivo v 50. t. »Foxtrota« v trobilih, naslednji takt v pihalih, zatem tri takte v godalih, v zadnjem od njih pa je že spet preneseno v pihala. V istem stavku gl. tudi t. 23—24: motiv a nastopi v prvem od imenovanih taktov v rogovih, zatem dva takta v drugih violinah in volah in nato v flavtah, fagotih in trobentah.

⁶⁴ Gl. v »Chopiniani«, t. 49—50, melodične sekste v rogovih — ob spodnji oktavi v fagotih, vse v mf in sinkopirani ter le dopolnjujoči melodični zadržek v angleškem rogu, drugih violinah in violah v dinamiki forte; podoben primer gl. v t. 71 ali v t. 99—100, kjer je od angleškega roga z melodijo dinamično močnejši spremljevalni glas v prvih violinah, dalje t. 123—128 ali posebno izrazito v t. 131—132, kjer je označena vodilna klarinetova melodija p, spremljevalni glasovi v posameznih godalnih skupinah pa f. Tudi začetna glasbena misel v »Tangu« je v klarinetu, t. 2—3, namenoma prekrita in stopnjevana z motiviko v prvih in drugih violinah in dvojnih flavtah in oboah, četudi se v teh pihalih melodično ujame oktavo in dve više s klarinetom.

⁶⁵ Prim. kontrast v t. 27 med zadržujočim in spevnim mestom na prvi dve dobi in vnovičnim hitenjem na drugi dve dobi ter v naslednjem taktu, pa tudi hitro korakačo gibanje v zaključni figuri v t. 131—132.

⁶⁶ Gl. zlasti glasbeno misel v t. 21—24 in dalje.

⁶⁷ Gl. posebno t. 11—13, 24—25 ali med t. 59—69, 74—80 in 111—124.

⁶⁸ V »Foxtrotu« prim. še figure v t. 34—35 ali značilno v t. 80—82 in v »Tangu« t. 81—82, pa tudi postope v t. 91—92 in ponovitev v t. 99—100 ali tudi 108—110.

V tesni povezanosti s to družabno plesno obliko ne le posredno je tudi označevanje obdobja po prvi vojni, njegovega ozračja sproščenosti in stiske in tesnobe. Če ga po eni strani zajema sam plesni in igrivi element, se kot njegovo nasprotje pojavlja še posebej v obliki poudarjenih prehodnih občutij tesnobe in stopnjevanje napetosti z že omenjenimi zvečanimi kvintakordi (prim. gl. pr. 12). Ta tribut dobi in njenemu splošnemu ozračju se navezuje na širše občutje zlasti krajnih stavkov, kadar gre za temnejše barve in v »Tangu« za odtenke v statičnem dorskem načinu, ki pa prehajajo že tudi na območje subjektivnega. Te časovno spremljajoče poteze pridejo do izraza zlasti zaradi svoje objektivne kontrastnosti z osnovnimi plesnimi ali pa jim dajejo svojevrsten ton, kot v »Foxtrotu« (prim. gl. pr. 8).

Če se ti dve sestavini ujameta s Kogojevo usmerjenostjo po »Črnih maskah« tudi v zunanji, objektivni svet, je tretja sestavina, tj. podoživljanje plesa z izvirnim izrazom, če že ne sporočilom, povsem Kogojeva in tista, ki takšno kompozicijo umetniško najbolje utemeljuje. Vsebuje element, ki je bil ob prvi izvedbi »Chopiniane« za celo suito označen »kot doživetje mladega študenta... na prvem plesu«⁶⁹ in ki vnaša v skladbo največ subjektivnosti. Posredno se prepričamo o njem že po tem, ker v glasbi ne najdemo poudarjanja zunanjega bleska in vsaj na videz prepričujočega plesnega zagona ter zunanje vitalnosti, kot ne zasledimo v organizaciji glasbenih misli nazorne odmerjenosti, ki je v krajnih stavkih celo povsem zabrisana. Govorica suite je nasprotno nekoliko zadržana in na zunaj odmaknjena, močno zgoščena in kot takšna odsev notranjega doživljanja. V razmerju do plesnega gre za na videz paradokсно ali vsaj samo-svoje, a za Kogoja tako značilno stališče, ki je konec koncev le posledica odklanjanja mimetične vloge glasbe. To stališče je najbolj zaznavno v »Chopiniani«, kjer omogoča zgledovanje pri Chopinu vrednejše podoživljanje od samega plesa in še bolj poudarja lirično naravo stavka. Kogoj doseže zelo močan izraz v razponu od otožnega in hrepenečega občutja s prefinjeno in močno stopnjevano intenzivnostjo, do svetlejših in veselejših potez, ko se znova povrne v temeljno občutje z odpovednim sklepom. — Ne le tu, marveč tudi v obeh krajnih stavkih dosega hitra in močna dinamična nasprotja s čustvenimi izbruhi in eksplozivnostjo, ki prehajajo ponekod v prav agresiven izraz. Seveda kratkotrajno kot vse druge, zlasti lirične izrazne premene v Kogojevi glasbi, ki ustvarjajo ob namerni oblikovni nezostrenosti in preoblikovanosti ter stalnih spremembah v instrumentalni zasedbi vtis nepreglednosti in kaotičnosti. Kajpada navidezno, saj gre le za zapleteno in zelo zgoščeno izrazno tkivo, ki zahteva tem večjo pozornost pri poslušanju. To pa tudi po tej poti le dokazuje preobrazbo plesnega, tj. zunanjega dogajanja v osebno doživljanje.

Po teh izraznih značilnostih, ki so soodvisne od prepleta zlasti melodike, harmonike in oblikovne organizacije, sodi Kogojeva glasba med izrazita ekspresionistična dela. Pri tem je treba poudariti, da je kompozicijsko še posebno odločujoča izrazna usmerjenost. Melodika sama na sebi, v svojih intervalnih odnosih in podobno harmonika s še prevladujočo terč-

⁶⁹ Gl. op. 24.

no gradnjo in nekaterimi razvidnejšimi tonalnimi zvezami kaže v teh najmanjših celicah deloma še na novoromantično spevnost, nazornost in povednost. Toda le tu in dokler ni kljub neabstraktnosti ekspresivno razgibana in niso tonalne zveze razširjene do skrajnih meja tonalnosti ter domala svobodne tudi v navpični tonski razvrstitvi. Zakaj sicer usmerja celoto višja, »iracionalna« logika brez čutne zadoščenosti in brez novoromantičnega emotivnega napona, s komprimirano in emotivno intenzivnejšo izraznostjo.

V Kogojevem osebnostnem in slogovnem razvoju sodi to delo tudi v čas usmerjanja proti novi stvarnosti, s katero se Kogojeva kompozicijska sredstva in izraz radikalizirajo, deloma racionalizirajo ter obenem odpirajo proti zunanjemu, predmetnemu svetu. Poslednje je razvidno že iz izbire obdelane plesne tematike in iz bolj objektivne, trše govorice, ki že dokaj zamenjuje starejši mehkejši izraz. Ker ostaja Kogojeva izrazna usmerjenost kljub tem nakazujočim se novostim v bistvu nespremenjena, pomeni to zlasti slogovno radikalizacijo in s tem stopnjevanje zdaj že nekoliko manj bujnega izraza; še posebno pri krajnih stavkih, medtem ko ima »Chopiniana« z nekoliko starejšo zasnovo starejše poteze bodisi po domnevni osnutkih izpred »Črnih mask« ali vsekakor takoj za opero, ko je dobila z nekaterimi novjšimi kompozicijskimi prijemi dokončno obliko.

V Kogojevem zadnjem ustvarjalnem obdobju po končanih »Črnih maskah« l. 1927 in pred »Malenkostmi« l. 1932 je tako suita »Če se pleše« pomemben razvojno umetniški člen. Dragocena nam je tembolj, ker je Kogojeva edina čisto orkestralna skladba in eno zadnjih, v celoti končanih del pred boleznijo. Čeprav tematično ne sodi v Kogojevo osrednjo izpovedno vrsto, je ustvarjena kot izrazito umetniško delo z vsemi značilnostmi Kogojevega izražanja, z ambiciozno zasnovo in doživeto in prepričljivo muzikalnostjo. Zato jo moramo po tem in po izrazno slogovnem načinu uvrstiti med najbolj značilne prispevke k našemu glasbenemu ekspresionizmu. Točneje v njegovo drugo fazo približno med leta 1927 do 1932 z vplivi nove stvarnosti, ki pomeni za Kogojevo ustvarjalnost razširitev tematike, radikalizacijo izraza in v osebnostnem smislu bolj nadzorovano, manj bujno kompozicijsko zasnovo. To izrazito izhodišče suite razmejuje v slovenski orkestralni glasbi isti čas nastale orkestralne prvence Matije Bravničarja v zmernejši ekspresionistični zasnovi in takrat naprednejše orkestralne poskuse Slavka Osterca v neoklasicizem in racionalizirano novo stvarnost kot dvojje različnih smeri v obdobju po Kogoj.

SUMMARY

Although an advocate of pure instrumental music, Kogoj asserted himself predominantly in vocal compositions. Apart from all his attention to piano music and to that for violin, in the instrumental field Kogoj wrote only one work for orchestra, the suite »When Dancing« (Če se pleše), presumably commissioned and composed prior to 1932. Greater productiveness in this direction was probably averted by the less favourable possibilities of performance and by the composer's inherent affinity for vocal music. However, considering some of his plans, it is not impossible that compositionally he would have developed also in this field, if only mental illness had not hampered him completely after 1932.

The crucial question treated in the analytical part of the article is the relation between the dance aspect and its artistic reinterpretation in the composition.

Its texture reveals that all three dances as well as rhythms served the composer only as a starting point for artistic transformation, which is already evident through the use of polyrhythms and unaccentuated rhythmization. Kogoj's personal traits come thus more to the fore in his rather free treatment of form. Herewith, as usual, he made neither use of athematic nor thematic principles, but applied his idiosyncratic ways of motivic transformation and variation. The melodies characterize the dance movement in the »Foxtrot«, in the waltz »Chopiniana« and the »Tango«. However, Kogoj transformed the whole by agitated interval structure, by discontinual melodic lines and by rather artificial polymelodics. In spite of dance music manipulations, his personal touch is even more evident in harmony: from the rather free treatment of tonality to compound tertian harmonies, chords by fourths and added-note-chords. As regards instrumentation Kogoj, a pupil of A. Schönberg, is expressively colourful; by breaking up motifs among different instrumental groups and laying stress upon individual instruments, he strongly introduces wind and brass instruments without tending towards massive sound.

By such realization Kogoj achieves strong and differentiated expressiveness, ranging from lyricism to expressive aggressiveness, which reflects his innate experience and the metamorphose of the dances. Condensed and complicated, this music is stylistically, in its smallest melodic cells, still neoromantically predicatory: however, a higher, »irrational« logic — lacking any sensual satisfaction whatsoever or neoromantic emotional tension — directs the whole into a far more compressed and emotionally intensive expressiveness.

Though thematically not belonging to Kogoj's central kind of musical confessions, this suite remains to be a work of art with all the characteristics of Kogoj's idiom, a composition, ambitious in its design and persuasive in its musicality. Bearing all this in mind, it can be classified as one of the most typical contributions to Slovene musical expressionism, or more precisely, to the latter's second phase, approximately between 1927 and 1932, with influences of *Neue Sachlichkeit*, which in Kogoj's case represents a broadening of thematics, radicalization of expression and a personally more controlled, and less exuberant compositional design.