

## PRVINE MELODIČNE DIKCIJE V KOGOJEVIH OTROŠKIH PESMIH

Borut Loparnik (Ljubljana)

Melodična gradnja, zlasti pa dikcija, torej melodični izraz, je kljub mnogim odličnim razpravam še vedno teoretično slabo raziskano kompozicijsko področje; tisto območje skladateljevega dela je, ki je najtesneje povezano z ustvarjalčevo psihično in estetsko fiziognomijo ter njuno, nikakor preprosto ali premočrtno posledico, umetniško močjo. Pojmi so zato še vedno približno začrtani, celo nejasni, historični orisi si pomagajo s primeri iz znanih del, ki naj ponazorijo okvir in bistvo slogovnih obdobij brez nadrobne analize,<sup>1</sup> teoretično raziskovanje pa se zaradi neoprijemljivega, boljje preveč mnogostranega in intimno, osebno pogojenega predmeta največkrat znajde v sicer logičnem, toda prav zaradi formalne logike naravi stvari le delno dostopnem razglabljanju.<sup>2</sup> Tega ne gre prvenstveno pripisovati pomanjkljivim metodam ali preskromno razviti znanstveni panogi. Melodična dikcija bolj kot katerakoli druga sestavina glasbene umetnine razkriva bistvo ustvarjalnega duha, torej najglobljo resničnost muzikalnega izražanja — to pa je enakovredno sožitje dveh, doslej najmanj raziskanih prvin —, psihične in čiste glasbene nuje.

Pričujoči poskus potemtakem ni razlaga osrednjega vprašanja Kogojevega opusa, njegove umetniške samostojnosti in vzrokov, ki so zvezani z njo. Ne samo zavoljo naštetih okoliščin. V skladateljevem življenjepisu so še neraziskana odločilna obdobja (poreklo, začetek in razvoj njegove bolezni), manjka tematski katalog, ki bi omogočal nujno potrebne primerjave, pogrešamo analize končanih del, torej skoraj vso znanstveno literaturo. Vrh tega so otroške pesmi,<sup>3</sup> čeprav sklenjen in samostojen, vendarle najmanjši del Kogojeve zapuščine, ustvarjene skoraj vse v enem zamahu in zato brez časovnega razpona, ob katerem bi lahko

<sup>1</sup> Prim. Szabolcsi B., *Bausteine zu einer Geschichte der Melodie*, Budimpešta 1959.

<sup>2</sup> Gl. npr. gesli »Melodija« (Supičič I.) in »Melodijski tipovi« (Šivic P.) v ME, poglavje »Melodia« (Bonaccorsi A.) v La Musica-Enciclopedia storica, delno tudi geslo »Melodie, B. Systematisch« (Dahlhaus C.) v MGG.

<sup>3</sup> Skladatelj jih ni nikoli izdal v samostojni zbirki. Večina jih je izšla v zborniku *Otroške pesmi*, Trst 1924, ki ga je uredil Srečko Kumar. Te je v posebnem zvezku (Marij Kogoj, *Otroške pesmi za mladinski zbor*) ponatisnila DZS 1956 (v nadaljevanju vedno *Otroške pesmi*); urednik Matija Bravničar je obdržal prvotni vrstni red: »Lastavica«, »Ko smo spali«, »V gozdu«, »Na saneh«, »Rajanje«, »Kaj ne bila bi vesela«, »Deček in sinička«, »Holadrij«, »Zvončki«, »Trobentice«, »Breza«, »Mladinska«. Kogoj je pozneje objavil samo še dvoglasni zbor »Sveti Jurij« (Naš rod I, str. 199, ponatisnjen kot »Zeleni Jurij« v Grlici VI, str. 51). Po njegovih rkp. sta Jakob Jež in Pavle Kalan, redigirala ter objavila »April« (Grlica V, str. 44—45), Jež pa še pesmi »Cicifuj« (Grlica VI str. 38-39), »Pust« (Grlica IX, str. 2) in »Metuljček« (Grlica X, str. 12—16). Skupno poznamo torej 17 Kogojevih mladinskih zborov.

sledili razvoju avtorjeve glasbene miselnosti,<sup>4</sup> tematsko so omejene na ozek krog otroškega doživljanja narave in sveta ter podrejene kompozicijskim zahtevam mladinskega petja. Po drugi strani dovoljuje prav ta opus verjetno najbolj natančen pogled v skladateljevo melodično dikcijo, seveda z omejitvami, ki jih postavljata namen dela in čas nastanka.<sup>5</sup> Gre za skladbe, ki jih je, nemara sploh edine, napisal Kogoj brez velikih priprav, popravkov in dolgotrajnega, mučnega iskanja najboljšega izraza prvotni zamisli,<sup>6</sup> za pesmi brez instrumentalne spremeljave, namenjene enemu, dvema, le redko trem glasovom, skratka za najbolj čisto vokalno glasbo, ki je ne dopolnjujejo in ne omejujejo harmonske, ritmično-metrične, oblikovne in barvne sestavine večjih kompozicijskih zasnov, celo zahteve običajnega zborovskega stavka ne. Samo po sebi se razume, da segamo s tem le na območje skladateljevega literarno pogojenega navdiha, na območje tistega melodičnega izraza, ki raste iz vsebinske in pojmovne razsežnosti besed ali besednih zvez ter njihove poetične imaginacije. Ker pa je bil Kogoj predvsem vokalni ustvarjalec, ker se je očitno lahko najbolje izpovedal ob pesniškem besedilu, smemo domnevati, da nam prvine melodične dikcije v otroških pesmih razkrivajo nekaj pomembnih potez njegovega psihičnega in muzikalnega bistva.<sup>7</sup>

Teoretično se Kogoj z vprašanjem ni mnogo ukvarjal, saj bi tako nasprotoval lastnim nazorom o glasbi in nalogah skladatelja. Že v mladostnem kompendiju svojih umetniških prepričanj in znanja, v razpravi »O umetnosti, posebno glasbeni«,<sup>8</sup> je zapisal, da je muzika »iz svoje snovi razvita umetnost, v notranjost

<sup>4</sup> Tri četrtine skladb (13 pesmi) je nastalo, skoraj gotovo na Kumarjevo pobudo, 1922. ali 1923. leta, verjetno v Gorici. Gl. o tem Fabijan M., *Marij Kogoj — skladatelj zborovske glasbe* (seminarska naloga), str. 17 in Loparnik B., *Marij Kogoj — kritik* (diplomska nal.), str. 90—92, op. 27; prim. tudi op. 14 pričujoče razprave. Kar zadeva nastanek ostalih skladb, ni zanesljivih podatkov. Toliko je gotovo, da je Kogoj napisal »Svetega Jurija« istočasno z drugimi Otroškimi pesmimi (gl. mapo Kogoj M., 1—3 glasne pesmi za mladino, rkp. v glasbeni zbirki NUK; čistopis zbora »Sveti Juri(j)« je na istem preganjenem partiturnem listu kot ena zadnjih, če ne sploh zadnja skica za pesem »Holadrijo«). Pri poznejših štirih skladbah si lahko nekoliko pomagamo le s slogovnimi značilnostmi. Po njih sodeč so nastale v naslednjem vrstnem redu: »Pust« — »Cicifuj« — »April« — »Metuljček«. Ker je zadnja verjetno že iz obdobja po letu 1930 (prim. Jež J., »Metuljček Marija Kogoja«, G X, str. 16 tekstovnega dela), jo bomo ob podrobnejših primerjavah upoštevali le izjemoma in brez redaktorjevih dopolnitev.

<sup>5</sup> V skladateljevem umetniškem razvoju pomenita leti 1922 in 1923 konec zgodnjega ustvarjalnega obdobja, preden se je lotil opere »Črne maske«, ter čas, ko se pokažejo prva znamenja poznejše bolezn (gl. o tem Loparnik B., *Dramaturška in kompozicijska zasnova Kogojeve opere »Kar hočete«*, MZ II, Ljubljana 1966, 79).

<sup>6</sup> To trditev dopuščajo kratko razdobje, v katerem je prvih 13 otroških pesmi nastalo, ohranjeni čistopisi (gl. cit. mapo v glasbeni zbirki NUK, v njej manjka le rkp. pesmi »Na saneh«) in nemara tudi pomanjkanje osnutkov ali skic, čeprav je seveda mogoče, da so se izgubile — predvsem pa popolnoma sproščena invencija, ki ne kaže nikakršnega napora v poteku misli ali oblikovanju celote, prav tako nobenih poznejših dopolnitev, zaradi katerih postane Kogojev stavek mnogokrat preobložen, ritmično zapleten in harmonsko prenasičen. Prim. mešani zbor »Nageljni poljski«, ki je tudi nastal v Gorici. Celo prvotno neobjavljeni »Sveti Juri« ima nekaj teh potez, in nemara ga prav zato Kumar ni sprejel v svoj zbornik — ali pa mu ga Kogoj sploh ni ponudil.

<sup>7</sup> Po tej poti se bomo nemara lahko bolj približali tudi njegovim instrumentalnim delom. Sam je bil namreč prepričan, da je glasba »najbolj značilna, kot glasba najbolj popolna, kadar je sama, brez plesa, brez besed, brez programa. V zvezi z drugimi je ton rabljen z ozirom na besedilo in program, v neprogramski godbi je ton sam svoj vodnik.« (*O umetnosti, posebno glasbeni*, DS XXXI, 94).

<sup>8</sup> Izhajala je v DS 1918 in 1919. O njej gl. Loparnik B., *Marij Kogoj — kritik*, 16—30.

človeka postavljena«, da hoče »izločiti zunanji svet od notranjega, osredotočiti človeka v notranjščino njegove duše, prodreti vanjo in zajemati iz njenega dna. Izčrpati hoče notranji svet, podati njegove vsebine vrednost in obsežnost ter dati umetniškemu izrazu najpopolnejše lice.«<sup>9</sup> Razumljivo je torej, da »predmet in vsebina glasbe je in ne more biti drugo kakor čustvo, zgolj estetično čustvo. Opisovanje je dobro le, v kolikor je sredstvo k poglobitvi,« programska glasba pa »naj se tudi poslužuje opisovanja, drži naj se zunanjih pojavov, da jih skuša izraziti, še toliko, . . . v kolikor je dobra, ne izraža le, kar opisuje, ampak predvsem drugo. . . Kadar je opisovanje dobro, je torej dobro vsled tega, ker istočasno izraža notranji svet. . . Programska glasba pomeni zato navsezadnje le, da je zunanja narava ali kaj stvarno danega bilo povod umetniškemu snovanju, čigar izrazno sredstvo je bilo opisovanje. . . Mogoče se vpletajo v programsko glasbo drugačni elementi kakor v neprogramsko, kakor se zdi, se v njej uveljavljajo *drugačni domisleki*. (podčrtal B. L.) Kdor sklada po programu, sklada že drugače kakor oni, ki sledi svojemu prostemu nagnenju in intuiciji.«<sup>10</sup> — Najbolj neposredno izraža skladatelj bistvo svoje umetniške izpovedi torej v melodični dikciji. Kako intimno in zato teoretično neoprijemljivo je Kogoj dojemal to osrednje vprašanje ustvarjanja, dokazuje poleg ohranjenih skic za njegova dela najizraziteje ravno razprava »O umetnosti, posebno glasbeni«. Z značilno samozavestjo se loteva slehernega problema, naj sega z njim v estetsko, etično in zgodovinsko vrednotenje glasbe ali na območje kompozicijsko-tehničnih razglabljanj. Le melodične dikcije se ne dotakne nikoli naravnost, samo ob njej se zateka k domnevam: »Niti napev niti tema nista za glasbo neizogibno potrebna, dasi je zbor kritikov zagnal oglušno vpitje, da se glasbena umetnina sodi po tem, ali ima melodijo ali ne. Glasba brez napeva je bila že davno. Podlaga glasbenega snovanja more biti v tem primeru glasbeni zasnov. More pa biti tudi kaj drugega. Če je glasba melodična, če zveni blagodejno, če skladnost glask tako vablivo kliče človeka, še nikakor ne pomeni, da ima melodijo.«<sup>11</sup> Več iz Kogojeve razprave ne izvemo, vendar nekateri stavki njegovih kritik dokazujejo, da ga je tudi pozneje vprašanje melodične dikcije močno zanimalo, zlasti pri slovenskih skladateljih in na opernem odru,<sup>12</sup> da je dobro ločil posebnosti instrumen-

<sup>9</sup> DS XXXI, 92, 93.

<sup>10</sup> *Ibid.*, 93, 94. — Misli o različnosti melodične dikcije se dotakne še nekaj odstavkov pozneje (str. 94): »Obliki posvečajo skladatelji premalo pozornosti, dandanes je pozornost v prvi vrsti namenjena na izvirnost v harmoniji. Za obliko je že ne preostane nič več. Poleg tega odvrta od izvirnosti v obliki tudi misel, da je vse ono, kar ni zloženo v že znanih in priznanih oblikah, brez oblike. Gotovo je treba globljega razumevanja oblikovnih sestavin, da kdo zamore biti izviren v obliki. . . Mogoče celo odgovarja vsakemu domisleku določena glasbena oblika, ki mu najbolj odgovarja, mogoče leži v vsakem glasbenem zasnovu njegova kal, ki jo je treba gojiti, da nastane ona oblika, ki mu najbolj odgovarja.«

<sup>11</sup> *Op. cit.*, DS XXXII, 112. — Vsaj delno potrjuje to misel verjetno tudi zapis: »Iz zakonitosti glasbenih pojavov ni sklepati na nekaj določenega, česar bi se skladatelji morali držati. Ta zakonitost je poznana le deloma; zato ne more biti res, da bi se umetniki morali držati dosedaj dognanih postavnosti in pojavov, ker le del so drugih pojavov, zvečine še prikritih« (*ibid.*).

<sup>12</sup> Npr.: »Aljaž se ne poslužuje motivov zato, da bi storil kompozicijo; vsaj v tem zvezku ne. Čudno je to, če pomislimo, kako je na primer vse drugače komponiral Avgust Leban, da ne omenimo, kako različno in na kako izvirne načine je končeval Benjamin Ipavec« («*Jakob Aljaž; IX. zvezek mešanih in moških zborov*«, S XLVIII, št. 216, 22. IX. 1920). — Posebnost Benjamina Ipavca »je zapopadena v težnji, spraviti muzikalen

talnega in vokalnega izražanja ter se ob slednjem vse bolj poglobljal v odnose med besedilom in glasbo,<sup>13</sup> tudi v zahtevno presojanje o pravem muzikalnem

domislek v sklepne akorde svojih samospevov.« (»*O razvoju slovenskega samospeva*«, DS XXXV, 283). — »Končni postopi v sopranskem partu [Sattnerjevega oratorija 'Assumptio'] se preveč omejujejo na običajne konce v operah in operetah (kvartni ali kvintni postop)« (»*Koncerti*«, LZ LI, 571). — »Emil Adamič je... prispeval še dva peteroglasna mešana zbora, v katerih izraža z modernimi sredstvi svoje muzikalne misli, ki pa ne učinkujejo neposredno« (»*Koncertni pregled*«, LZ LII, 192). — »Pevni glas je na tej strani posebno izrazit, kakor je Savin sploh v deklamaciji bolj originalen kakor so po večini drugi komponisti... Srednja pesem ima vsaj en domislek, ki ga komponist izpelje, vendar estetično pesem ni dovolj izdelana« (»*Risto Savin: op. 13. Pet pesmi; op. 20. Tri pesmi.*«, LZ XLI, 700). — »Invencija Savinove muzike je v tem delu nekam šibka, zlasti motivična stran, ki ji ne manjka remeniscenc ne od severa ne od juga... Interesantno je, kako je na nekaterih mestih komponiran poljub — brez vsake konvencije in sladkosti; zdi se, da je ta stvar dobila v Savinovem delu najgloblje razumevanje, najboljši komentar... Deklamacija je posrečena, dasi ne vseskozi, in prinaša celo stvari, ki bi bile sposobne napraviti delo dragocenejše, če bi se rabile pogosteje« (»*Lepa Vida*«, S XLVIII, št. 231, 9. X. 1920). — »V opereti je potem par duhovitih deklamatoričnih mest, posebno v večzbornih nastopih... [in] zlasti v orkestru mnogo glasbenih načetkov, ki bi bili zmožni biti izhodišče prav vesele glasbe, do katere pa vendar ne pride, zlasti vsled banalno izdelane oblike posameznih delov in njih šablonskih koncev« (»*Offenbachova 'Madame Favart'*«, S XLVII, št. 125, 1. VI. 1919). — »Dvořakova glasba k tej bajki je polna izvirnih domislekov in ne brez precej številnih muzikalnih reminiscenc iz one dobe, v kateri je skladatelj sam živel... Ali od lepega začetka do lepega, 'Grandioso e appassionato' na koncu je vendarle cela vrsta domislekov, ki morajo zbuditi naše zanimanje. Vendar pa vidim v tem delu večjo umetnost v spretnosti in iznajdbi, kakor nam jo kaže raba spremljevalke, ena onih malenkosti, ki včasih dela občutje tako zametno« (»*Rusalka' od Antona Dvořaka*«, S XLVII, št. 252, 31. XII. 1919). — »V zadnjem času je Franz Schreker Debussyjev način recitativne deklamacije na mnogih mestih razširil in izdelal v recitativno melodijo. Nasprotno Puccini pogosto melodijo razdeli med pevce, a kratka besedila z močno naznačenimi deli so prej zmožna nuditi jasnejšo sliko... V posameznih delih je glasba naslovne opere zelo lepa, vmes pa je precej šibkejših mest, ki na kaj spominjajo; včasih morda na Puccinija samega, včasih pa tudi na prav navadne zvoke, kakor je tudi v marsikaterih koncih precej šablone« (»*Marij Kogoj: Madame Butterfly*«, S XLVII, št. 140, 21. VI. 1919).

Posebno zanimanje za melodično dikcijo v operi in delih slovenskih skladateljev je treba brez dvoma pripisati Kogojevi želji, da bi napisal opero po Prešernovem »Krstu pri Savici«; s to mislijo se je ukvarjal verjetno že od leta 1918 ali 1919 naprej (gl. Klemenčič I., *Marij Kogoj — Črne maske*, dipl. nal., str. 10).

<sup>13</sup> »O tem, kako je skladatelj ravnal s tekstom, ne maram zgubljeni besed. Nešteto je namreč možnosti, glasbeno dobro predavati katerokoli besedilo, in v tem nas zbirki ne motita.« (»*Dvoje zborovskih publikacij Stanka Premrla, namenjenih cerkvi*«, S XLVII, št. 234, 11. X. 1919) — »Prireditev opernega teksta kaže tolik obseg, da je mogel komponist jasnost deklamiranega teksta pomnožiti z mnogimi ponovitvami besednih zvez, ne da bi se delo s tem preveč podaljšalo. Kolikor se mu je tekst zdel vendar preobširen, pa je vpeljal prozo, ki je precej dober izhod za komponiranje mnogih besedi, posebno če je tekst po osebnem občutju dobro stiliziran, s tem da sta naznačena ritem in tempo govora. V tej operi sicer misel ni izdelana na tak način, ampak je proza vpeljana na čisto navaden način, tako nekakor kakor po navadi v operi.« (»*Adamov 'Postiljon'*« S XLVII, št. 153, 6. VII. 1919) — »Deklamacija [v Sattnerjevi kantati 'V pepelnični noči'] je malo izrazita, tekst je na pevni glas kakor prilepljen, neprimerne ponovitve besednih zvez so skoro na dnevnem redu, kakor je tudi čudna uporaba zbora v različni zasedbi na mestih, kjer govori eden. Ne more se sploh reči, da je tekst deklamacijsko primerno interpretiran... In velika je nevarnost, da tako nesoglasje med muziko in tekstom dela končno ne ovirže.« (»*O nekaterih glasbenih izdanih*«, DS XXXV, str. 413) — Kantata »Oljki« »je v celoti komponirana preveč raztegnjeno, kajti tekst takega obsega bi moral biti izčrpan v polovico krajšem času, kot ga Sattner za to dejansko potrebuje, če bi hotel, da bi bila skladba res smotrno zgrajena. Predvsem bi bilo bolje,

in vsebinskem svetu otroških pesmi.<sup>14</sup> Slednje najboljše priča, kako temeljito in s kolikšno odgovornostjo je segel na izpovedno in kompozicijsko dotlej tuje področje. Otroške pesmi so bile Kogoju prav tako vredno delo kot katerokoli drugo skladateljsko snovanje in so torej popoln izraz njegove umetniške fiziognomije.

Osnovne poteze melodične dikcije teh pesmi razkrije že bežen pogled. Gre za pretežno silabično komponiranje besedila, ki se le redko in večidel s posebnim namenom ustavlja ob kratkih melizmatičnih poudarkih. Okraskov ni. Melizmi kot posledica premajhnega števila metričnih enot teksta ob logičnem poteku tonske linije so izjema in širijo melodični obseg zloga le v dvo-, največ tritonska zaporedja<sup>15</sup> ali na prehodne, menjalne in sosednje akordične tone.<sup>16</sup> V primeri z njimi je »pravih« melizmov še mnogo manj. Kogoj jih uporablja izredno varčno in preudarno, omejuje jih na najnujnejši razpon, zato tudi vselej doseže zaželeni učinek: muzikalna vsebina posameznih intervalov je pri tem odločilnega pomena. Melizme mu izvablja bodisi pojmovno območje nekaterih besed, npr. »mladost« (pr. 1, 2), »lep« (pr. 3), »mehak« (pr. 4), bodisi lastno sorodno občutje ob različnih besedah (pr. 5). Včasih z njimi na primernem mestu podčrtuje tudi pomen celotne misli (npr. »hudi k nam prišli so časi« in »kadar sem v majceni kletki nema čepela tri leta kakor kraljična zakleta« v pesmi »Deček in sinička« ali »v licu smeh in solze kaže« v »Aprilu«) (pr. 6, 7, 8) ter razpoloženje posameznih besed (pr. 9). Melodični postopi so največkrat sekundni, redkeje terčni in kvartni, še manj je kvintnih; vse druge intervale uporablja Kogoj v enaki meri tja do male septime. Primerjava pokaže, da so tonske razdalje pri vzponih (pri postopih navzgor) večje od onih pri padcih, vendar v posameznih pesmih razlika med njimi ne preseže območja dveh celih tonov.<sup>17</sup> Melodija se v enem zamahu najpogosteje dvigne do male sekste ali se spusti za čisto kvinto in tudi v pesmih, kjer

---

da bi skladba ne imela delov, vendar pa navsezadnje to še ni najhujše, toda to neštevilno ponavljanje teksta (kar pravzaprav edino dela skladbo tako dolgo) stavi glavni potek pesmi, njeno misel in razvoj te misli popolnoma v ozadje. Poglavitno postane tako postranska stvar in to je osnovna pogrška.« (»Koncerti«, LZ LI, str. 571).

<sup>14</sup> »Predstoječe pesmi . . . so razdeljene v dva dela: v pesmi, katere naj poje mladina in v pesmi, ki naj jih pojejo mladini odrasli. Težji del naloge, to je prvi, je rešen povoljno le deloma . . . Bilo bi potrebno, da bi se nekoč kdo pomudil pri tekstih, ki so namenjeni mladini in da bi spisal esej z analizo otroškega mišljenja, da bi ljudje vsaj enkrat za vselej vedeli, kaj je otroško.« (»Emil Adamič: Mladinske pesmi«, DS XXXV, str. 477) — Ker je kritika izšla ob koncu 1922. leta in je edina, s katero se je Kogoj dotaknil vsebine in namena otroških pesmi, posredno dokazuje, kdaj se je lotil komponiranja za Kumarjev zbornik.

<sup>15</sup> Npr.: »Lastavica«, takt 20; »Kaj ne bila bi vesela«, t. 25; »Zvončki«, t. 15; »Pust«, t. 16, 23; »Sveti Jurij«, t. 9, 17, 25; »Cicifuj«, t. 9, 17; »April«, t. 2, 10, 12, 15.

<sup>16</sup> Npr.: »Ko smo spali«, »Mladinska« (deški glasovi), »Sveti Jurij« (drugi glas v t. 6, 9, 10, 11). Poseben in osamljen primer je t. 17 v pesmi »Trobentice« (drugi in tretji glas), ki je nastal zaradi spremljevalne vloge: v drugem dvotonskem melizmu sta dva različna akorda.

<sup>17</sup> Zanimiv za poznejši razvoj skladateljeve melodične dikcije je verjetno podatek, da se v Otroških pesmih opisano razmerje spremeni pri šestih od 13 skladb (»Rajanje«: m. 6 navzgor, č. 8 navzdol; »Na saneh«: m. 7 navzgor, č. 8 navzdol; »Holadrijo«: m. 7 navzgor, v. 7 navzdol; »Zvončki«: č. 5 navzgor, m. 6 navzdol; »Trobentice«: m. 6 navzgor, v. 6 navzdol; »Breza«: m. 6 navzgor, m. 7 navzdol), v štirih pesmih iz poznejših let pa pri dveh (v »Aprilu« m. 6 navzgor in m. 7 navzdol, v »Pustu« celo č. 4 navzgor in č. 8 navzdol, torej dvojna razlika!).

so vzponi in padci istega obsega, najdemo vselej interval čiste kvinte.<sup>18</sup> Zaporedja večjih intervalov, ki ustvarjajo v ritmično ozkem prostoru zgoščeno, razgibano jedro melodične dikcije, so v Otroških pesmih redka in brez izjeme posledica vsebine ter razpoloženskega ozračja besedila, ne pa intonacijskih značilnosti govornice. Kogoj se zateka k njim le takrat, kadar hoče podčrtati kaj posebno važnega, torej iz podobnih nagibov kot pri melizmih. Taki so npr. vzklik v pesmi »Na saneh« (pr. 10), vprašanje v »Brezi« (pr. 11) ali izraz notranje dvojnosti »Aprila« (pr. 12).

Ambitus posameznih pesmi sega od čiste oktave do čiste duodecime, toda največkrat ostaja v območju med veliko nono in čisto undecimo.<sup>19</sup> Za razliko od prvega glasu, ki mu je vedno zaupana melodija, imata drugi (v dvoglasnih pesmih) oz. tretji glas praviloma vsaj pol tona večji obseg, običajno pa je njun razpon širši za veliko sekundo ali malo terco.<sup>20</sup> V triglasnih pesmih se srednji glas podreja vodilnemu, zato je njegov ambitus bodisi enak bodisi nekoliko manjši.<sup>21</sup> Že ta opis dokazuje, da je Kogojeva melodična dikcija harmonsko pestra in se ne omejuje samo na akorde poglavitnih lestvičnih stopenj. Opraviti imamo z izrazito diatonično mislijo, ki sprejema alteracije le izjemoma in ji je kromatično, torej barvno bogatenje melodičnega obrisa prej tuje kot nezanimivo.<sup>22</sup> Njen svet je jasen in preprost, kakor je jasno in trdno silabično podajanje besedila. Notranjo razgibanost, ki jo čista muzikalna invencija začuti ob vsebini, dosega z domiselno in resnično naravno, nešablonsko uporabo vseh lestvičnih stopenj,<sup>23</sup> z občutljivim nihanjem med istoimenskim durom in molom,<sup>24</sup> predvsem pa s spretnimi, vselej psihološko utemeljenimi modulacijami ali preskoki iz ene v drugo tonaliteto.<sup>25</sup> Sozvočja so največkrat septakordi v obratih, ki nastajajo

<sup>18</sup> »Lastavica«, »Deček in sinička«, »Mladinska«, »Sveti Jurij«.

<sup>19</sup> Med petimi enoglasnimi pesmimi je ambitus prvih dveh (»Lastavica«, »Ko smo spali«) v. 9 in drugih dveh (»V gozdu«, »Na saneh«) č. 11, le poznejši »Pust« je omejen na č. 8. Oktavni obseg ima poleg njih samo še »Breza«. — Č. 12 dosega v melodiji le »April«, v tretjem glasu pa »Zvončki« in »Trobentice«.

<sup>20</sup> Tudi tu velja opozoriti na razliko med prvimi 13 pesmimi in štirimi iz poznejših let. Za Kumarjev zbornik napisane skladbe poznajo le dve izjemi: v »Svetem Juriju« je obseg spodnjega glasu manjši za m. 3, v »Brezi« ima tretji glas isti ambitus (č. 8) kot prvi. Med ostalimi pa je v »Aprilu« obseg tretjega glasu manjši kar za č. 4.

<sup>21</sup> »Zvončki«: prvi glas v. 10 — drugi glas v. 10; »Trobentice«: v. 10 — m. 10; »April«: č. 12—č. 11; »Breza«: č. 8—v. 6. Izjema je »Mladinska«, ki je v resnici že štiriglasna (razdeljena sta dekliški in deški del zbora): pri deklakah je razmerje med zgornjim in spodnjim glasom m. 10—m. 13, pri dečkih č. 8—č. 11. Ker ne pojo skupaj nikoli več kot trije glasovi, je razmerje v obsegu med prvim, drugim in tretjim glasom pravzaprav m. 10—m. 13—č. 11. Prav tako je izjema »Metuljček«, ki je (razen v enem akordu) triglasen. Z upoštevanjem tega akorda je razmerje m. 10—č. 11—č. 12, sicer pa m. 10—č. 11—č. 11.

<sup>22</sup> Jakob Jež je v razlagi svoje redakcije »Pusta« pravilno zapisal, da je Kogoj v mladinskih zborih »utemeljil sodobno diatoniko, ki je postala v najboljših primerih osnova za nadaljni razvoj naše mladinske glasbe.« (»K objavljeni Kogojevi otroški pesnik«. G IX, str. 13—14 tekstovnega dela).

<sup>23</sup> Npr. »V gozdu«, »Na saneh«, »Zvončki«, »Mladinska«.

<sup>24</sup> Npr. »V gozdu« (F-dur : f-mol), »Na saneh« (A-dur : a-mol).

<sup>25</sup> Najlepši primer je pač »Breza«, v kateri je nenehno zaporedje vprašanj in odgovorov, ki počasi razkriva značilnosti drevesa, ponazorjeno z vencem modulacij (ne po kvintnem krogu!) od e-mola do e-mola in sklepno kadenco na dominantno. — Tudi v kritikah se je Kogoj večkrat ustavljal ob teh vprašanjih. Npr.: »Princip kadence je v

iz smiselnega vodenja glasov, modulacijski postopi pa so pretežno diatonični; enharmonskega ni nobenega. Posebno pozornost posveča Kogoj kadenčnim obratom, kjer se uspešno izogiba obrabljenim kalupom. Prevladujejo plagalne in mediantne kadence, precej je tudi sekundnih, običajnih avtentičnih sklepov pa je razen ob koncih pesmi malo in so poživljeni z melodičnim opisom ali svežim ritmičnim domislekom.<sup>26</sup> — Nič manj značilno za skladateljevo muzikalno misel in njen odnos do besedila ni izbiranje tonalitete: ne samo tonalitete, s katerimi pesmi začneta in so vedno tenkočutno prilagojene vsebini,<sup>27</sup> ampak še bolj tonovskih načinov, ki jih melodična dikcija z nezmotljivo logiko notranjega dojetja poetičnega sveta izzove med samim potekom skladbe.<sup>28</sup> Kogojevi odzivi na literarno snov, ki jo oblikuje, niso podrejeni ne formalnim shemam ne naukom klasične harmonije; brez izjeme so intuitivna, čisto osebna glasbena podoba v besedilu nakazanega razpoloženja. Sicer ne nasprotujejo preprostim oblikovnim zasnovam, kakršne so primerne skromnim vsebinskim razsežnostim otroških pesmi, in tako ne segajo čez meje ustaljenih harmonskih zvez, toda njihova vsakokratna neposrednost in prepričljivost dokazuje, da imamo opraviti s samostojnim in samosvojem glasbenim mišljenjem, ki mu je standardna kompozicijska teorija le nujno potreben okvir za popolno svobodo izpovedi. Ne besedilo, temveč tonalno-harmonski odnosi so bistveno, največkrat odločilno gibalno oblikovne gradnje.<sup>29</sup> V teh odnosih se razkriva nenavadno asociativno bogastvo Kogojeve melodične dikcije, ves intimni, zelo nežni in občutljivi svet njegovega navdiha. Ostri, pretirano jasni in enosmerni dominantno-tonični in tonično-dominantni prehodi ali preskoki so redki in vselej pomenijo izjemno nasprotje dveh razpoloženj.<sup>30</sup> Bistvene za skladateljevo harmonsko občutje so

[Sattnerjevih]. . . delih preveč izrabiljen, medtem ko je raba ostalih stopenj omejena na minimum. Modulacijska stran je kar najbolj preprosta.« (»Koncerti«, LZ LI, 572).

<sup>26</sup> Kogoj skrbno pretehta lego končnega akorda v frazi in tako še podkrepi občutje vsebine. Prim. oba mehka terčna sklepa (t. 4, 8) v pesmi »Ko smo spali« ali »Deček in sinička« (t. 20, 46—48) z jasnimi in odločnimi oktavnimi ter kvintnimi sklepi v »Lastavici«, »Zvončkah« ali »Trobenicah«.

<sup>27</sup> Zanimiva je primerjava med Adamičevimi in Kogojevimi skladbami v Kumarjevem zborniku. Prvih je 14, drugih 12. Adamič se večidel giblje v kvintnem krogu od B-dura do D-dura (v B-duru 1 pesem, v F- in C-duru po dve, v G- in D-duru po tri), enkrat uporabi e-mol, enkrat Des-dur in enkrat g-mol z zvišano četrto stopnjo. Kogojeve so napisane v As-duru (2), Es-duru (1), F-duru (2), G-duru (1), A-duru (1), g-molu (2), e-molu (1), dve pa sta komponirani v miksolidijski tonaliteti. Med zgodnjimi in poznejšimi otroškimi pesmimi je spet občutna razlika (»Sveti Jurij« je v F-duru): poznejše so vezane pretežno na območje D-dura (»Pust«, »Cicifuj«, »Metuljček«), le »April« je v E-duru. Seveda velja primerjava samo za začetke skladb, vendar so Adamičeve tudi v nadaljnjem poteku, kljub bogatejši kromatiki, bolj zveste zapisanim predznakom in tonalitetam, ki so jim najbolj sorodne.

<sup>28</sup> Tri pesmi celo končujejo v drugi tonaliteti kot so pričele: »Lastavica« (miksolidijska : C-dur), »Rajanje« (g-mol : F-dur) in »Breza« (e-mol : H-dur, gl. op. 25).

<sup>29</sup> »Oblika nastane ali iz posebnega zanimanja zanjo od strani ustvarjajočega umetnika ali pa je akcidentalna, kadar umetnik vso pozornost porabi za poglobitev umetniške vsebine. . . Oblika vsebine le deli in pojasnjuje, jo dela pristopnejšo in razumljivejšo.« (»O umetnosti, posebno glasbeni«, DS XXXII, 112) — Terjalo bi posebno razpravo, če bi hoteli raziskati podrobnosti te brez dvoma osrednje poteze Kogojevega vokalnega ustvarjanja, vendar bi zanjo potrebovali najprej natančne analize večjih zborovskih del in samospevov. V pričujočem poskusu lahko zapisano trditev dokažemo pesmi »Lastavica«, »Rajanje«, »Deček in sinička«, »Trobenice«, »Breza«, »Cicifuj«.

<sup>30</sup> Npr. srednji del v pesmih »Trobenice« (t. 11—12) in »April« (t. 13—18).

mehke, nekoliko zabrisane tonalne zveze v območju terčnega sorodstva<sup>31</sup> ter rahločutne preobrazbe dura in mola v miksolidijsko in eolsko lestvico.<sup>32</sup>

Ritmično gibanje Kogojevih muzikalnih idej ni vnaprej določeno, iz čiste glasbene zasnove rojeno menjavanje poudarkov z nepoudarki. Kakor tonska linija je tudi ta del njegove melodične dikcije zvest odraz vsebinskih razsežnosti besedila, torej pesniškega ozračja zgodbe ali prisposode. Ker so skladbe izrazito silabične, je ritem seveda podrejen metrumu, vendar nikoli tako daleč, da bi ga metrična struktura teksta ovirala pri interpretaciji notranjega pomena pesmi. Ponekod na videz prosto, od besednih poudarkov nevezano gibanje glasbene misli potemtakem ni dokaz prvotnosti muzikalne ideje, ki jo je skladatelj samo uporabil ob dani literarni predlogi, ampak izraz intuitivnega dojetanja širšega območja verza ali kitice. V takih primerih sledijo matričnemu zaporedju pesmi premiki tonske linije in njihova harmonska osnova. Drugače povedano: muzikalna zamisel črpa svojo glasbeno resničnost in zaokroženost iz razpoloženskega jedra besedila, njegovo strukturo pa odraža bodisi z intervalnimi postopi bodisi z metrično-ritmičnim potekom, pogosto hkrati z obema. Improvizacijsko sproščena invencija otroških pesmi razkriva v teh okvirih skoraj neusahljivo zmožnost kombinatorike, ki je osnova samostojne oblikovne gradnje.

Že v kompozicijski teoriji Kogoj ni zagovornik stroge, enakomerne metrike; zavzema se za prosti ritem, saj »poudarek nastane in ostane tudi brez taktnice in kjer ga ni, tja ga taktnica tudi ne pričara«. <sup>33</sup> Notna slika otroških pesmi je najboljša podoba tega muzikalno čistega nazora. Čeprav je brez taktnic napisana ena sama skladba (»Na saneh«), ne najdemo nobene, ki bi grešila zoper naravno povezavo besednih in glasbenih poudarkov, zoper pristno sožitje ritma in metruma,<sup>34</sup> tudi če je začetni taktov način ohranjen skozi celo skladbo.<sup>35</sup> Prevladujoča

<sup>31</sup> Npr. g-mol : B-dur (»Rajanje«), Es-dur : g-mol (»Deček in sinička«), G-dur : e-mol (»Zvončki«), D-dur : h-mol (»Pust«), B-dur : G-dur (»Metuljček«).

<sup>32</sup> Npr. miksolidijski prvi del pesmi »Lastavica«, ki se prek C-dura in G-dura konča v C-duru; t. 31—36 in 52—56 v pesmi »Holadrijo«, ki miksolidijski potek in njegove povezave z drugimi starimi lestvicami pretgajo z e-molom, g-molom (oba bi bilo mogoče razložiti tudi kot eolski tonaliteti) in G-durom; drugi del pesmi »Deček in sinička«, kjer je uporabljen naravni g-mol, torej eolska lestvica. Nekaj je tudi trenutnih odkimov iz dura in mola, kot npr. t. 18 v pesmi »April« (molovska dominanta).

<sup>33</sup> »O umetnosti, posebno glasbeni«, LZ XXXII, 113: »Takt je nasprotno od tega, kar je prosti ritem, ki, navezan na načelni poudarek, prebija takt in udarja preko taktnic. Osnovati glasbeno umetnino na podlagi tega ritma se mi zdi ravno tako umestno, korigirno in pametno, kakor dajati ji življenja iz takta, pri katerem je posebno mogoče opaziti, kakšna navlaka da so taktnice z označbo takta in predvsem, kako nepotrebna. Vedna menjava takta dela umetnino tako zamotano, da se zdi artistska senzacija. Če bi taktnice izostale, bi videli, kako lep red se vanjo vpostavi in kakšna preprostost. — Današnje ritmično pojmovanje pravi, da na lahko dobo ne sme poudarek. Ako ne bi bilo taktnic, bi bilo vsem razumljivo, da to ni res. . . . Mnogo, premnogo je glasbenih del, če niso morda vsa, ki se glasijo v različnih taktih enako, ostanejo z odpadkom taktnic ista, posebno še, kjer je pridana značilna harmonizacija, ki poudarke pomnogoteri. Le pisano je drugače, različno je le za oko.«

<sup>34</sup> Edina izjema je začetni motiv »Pusta«, kjer sklenjeni tok šestnajstink v 2/8 taktu ne sledi pravilno poudarkom teksta (»Pójdimo, vlovimo pústa« = ritm. pr. 12) in se tudi melodični poudarek v prvem taktu ne ujema z besednim (najvišja nota, tretja šestnajstinka, naglašá v besedi »pojdimó« drugi zlog). Kogoj je zamisel očitno obdržal zaradi njene prilagojenosti ostalim verzom, čeprav moramo upoštevati, da pesmi ni končal; v končni redakciji bi napako verjetno popravil.

<sup>35</sup> »Kaj ne bila bi vesela«, »Holadrijo«, »Trobentice«.



ritmična vrednost je osminka, sledijo ji šestnajstinka, četrtnina in polovinka. Kogoj jih pri medsebojnem povezovanju ne uporablja samo za označevanje poudarjenih in nepoudarjenih zlogov, ampak z njimi nakazuje tudi dolžine in kračine vokalov, kadar hoče podčrtati onomatopoično posebnost besede: (ritm. pr. 1) v pesmi »Holadrijo« ali (ritm. pr. 2) v pesmi »Cicifuj«. <sup>36</sup> Podobno ravna s punktiranimi vrednostmi, ki jih je v otroških pesmih začuda malo, <sup>37</sup> npr. v »Dečku in sinički« (ritm. pr. 3) ali v »Svetem Juriju« (ritm. pr. 4), in celo s koronami, le da z njimi bolj slika razpoloženje celotnega verza: v pesmi »Na saneh« zateglost klica (»Kdor ima klobuk in kdo ni bos, z nami gre rajat!«), v »Zvončkih« trajnost dogajanja (»Zvončki beli pa zvonili dalje so...«). Še redkeje kot k punktiranim ritmičnim vrednostim se Kogoj zateka k metričnim delitvam dobe na triole. <sup>38</sup> Uporablja jih bodisi namesto drobnih accelerandov, ki jih izzove besedna zveza (»Ko smo spali«) ali logika muzikalnega toka (»Holadrijo«), bodisi pri recitativnem podajanju teksta (»Metuljček«), v obeh primerih pa le izjemoma. Tudi kar zadeva sinkope, ni njegovo ravnanje nič manj varčno. Sinkopa je vselej izredno pomemben ritmični dogodek, naj je že namenjen besednemu poudarku ali dolžini zloga (kar se primeri komaj kdaj), <sup>39</sup> podčrtavanju vsebinskega jedra ali slikanju razpoloženskega ozračja neke misli. Značilno je npr. poantiranje besede »sladki« v prvi kitici Kettejevega »Metuljčka« (ritm. pr. 5), ponazarjanje odločne otroške želje, skoraj ukaza v »Lastavici« (ritm. pr. 6), slikanje naraščajoče radovednosti v »Brezi« (ritm. pr. 7). <sup>40</sup> Včasih, čeprav samo za trenutek in le v enem od več glasov, lahko sinkopa v ritmičnem kontekstu pomaga ustvariti celo nov taktovski način. <sup>41</sup> Podobno vlogo kot sinkopa ima v melodični dikciji otroških pesmi tudi pavza. <sup>42</sup> Razen ločevanja fraz in oblikovnih delov označuje z njo Kogoj, čeprav redko, nepoudarjene zloge ob začetkih motivov, <sup>43</sup> doseza napetost v tonskem loku pred pomembno besedo <sup>44</sup> ali (največkrat) pomaga melodiji, da se približa plastiki recitacijsko interpretiranega teksta, še celo v vprašanjih (ritm. pr. 8, 9). Opozoriti velja, da spričo sklenjenega toka ritmičnih vrednosti tudi pavza znotraj melodične linije ni pogost ritmični dogodek, zato doseže skladatelj vsakokrat popoln učinek.

Vse te metrično-ritmične prvine, uporabljene zdaj v medsebojni odvisnosti, ki jo terja glasbena ideja, zdaj osamosvojeno, kot poudarek posebno važnega

<sup>36</sup> Tudi s tega zornega kota je mogoče pojasniti značilnosti Kogojevih melizmov, le da gre pri njih predvsem za ritmično-metrično upodabljanje širšega razpoloženskega območja literarne predloge.

<sup>37</sup> Med njimi je največ četrtnina s piko, le v dveh primerih najdemo osminki s piko in v dveh drugih šestnajstinki s piko.

<sup>38</sup> Drobnejših delitev (kvintol, sekstol) v otroških pesmih ni, tudi ni duol. Triole najdemo le v pesmih »Ko smo spali«, »Holadrijo« in »Metuljček«, kjer jih je največ.

<sup>39</sup> Npr. drugi del pesmi »Rajanje«, t. 19–20, 31–32, 35–36, 41–42 v pesm. »Holadrijo«, onomatopoično posnemanje ptičjega ščebetanja v pesmi »Cicifuj« (ti 19–20, 20–21): ritm. pr. 13.

<sup>40</sup> Podoben primer v »Lastavici« je še t. 5, v »Brezi« t. 18 in 21.

<sup>41</sup> Npr. »Holadrijo«, t. 28–29, prvi glas (ritm. pr. 14); »Metuljček«, t. 16–18, drugi glas (ritm. pr. 15).

<sup>42</sup> Ker je prevladujoča ritmična vrednost v teh skladbah osminka, je največ tudi osminskih pavz; približno za tretjino manj je četrtninskih, triosminskih so komaj tri, šestnajstinska pa samo ena.

<sup>43</sup> Npr. drugi glas v »Rajanju«, t. 21, tretji glas v »Aprilu«, t. 10.

<sup>44</sup> Npr. fraza Široko pesmi »V gozdu« (ritm. pr. 16). Primer je poučen tudi kar zadeva uporabo punktiranih ritmičnih vrednosti in sinkop, še celo zaradi melizma.

vsebinskega oz. muzikalnega trenutka zamisli, odkrivajo pri razčlenjevanju tudi osnovne poteze Kogojevega metruma. Največkrat je razporeditev težkih in lahkih dob trohejska ali anapestovska, celo tam, kjer je verz očitno jambski ali daktilski. Motivi, ki se začnajo s predtaktom, so zato bolj izjema kot stalna oblika melodične dikcije, vrhu tega jih skladatelj ponavadi hitro preoblikuje in zamenja s takimi, ki se pričnajo na težko dobo.<sup>45</sup> Menjave domala nikoli niso povezane s spremembo taktovega načina, čeprav je teh sprememb zaradi približevanja prostemu ritmu vse polno.<sup>46</sup> Kogojev ritem je razgiban, njegov tok postane enakomeren le, če ponazarja enotno razpoloženje verza ali kitice,<sup>47</sup> sicer pa ume tudi v enem samem taktovem načinu doseči nenavadno pestrost (ritm. pr. 10). Najbolj pogosto sta metrum in ritem seveda povezana v neločljivo celoto, ki ne dovoljuje ostre razmejitve med razporeditvijo dob in menjavanjem poudarkov, čeprav prevladuje zdaj ena, zdaj druga. Kadar je močnejši ritmični tok, določata metrično pomembnost besedila skoraj brez izjeme višina in položaj tona v melodični frazi; kadar prevladuje metrum, nastajajo spremembe taktovega načina in sinkopirani poudarki. V prvem delu »Breze« npr. je ritem enakomeren ter očitno nasprotuje stopici verza, kljub temu pa so metrične značilnosti natančno zadete s tonsko linijo (pr.13), v pesmi »Na saneh« se Kogoj popolnoma podreja metrumu, kar izzove hitro menjavanje zaporedja poudarkov in zato tudi notni zapis brez taktnic (pr. 14).

V otroških pesmih odločno prevladujejo binarni ritmi nad ternarnimi. Največkrat so označeni z 2/4 taktom, samo izjemoma s 4/4 (2/8 najdemo le v »Pustu«, 4/8 v »Cicifuju«).<sup>48</sup> Ternarno gibanje je praviloma počasnejše v tempu<sup>49</sup> in redko preseže sklenjen osminski ali četrtnski potek, bogato je punktiranih vrednosti, sinkope in šestnajstinska zaporedja pa so uporabljena zgolj za poudarjanje razburljivega dogajanja.<sup>50</sup> Nasprotno je pri binarnih ritmičnih tempo pretežno živahen,<sup>51</sup> sinkope niso tolikšna posebnost (izjemne so samo punktirane

<sup>45</sup> Npr. »Ko smo spali«, »Rajanje«, »Holadrijo«, »Zvončki«. Edina pesem, v kateri se jambsko zaporedje poudarkov niti enkrat ne pretrga, so »Trobentice«.

<sup>46</sup> Večidel povezuje Kogoj takte z istimi ritmičnimi vrednostmi. Razlika med zgodnjimi in poznejšimi skladbami je očitna tudi tu: v Otroških pesmih sta izjemi le »Deček in sinička« (3/8, 5/8, 2/4) ter »Breza« (3/4, 3/8), med poznejšimi ni nobene, ki bi vztrajala pri istih enotah vrednosti (»Pust«: 2/8, 2/4; »Cicifuj«: 4/8, 3/4; »April«: 3/4, 1/4, 5/4, 2/4, 5/8, 3/8, 4/4; »Metuljček«: 3/4, 4/4, 2/4, 3/8).

<sup>47</sup> Npr. pozvanjanje »Zvončkov«, zamaknjeno mirni odgovori »Breze«, razigrano otroško vrvenje v »Pustu«.

<sup>48</sup> Spet je treba opozoriti na razloček med skladbami iz let 1922—1923 in ostalimi pesmimi. V prvi skupini so pretežno ali popolnoma v ternatnem ritmu štiri skladbe (»Sveti Jurij«, »Deček in sinička«, »Ko smo spali«, »Breza«), torej slaba tretjina, v drugi tri izmed štirih.

<sup>49</sup> Oznake: proseče (»Lastavica«); hrepeneče, mirno (»Ko smo spali«); otožno (»Deček in sinička«); počasi (»Zvončki«); zmerno (»Sveti Jurij«, »Cicifuj«); mehko (»April«); pri »Brezi« tempo ni predpisan, vendar gre očitno za umirjeno gibanje. Izjema je prvi del pesmi »Deček in sinička« (gibčno).

<sup>50</sup> »Breza«! Nekoliko drugače je obravnavan ternarni ritem samo v »Metuljčku«, kjer imamo opraviti s poznim Kogojevim slogom.

<sup>51</sup> Oznake: živo (»Rajanje«, »Holadrijo«, »Mladinska«), hitro (»Rajanje«, »Holadrijo«), živahno (»Lastavica«, »Trobentice«, »Cicifuj«), razigrano (»Pust«), lahko (»Zvončki«). Le pesmi »V gozdu« (andante, široko), »Kaj ne bila bi vesela« (rahlo, nekoliko bolj počasi) in »Sveti Jurij« (zmerno) so predvsem počasne.

vrednosti),<sup>52</sup> pogosta pa so šestnajstinska gibanja; bolj zložen tempo je skoraj dosledno zapisan v daljših notnih vrednostih,<sup>53</sup> ponekod so natančno označeni celo ritardandi, npr. v pesmi »Deček in sinička« (ritm. pr. 11). — Nasploh Kogoj na tempo in agogične spremembe opozarja samo z besedami, vendar ne povsod enako natančno<sup>54</sup> in nikoli z metronomskimi napotki. Italijanske izraze skoraj dosledno nadomešča s slovenskimi,<sup>55</sup> med njimi pa je največ takih, ki hkrati s tempom označujejo tudi karakter melodije in ritma ali celo zgolj slednjega.<sup>56</sup> Določanje hitrostne mere je torej vseskozi relativno, zato so tudi večje agogične spremembe, npr. ob prehodih med oblikovnimi deli pesmi, označene le v odnosu na prejšnji tempo in ne absolutno.<sup>57</sup> Gre potemtakem samo za okvirne interpretacijske napotke in dopolnila, ki jih je mogoče pravilno uresničiti šele po analizi ritmično-metričnih značilnosti tonske linije. Hitreje gibanje je v Kogojevi melodični dikciji skoraj vedno povezano z menjavo šestnajstinskih in osminskih notnih vrednosti ali celo s sklenjenim šestnajstinskim tokom, počasnejše izziva osminski potek, kombinacije osmink s četrtinkami in slednjič tudi zaporedno nizanje četrtink. Odnos med tempom in ritmom razkriva tako v otroških pesmih več jasno določenih stopenj, ki pomagajo najti pravilno hitrostno mero tudi na mestih brez oznak ali tam, kjer so oznake izključno interpretacijske, seveda vselej ob upoštevanju bistvenih potez tonske linije in vsebine besedila. Zaporedje od najpočasnejšega do najhitrejšega tempa se kaže v notni sliki takole: počasi (pr. 15, 16), široko (pr. 17, 18), zmerno (pr. 19, 20), andante (pr. 21), mirno (pr. 22), lahkotno (pr. 23), gibčno (pr. 24), živahno (pr. 25, 26), živo (pr. 27, 28), veselo (pr. 29), hitro (pr. 30), razigrano (pr. 31). V okviru teh stopenj kažejo otroške pesmi seveda še vrsto odtenkov, prehodov in izjem, ki pričajo o Kogojevi psihološko občutljivi invenciji ter potrjujejo njegove nazore, izpovedane v razpravi »O umetnosti, posebno glasbeni«.<sup>58</sup> — Kakor tempo, označuje skladatelj le

<sup>52</sup> Razen v pesmih »Na saneh« in »Kaj ne bila bi vesela« jih najdemo res le mimogrede.

<sup>53</sup> Najpogostejša oznaka je široko (»V gozdu«, »Kaj ne bila bi vesela«), sicer tudi: nekoliko širše (»Pust«), počasi (»Deček in sinička«), junaško (»Lastavica«).

<sup>54</sup> V Otroških pesmih sta dve celo brez oznake tempa (»Na saneh« in »Breza«), pri obeh pa je ob koncu opozorilo na ritenuto oz. ritardando: skladatelj je bil torej prepričan, da bodo izvajalci zadeli hitrostno mero iz glasbenega poteka in vsebine besedila. Nekaj drugih pesmi iz let 1922—1923 je označenih le z najnujnejšimi napotki: »Rajanje« (hitro — živo), »Holadrijo« (živo — hitro), »Trobentice« (živahno — in ob ponovitvi A dela spet: živahno, se pravi, da je srednji del pesmi, zapisan v sklenjenem osminskem toku, mišljen počasneje), »Mladinska« (živo), »Sveti Jurij« (zmerno — malo hitreje — zmerno).

<sup>55</sup> V vseh 17 otroških pesmih najdemo le enkrat andante (»V gozdu«), enkrat accelerando (»Ko smo spali«), dvakrat a tempo (»Ko smo spali«, »Na saneh«) in dvakrat ritenuto (»Lastavica«, »Na saneh«). Italijanske oznake so torej skoraj izključno namenjene drobnim agogičnim spremembam, ne določanju tempa, pa še te Kogoj največkrat prevaja v slovenščino: v začetnem tempu, polagoma, hitreje zadržano, počasneje, kakor sprva.

<sup>56</sup> »Čisti« oznaki za tempo sta samo hitro in počasi. Dvojno je mogoče razumeti izraze razigrano, veselo, živo, živahno, gibčno, lahkotno, mirno, zmerno, široko — samo glasbeni značaj pa določajo besede junaško, proseče, rahlo, mehko, hrepeneče, skrivnostno, otožno. Značilno za Kogojevo glasbeno misel in njene bistvene poteze je, da večina teh izrazov označuje intimne, lirične odtenke.

<sup>57</sup> Živahneje, malo hitreje, nekoliko širše, nekoliko bolj počasi, počasneje.

<sup>58</sup> DS XXXII, 112: »Tempo ponajveč ni vzeti strogo, držati se ga je povprečno. Prednašanje glasbenih umetnin v strogem taktu navadno ne odgovarja njih duhu. Ali je izvajati v strogem taktu, ali naj ostane ob začetku označeno enotno merilo vseskozi

okvirno tudi dinamiko. Izogiba se skrajnosti (pianissimo najdemo le v pesmih »Kaj ne bila bi vesela«, »V gozdu« in »Zvončki«, fortissima nikjer) ter si pomaga s tremi glavnimi stopnjami, s piano, mezzoforte in forte, čeprav je očitno iz zapisov, celo na mestih, kjer niso označeni crescendo in decrescendi, da terja tančine in odmike, primerne vsebini.<sup>59</sup> Ostrih dinamičnih preskokov v enem glasu ni, spremembe sledijo vedno zapisanemu crescendo ali decrescendu ali dolgi ritmični vrednosti, med katero prejšnja jakost tona nujno izzveni, kar se sklada s Kogojevim romantičnim prepričanjem o nenehnem valovanju tempa in dinamike. V pesmih, ki so namenjene samo dečkom ali deklicam, zlasti pa v tistih, ki ločujejo deklishe in deške parte, je očitno, da skladatelj natančno razlikuje med barvo obeh glasov ter zato tudi med jakostjo, v kateri dobita najbolj značilen zven; deklishe glasovi redko presežejo mezzoforte, njihova običajna dinamika je piano, deški pa se največkrat gibljejo med forte in mezzoforte. Kljub temu so Kogojevi invenciji, torej bistvenim potezam njegove melodične dikcije, bližji tišji dinamični odenki.<sup>60</sup> Vseskozi uporablja jakost z izrednim občutkom za psihološke značilnosti posameznih fraz, za njihovo vsebino, kot dopolnilo in dodaten poudarek muzikalni misli. Zato se osnovna dinamika v otroških pesmih ne spreminja s tonsko višino ali ritmičnim potekom, temveč z izmenjavanjem motivov, fraz in oblikovnih delov.

Prav v mikrostrukturi formalne gradnje se bistvo Kogojeve melodične dikcije razkrije najbolj celovito. Motivi so pretežno enotaktni in njihove muzikalne sestavine domala vedno izrabljene do zadnjih podrobnosti. Tu ni šablon, kaj šele pravil, po katerih bi se ravnala skladateljeva misel ob različnih razpoloženjih in vsebinah. Zares neomejeno iznajdljiva variacijska domišljija najde v vsaki melodično-ritmični zasnovi možnosti in poti za nova preoblikovanja motivičnega jedra. Odenki, ki jih tako doseže, ponujajo prenekaterikrat pravo razkošje drobnih, psihološko utemeljenih in z intuitivno nezmotljivostjo povezanih variant, cel spektrum razpoloženskih prehodov in muzikalnih osvetlitev prvotnega motiva, iz katerih raste popolna, sklenjena in dokončna podoba tekstovno-glasbene vsebine. Največkrat je prvotna zasnova tudi najbolj zgoščena oblika misli, pravo jedro, skrčeno na najnujnejše poteze; zato srečamo v otroških pesmih mnogo več avgmentacij kot diminucij, mnogo več razširitev in prostih nadaljevanj kot drobljenj in obdelav posameznih motivičnih prvin. Prvotno jedro

---

sebi enako ali ne, to mora prednašatelj pogoditi. . . Vsega se z znaki ne da napisati. Tisto živahno življenje, ki v glasbi bdi in se ni in se ne bo dalo zvezati v znake, tisto vedno menjavanje dinamike in tisto valovanje v mejah predpisanega tempa, tista vedna mala razlika, tisto neprestano naraščanje in padanje, omračevanje in osvetljevanje, tisto prehitevanje in zastavljanje, vse to se ne da natančno napisati, razen s podrobnim opisom umetninskih pojavov do najmanjše posameznosti. Na ta način bi se najbrže tudi priučili naravnega glasbenega razumevanja in podajanja, bi polagoma pridobili pravi smisel za neposredno umetniško predavanje.«

<sup>59</sup> Npr. v »Lastavici« (t. 1 p, t. 3 spet p) ali v »Holadrijo« (t. 1 f, nato brez vseh oznak do t. 44, kjer je spet zapisan f).

<sup>60</sup> Z dejstvom, da so med dvanajstimi pesmimi, ki jih je objavil Kumar v svojem zborniku, kar tri namenjene samo deklicam (»Kaj ne bila bi vesela«, »Zvončki«, »Trobentice«) in le ena dečkom (»Lastavica«) — pri pesmi »Ko smo spali« je skladatelj pripisal »za deklice, dečke ali oboje«, pri pesmi »Na saneh« ni označil, kdo naj jo poje — ni mogoče razložiti, zakaj prevladuje dinamika med p in mf. Gre za osrednje vprašanje Kogojevega ustvarjanja. Njegov navdih je liričen, ne dramatičen in izbira zasedbe (v tem primeru tudi dinamičnih razsežnosti) je posledica, ne vzrok.

lahko obsega komaj dva ali tri tone; skladatelj jih v okviru ene same fraze, ki je oblikovno šele motiv, z ritmičnimi in melodičnimi modifikacijami, z opisovanjem, avgmentiranjem ali diminuiranjem razširi v prepričljivo glasbeno misel (pr. 32, 33). Večja motivična jedra uporablja Kogoj v melodično-ritmičnem poteku pesmi bolj samostojno, se pravi večkrat in ločeno, ker jih lahko preoblikuje na več načinov, vendar so ritmično-melodične avgmentacije ali diminuirane variante tudi v takih primerih izbrane z okusom in strogim preudarkom o muzikalni zanimivosti (pr. 34).<sup>61</sup> Večina osnovnih motivičnih zasnutkov je v otroških pesmih istovetna z obliko enotaktnega motiva. Kdaj pa kdaj so ritmično in melodično skrajno preprosti. V »Zvončkih« na primer je prvi del skladbe (8-taktna perioda) oprt na motiv štirih osmink in zaporednih lestvičnih tonov, Kogoj pa ga variira pretežno melodično (pr. 35), v »Mladinski« so melodične variante podrejene ritmu in sicer redkim sekvenčnim postopom (pr. 36). Včasih je za živo neposrednost fraze dovolj melodični protipostop pri ponovitvi istega metruma (pr. 37), spet drugič ritmični premik in diminucija (pr. 38), nasprotje med metrumom tonske linije, ki sledi verzu, in ritmom, ki ne spremlja njene avgmentacije (pr. 39) ali melodično variiranje ritmičnega motiva, ki pri ponavljanju doživlja metrične spremembe (pr. 40).

Komaj kdaj in vselej s posebnim namenom spreminja Kogoj samo ritmično ali samo tonsko plat zamisli:<sup>62</sup> celovito doživljanje vsebine in razpoloženja, ki ju preliva v glasbeni tok, mu narekuje vsestransko prilagajanje melodičnega jedra. Ker gre za kratke skladbe, je seveda prosto nadaljevanje motivov s postopnim uvajanjem novih elementov bolj redko: razen v pesmih iz poznejših let ga najdemo le mimogrede, večidel v sklepnih taktih, sicer pa je celota trdno povezana z jasno oblikovanimi motivi in njihovimi transformacijami, ki si sledijo ali pa se izmenjujejo ter tako sestavljajo večje formalne enote.<sup>63</sup> V nekaterih pesmih je začetni motiv glasbeno dovolj močan, da le z neznatnimi spremembami (vselej avgmentacijami), včasih tudi nespremenjen, prepleta ves potek skladbe (pr. 41),<sup>64</sup> v drugih dovoljuje njegova skrajno preprosta zasnova toliko različkov, da zadostujejo za ves ali skoraj ves oblikovni razvoj. V prvem primeru imamo opraviti z bolj mozaično, svobodnejšo formo, ki se približuje dvo- ali tridelnemu gradbenemu vzorcu, v drugem z jasno malo tridelno pesemsko obliko, ki potrebuje nov motiv samo v srednjem delu, če ji je sploh potreben. (*A b A* ali *A B A*).<sup>65</sup> Kontrastni srednji odstavki Kogojevih otroških pesmi (večidel *b* ali *c*)

<sup>61</sup> Še več, tudi bolj prostih variant, ki v otroških pesmih najbolje razkrivajo potek skladateljeve glasbene misli in medsebojno odvisnost njenih členov, najdemo v »Brezi«. Terjala bi posebno analizo, ki presega okvir tega prispevka.

<sup>62</sup> Prim. ritmične razlike med prvim in drugim citatom uvodnega motiva pesmi »V gozdu« ali spremembe tonske linije (ob istem ritmičnem poteku) v partu deških glasov pesmi »Breza«.

<sup>63</sup> Med prvimi 13 pesmimi jih je 8 grajenih s ponavljanjem začetnega motiva, med ostalimi le »Pust« in »April«.

<sup>64</sup> V »Holadrijo« je ritmično podvojen in v tonskih razponih skrčen uvodni motiv uporabljen kot ostinato deških glasov, v pesmih »V gozdu« in »April« doživlja prva zamisel sicer manj očitne, zato pa psihološko toliko bolj pretanjene spremembe, v »Mladinski« je zamisel tako močna, da se ponovi brez sprememb, ki bi jo samo razvodenile, v pesmi »Na saneh« pa je začetni motiv ritmična srž skladbe in obenem — edino krat v Otroških pesmih — melodično gradivo, ki ga Kogoj prosto, v odlomkih in posameznostih, uporablja do konca. O »Brezi« gl. op. 61.

<sup>65</sup> »Rajanje«, »Zvončki«, »Trobenice«, »Pust«.

uvajajo tudi obsežnejše melodične tvorbe, fraze, ki so le izjemoma sestavljene iz motivičnih jeder ter njihovih oddaljenih variant, a jih kljub temu ni mogoče razumeti kot kombinacijo ali zaporedje samostojnih zasnov. Gre za vsebinsko zaokrožene muzikalne misli z natanko določeno oblikovno vlogo, torej za periode, ki jih dojemamo v enem, scela, in se nikoli ne ponovijo (pr. 42).<sup>66</sup> Ker obsegajo najmanj 4 in največ 7 taktov, se že na zunaj, brez primerjave ustroja, ločijo od motivov: ti dosežejo komaj dva takta ne da bi obnavljali svoje ritmično-melodično jedro. Harmonsko so preprosti, omejeni na en sam ali dva diatonično sorodna akorda, v gibanju živahnejši in vselej primerni za preoblikovanje. Njihov delež v oblikovni in vsebinski strukturi skladbe je mnogostranski; lahko so najmanjša formalna celica ali samostojen oblikovni člen, lahko ilustracija besede (včasih prisposode) ali bistvena muzikalna interpretacija pesniške misli in občutja. Kogoj jih povezuje z izredno tenkočutnostjo, zato je njegova pesemska gradnja vse prej kot ponavljanje šolskih oblikovnih kalupov, čeprav se tu in tam ujema z njimi. Kakor sta vsebinska in čista muzikalna substanca njegovega navdiha vedno v popolnem soglasju in ravnotežju, ne da bi si ju posebej prizadeval uskladiti, tako se tudi melodična dikcija, torej izraz, z enkratno naravnostjo in samoumevnostjo preliva v oblikovno (v otroških pesmih predvsem melodično) gradnjo, ki je seveda harmonsko utemeljena: simetrični in asimetrični stavki ali periode so znotraj vsakokratne celote enako smiselni, gibanje v oviru enega tonovskega načina in njemu diatonično najbližjih tonalit et enako naravno kot odmiki v bolj oddaljena lestvično-harmonska območja, ki poudarjajo oblikovno zasnovu pesmi, metrično-ritmična enakomernost prav tako utemeljena kot razgibanost, proste formalne zasnove enako upravičene kot jasni dvo- ali tridelni gradbeni vzorci. Vselej je odločilno notranje, besedno in muzikalno bistvo umetniške zasnove, kakor ga je dojela genialna skladateljeva intuicija in ga je uresničil njegov občutljivi, samosvoj navdih, nevezan in svoboden, a skrajno logičen. To ravnotežje prostega in utemeljenega je bistvo Kogojeve melodične dikcije.

Večji del tega, kar smo doslej našli v otroških pesmih, sicer že označuje njene osnovne poteze in razsežnosti, vendar so znotraj naštetih značilnosti melodične misli še nekateri odtenki, ki jih moremo razumeti in pojasniti samo kot posebnosti tonsko-ritmičnega poteka. Kar zadeva tonsko gibanje in z njim vred harmonsko območje, so zanimivi začetki skladb. Tonalno je pretežna večina omejena na tonični akord, pa tudi pri drugih akordičnih povezavah je dominantno sozvočje komaj enakovredno ostalim.<sup>67</sup> Toda čeprav uvodnih kvartnih postopov skoraj ni in so tudi opisani redko, se pričlenja največ pesmi na peti lestvični stopnji; polovici manj je izhodišče prva stopnja, nekatere pa se začenjajo na drugi, tretji in šesti stopnji.<sup>68</sup> Smer melodične linije se pri tem komaj kdaj

<sup>66</sup> Grajene so simetrično ali asimetrično, vselej v počasnem tempu in daljših notnih vrednostih (četrtinke, polovinke). Najdemo jih samo v pesmih iz prvega obdobja: »Lestavica«, »V gozdu«, »Kaj ne bila bi vesela«, »Deček in sinička«, »Sveti Jurij«. Včasih jih Kogoj ob koncu s prostim nadaljevanjem še razširi.

<sup>67</sup> Le dve pesmi pričlenjata z dominantnim akordom (»Kaj ne bila bi vesela« in »Sveti Jurij«), kot tonično-dominantni odnos lahko razločimo začetek pesmi »V gozdu«, kot povezavo VI. in I. stopnje začetek pesmi »Na saneh«, kot povezavo I. in II. stopnje začetek »Holadrijo«, kot zvezo tonike in subdominante pa začetek »Aprila«. Začetek pesmi »Ko smo spali« bi Kogoj verjetno harmoniziral s toničnim akordom.

<sup>68</sup> Na drugi »Ko smo spali« in »Rajanje«, na tretji »V gozdu«, »Pust« in »Cicifuj«, na šesti »Na saneh«.

ustavlja v najbližji okolici začetnega tona,<sup>69</sup> njeno gibanje teži predvsem navzgor, bodisi z uvodnim zadrževanjem na zgornjem in spodnjem menjalnem tonu ali z vračanjem k njemu,<sup>70</sup> bodisi z odločnim, nezadržnim postopom.<sup>71</sup> V obratno smer se nagibajo Kogojeve melodije le redko in še takrat je malo jasno začrtanih smeri, ki bi obveljale nekaj tednov.<sup>72</sup> Melodična dikcija, torej tudi motivi, je v otroških pesmih potemtakem usmerjena največkrat navzgor, naj je njena metrično-ritmična osnova kakršnakoli. Nasprotno so konci fraz, period in mnogih motivov nenavadni predvsem ritmično: sicer živahen, neutruđen utrip se domala vedno izteče v dolge ritmične vrednosti, v polovinke, celinke ali še daljše mirovanje. Ker je Kogoj v ritmičnem zapisu natančen in notira ponekod celo ritar-dande, kaj šele siceršnje gibanje, gre očitno za posebnost njegovega ritmičnega občutja, ne za površnost pisave: vsaka melodična misel se po raznolikostih svojega poteka slednjič ustavi in izzveni, da bi jo lahko poslušalec še enkrat, popolneje dojel in se obenem dodobra pripravil na nadaljevanje. Ta razlaga je morda svojevoljna, vendar zadeva vsaj del bistva skladateljeve kontemplativne narave in invencije. Dolgi sklepni toni večkrat motijo, saj razblinijo ponekod celo oblikovno zasnovo in so domala vedno ostro nasprotje splošni fiziognomiji melodične dikcije. Nobenega dvoma ni, da bi se jim Kogoj odrekel, če ne bi bil mordendo, zvočna opojnost in muzikalna zamaknjenost teh trenutkov poje-manja pregloboko zakoreninjena v samem jedru njegove glasbene misli.

Druga pomembna ritmično-melodična posebnost otroških pesmi so posamični ali v večje skupine povezani dvotonski melizmi, skoraj brez izjeme notirani v šestnajstinskem, komaj kdaj v osminskem gibanju. Največkrat gre za zgornje in spodnje menjalne tone, redkeje tudi za anticipirane, prehajalne, akordične, zadržane ali (v obsežnejših zaporedjih) lestvične tone, ki dajejo melodični dikciji značilne poudarke (pr. 43 a, b, c, d, e). Same zase so take skupine prej izjema kot pravilo, Kogoj jih raje povezuje v večje motivične zasnove, pri katerih ima isto ali vsaj podobno tonsko zaporedje zdaj tako, zdaj drugačno vlogo, ali pa si sledijo različni prehodi v pisanem zaporedju (pr. 44, 45, 46, 47, 48, 49). Pogosto so z melizmi opisane lestvice in akordi (pr. 50, 51, 52, 53) in praviloma je v njih poglaviten vedno prvi ton, razen kadar imamo opraviti z zadržki (pr. 54, 55). Takšne melizmatične skupine, ritmizirane v zaporedja dveh, štirih, osmih šestnajstink Kogoj ne uporablja zgolj iz čistih glasbenih pobud, utemeljenih samo z notranjo logiko melodične dikcije, ampak največkrat zaradi slikovitosti prizora ali občutja pesnikove metafore. Nekatere besede mu skoraj redno izvabijo dvo-tonske melizmatične postope — najbolj dosledno gotovo »ptički«, njihovo žgolenje in ščebetanje (pr. 56, 57, 58, 59). Sploh se Kogojev ritem razživi največkrat ob prizorih gibanja in značilno je, da pri tem v tonski liniji skoraj vedno doseže melizmatična zaporedja. Seveda ni vseeno, ali je treba ponazoriti mirno žuborenje

<sup>69</sup> »Lastavica« (g-a-f-g-a), »Metuljček« (d-e-g-fis-e-fis).

<sup>70</sup> »Ko smo spali« (b-as-c-es), »Na saneh« (fis-gis-fis-gis-a), »Rajanje« (a-g-a-b-d), »Trobentice« (d-g-fis-g-a-fis; središčni ton tega gibanja je prva stopnja, dokaz več, kako nezanimiv se je zdel Kogoj začetek s č. 4 navzgor), »Pust« (fis-g-a-fis), »April« (h-h-e-e-ais-h), »Cicifuj« (fis-a-fis-g-a).

<sup>71</sup> »Deček in sinička« (es-f-f-f-g-b-c), »Holadrijo« (g-a-a-e), »Sveti Jurij« (c-d-e-f).

<sup>72</sup> Le »Breza« (h-g-g-e-e-e-e) in »Mladinska« (c-a-g-f). V drugih dveh pesmih se melodična linija obakrat skuša vrniti k izhodišču: as-g-c-as-f pri »V gozdu«, d-a-c-b-g pri »Kaj ne bila bi vesela«.

potoka (pr. 60), otroško poskakovanje (pr. 61), piš vetra (pr. 62, 63), dviganje pomladne trave (pr. 64), živahno sankanje (pr. 65) ali zadihano lovljenje (pr. 66).<sup>73</sup> Ritmični odtenki, s katerimi skladatelj izraža zunanjo slikovitost in notranjo, muzikalno razgibanost teh prizorov, pričajo o veliki samostojnosti, predvsem pa o popolni naravni skladnosti njegovega glasbenega mišljenja, ki brez napora združuje ilustrativno neposrednost in kompozicijsko jedrost domisleka ter zato v nadaljnjem poteku tudi dodobra izrabi njune vsebinske in čisto muzikalne značilnosti za ustvarjanje razpoloženske celovitosti in logično oblikovno gradnjo. Kljub bogati raznolikosti, ki jo vzorno uravnava čut za pravo mero, in kljub skrajnje svobodni, kalupov prosti invenciji, ki vedno z najbolj skopimi potezami zadene bistvo literarnega in glasbenega dogajanja, pa je ritmično-melodična struktura Kogojeve dikcije največkrat le ujeta v zaporedja štirih enakih ritmičnih vrednosti, osmink ali šestnajstink. V taki ali drugačni obliki srečujemo ritmični utrip te metrične enote domala v sleherni skladbi: kadar je izražen v osminkem poteku, je praviloma silabičen, pri šestnajstinskem zaporedju imamo skoraj vedno opraviti s (pretežno) dvotonskimi melizmatičnimi postopi (pr. 67, 68).<sup>74</sup>

Mimo teh bistvenih potez kaže melodična dikcija otroških pesmi še nekaj postopov, ki so značilni za skladateljevo glasbeno misel in jih ne moremo prišteti med redke podrobnosti, nastale spričo kratkega razdobja, v katerem so bile skladbe napisane. Sem sodijo motiv trikratne ponovitve istega tona, ki izraža mirno sanjavost dogajanja (pr. 69, 70, 71), ritmično in melodično neodločni konci fraz, ki se s svojim lebdečim, nedorečenim izrazom (za razliko od običajnih, nekoliko okornih sklepov) odlično prilegajo intimnim liričnim razpoloženjem besedila (pr. 72, 73, 74, 75, 76) ter sinkopirani motiv, s katerim Kogoj slika prešerno sproščeno (pr. 77, 78, 79). Odtenki v rabi teh značilnih postopov so sicer drobni in gotovo posledica ritmično-melodičnega dukturna celotne pesmi, vendar hkrati tudi dokazujejo, kako natančno je ustvarjalčeva intuicija razločevala najtišje vzgibe literarne predloge in jim prilagajala svoja muzikalna nagnjenja, Z eno samo, na videz skoraj nepomembno potezo ume Kogoj izpovedati kar najbolj bistvene psihološke spremembe. Motiv, s katerim se začneja in končuje pesem »V gozdu« (pr. 80), se sredi zadihanega popisovanja naravnih lepot skoraj nepričakovano ponovi s komaj zaznavno spremembo — namesto polovinka je zdaj prvi ton četrtnika — in že poprej zamaknjen vzdih zazveni kot navdušen vzklik.

Ta pristna, nepopačena psihološka prepričljivost, ki črpa moč iz pesniškega besedila pa je hkrati tudi glasbeno samostojna in jo moremo dojeti le kot enakovredno sožitje opisnega in čisto muzikalnega, potrjuje skladateljevo misel, da je lahko »opisovanje dobro .../e/... vsled tega, ker istočasno izraža notranji svet.«<sup>75</sup> Temelj Kogojevega navdiha v otroških pesmih so seveda izbrani verzi,

<sup>73</sup> Zanimivo primerjavo ponuja ritmično-melodično izražanje radosti, veselja. Tu imamo opraviti pretežno z osminkim gibanjem, dvotonski melizmatični postopi so redki, skoraj izjemni. Prim. »Kaj ne bila bi vesela« (t. 2—5), »Deček in sinička« (t. 8—9), »Holadrijo« (t. 8—9, 23—26), »Zvončki« (t. 9, 13—15), »Sveti Jurij« (t. 28—29). Ta lirična, celo otožna umirjenost je značilna za Kogojevo psiho.

<sup>74</sup> Kadar je zaradi besedila metrum enote spremenjen, je to redno označeno s taktico. Ponekod je motiv razširjen tudi na skupino petih ritmično enakovrednih tonov ali pa so nekatere ritmične vrednosti diminuirane (šestnajstinke namesto osmink).

<sup>75</sup> »O umetnosti, posebno glasbeni«, DS XXXI, str. 93.



toda njegova glasbena misel pogloblja razpoloženja in širi izpovedno območje večidel skromnih metafor do razsežnosti, ki daleč presegajo literarne predloge. Pozornost, s katero sledi vsebini in obliki tekstov, je le osnovna smer muzikalno-gradbenega razvoja, jedro in bistvo tega poteka je prvenstveno glasbeno, čeprav se odziva na sleherno podrobnost v besedilu. Vzornemu kompozicijskemu stavku v tedanji slovenski literaturi ne najdemo primere, niti pri Adamiču, ki je manj samosvoj in izviren, slog pa je Kogojev zgodnji ekspresionizem: poznoromantična kompozicijska sredstva so uporabljena v novem izraznem območju. Osrednja poteza te ekspresivnosti je melodična dikcija — lirična, izrazito introvertirana in v občutju pristno slovenska.

### MELODIČNI PRIMERI

1. Kaj ne bila bi vesela  
 mla — dost ži — vi.

2. Mladinska  
 mla — dost

3. Zvončki  
 le — pih zvončkov teh

4. Cicifuj  
 Me — hka — ne

5. Rajanje  
 ro — ži — ce cve — ti — ce

6.  
 ca — si.

7.  
 če — pe — la tri le — ta ka — kor kra — lji — čna za — kle — ta.

8. ka — že

9. V gozdu  
 še — pe — ta — jo.

10. Na saneh  
 v hi — ši vsa zi — mo naj pre — če — pi!

Breza

11 *Pa ka-ko je sta-bo bre—za?*

April

12 *vli—cu smeh in sol—ze ka—ze.*

13 *Zo-pet šu-ma ze-le—ni. Pa ka-ko je sta-bo bre—za?*

*Me-ni do-bro se go—di. A ko hla—den ve-trič ve—je?*

14 *Kdor i—ma klo—buk in kdor ni bos,*

*ko-mur od mra-za ni zmr—znil nos, zna-mi gre ra—jat na gla—dki led,*

Deček in sinička

15 *hu—di k nam prišli so ča—si.*

Zvončki

16 *ter do—mov so jih pri—ne—sli*

V gozdu

17 ta—krat si skri—mo—sti bo—žje

Kaj ne bila bi vesela

18 en—krat le mla—dost ži—vi.

Sveti Jurij

19 hri—bi ze—le —ni—jo,

Cicifuj

20 Go —le so ve—je,

V gozdu

21 Tu—kaj ti—he so ste—zi—ce, tu sre—br—ne

Ko smo spali

22 in med ve—je na—se—li—la zbor kri—lat.

Zvončki

23 Zvon—čki be—li po do—li—nah

Deček in sinička

24 Slu—šaj me dro—bna si—ni—čka,

Lastavica

25 To—pla pti—čka, la—sta—vi—čka,

Trobentice

26   
Po — zdra — vlje — na, tro — ben — ti — ca,

Holadrijo

27   
Ho — la — dri — jo, ho — la — dra, ho — la — dra! —

Rajanje

28   
in o — krog, o — krog, o — krog, —

V gozdu

29   
Tu — kaj pti — čki žvr — go — le,

Holadrijo

30   
Pti — čki k nam pri — spe — li so,

Pust

31   
Poj — di — mo, vlo — vi — mo pu — sta, da nas.

Holadrijo

32   
S cve — tjem ves je svet o — det. —

Mladinska

33   
Si — jaj nam, cve — ti ve — ko — maj!

Rajanje

34   
Kdor i — ma ni bos na gla — dki led z na — mi gre

R: a a b a c  
M: a b a<sub>1</sub> c

35 *Zvon-čki be-li po do-li-nah za-zvon-čkja-li so.*

R: a a a b  
M: a<sub>2</sub> a a<sub>3</sub> c

*V zla-tem vo-zu zo-pel po-mlad pri-pe-lja-li so.*

R: a a b b<sub>1</sub>  
M: a a<sub>1</sub> b b<sub>1</sub>

36 *ki-pi sr-ce, cve-te o-braz, ble-sti, ža-ri se, ža-*

R: c c b<sub>1</sub> b<sub>1</sub> b<sub>2</sub>  
M: c c b<sub>1</sub> b<sub>1</sub> b<sub>1</sub>

*-ri se ves nam svet, ža-ri se ves nam svet, ža-ri se, ža-ri se, ža-ri se.*

b = diminuirana varianta a  
c = varianta a

Mladinska

37 *Naj-le-pši čas, mla-do-sti čas.*

Lastavica

38 *pri-di, pri-di k nam, tu-kaj je naš hram, tu je na-sa stre-ha*

V gozdu

39 *Dro-bni li-sti-či na ve-jah včasih ti-ho tre-pe-ta-jo,*

Sveti Jurij

40 *Son-ce no-si, cie-tje tro-si, pli-čke*

*u-ri in jih va-di, da spo-mla—di*

Kaj ne bita bi vesela

41 *Kaj ne Kaj, kaj jaz Raj—ši*

Lastavica

42 *Tu si zi—daj gne—zdo!*

April

43 *a*

Rajanje

b

Ko smo spali

c

Ko smo spali

d

Kaj ne bita bi vesela

e

V gozdu

44

Zvončki

45

-menj. -menj. -preh.

Pust

46

-preh. -akord. -preh. -akord.

Sveti Jurij

47

-menj. -preh. -anic.

Breza

48

-menj. -menj. -akord. -menj. -menj. -preh.

Holadrijo

49

-anic. -menj. -anic. -menj.

V gozdu

50

-anic. -anic. -anic. -anic.

Na saneh

51

-preh. -preh. -preh. -preh.

Na saneh

52

-menj. -preh. -akord.

Holadrijo

53

-menj. -preh. -menj. -preh. -menj. -preh. -menj. -preh.

Trobentica

54

Na saneh

55

V gozdu

56

Tu — kaj pti — čki žvr — go — le,

Holadrijo

57

Pti — čki k nam pri — spe — li so, ra — do — stno za — pe — li so,

Sveti Jurij

58

da spo — mla — di žvr — go — li — jo.

April

59

Po — tlej k pti — čkam kre — ne v vas;

V gozdu

60

Tu vo — di — ce žu — bo — re, žu — bo — re in klo — ko — ta — jo.

Rajanje

61

Žde — sno no — go po — sko — či — mo,



Breza

62 
  
A ko tre-se-jo te ve-tri?

April

63 
  
s se-stro bu-rjo ne-brz-da-no

Sveti Jurij

64 
  
tra-va se in cve-tje dvi-gne,

Na saneh

65 
  
z na-mi gre ra-jat

Pust

66 
  
Poj-di-mo, vlo-vi-mo pu-ska, da nas

Zvončki

67 
  
V zla-tem, vo-zu

Sveti Jurij

68 
  
k nam v de-že-lo!

Ko smo spali

69 
  
na-se-li-la zbor kri-lat.

Breza

70 

Me—ni do—bro se go—di.

Trobentice

71 

od—prl nam si, oj klju—ček ti, po—mladi

V gozdu

72 

tre—pe —ta —jo,

Holadrijo

73 

spet —

Breza

74 

bre —za?

April

75 

je v de—sni—ci,

April

76 

klas —

Trobentice

77 

po—mla—di raj—ski čas.

Pust

78 

Jo—pič rdeč, ze—le—ne

April

79 

vri—ska ple—še čez po—lja —no,

80 

Ah, le—po je v go—zdu!

RITMIČNI PRIMERI

1  $\frac{2}{4}$  Ho-la-dri-ja, ho-la-dra, ho-la-dra! —

2  $\frac{3}{4}$  ci-ci-fuj, ci-ci-fuj!

3  $\frac{3}{8}$  Slu-šaj me

4  $\frac{3}{4}$  Hej, ho, hej! —

5  $\frac{3}{4}$  in sr-ka med sla-dki deh-te-či.

6  $\frac{2}{4}$  Tu si zi-daj gnezdo! Tu! Tu! —

7  $\frac{3}{4}$  A ko tem-na noč na-sla-ne?

Deček in sinička

8  $\frac{3}{8}$  Kdo, kdo me je takrat to-la-žil? Kdo? Kdo? Kdo?

V gozdu

9 Ah, le-po je v go-zdu!

Deček in sinička

10  $\frac{3}{8}$  Slu-šaj me dro-bna si-ni-čka, skri-ta v ze-le-nju gr-mi-čka:

Deček in sinička *zadržano*

11  $\frac{3}{8}$   $\frac{5}{8}$   $\frac{7}{8}$

ža-lo-stre bla—ži, s pe-smi-co nas po-to-la—ži;

12  $\frac{2}{8}$

13  $\left(\frac{3}{4}\right)$  *ci-ci-fuj*

14  $\left(\frac{2}{4}\right)$

15  $\left(\frac{3}{4}\right)$

16  $\left(\frac{2}{4}\right)$  *Ta-krat si skriv-no-sli bo-žje še-pe-la — jo. —*

## SUMMARY

No research has yet been carried out into the musical diction in Kogoj's works. The article deals with the children's songs (17 altogether, 13 composed 1922-1923; 4 later, most probably before 1932), which, although being the smallest, are the most rounded-off and complete part of the composer's legacy since they were created in almost one stroke and are thus, for the most part, stylistically uniform. This allows a detailed analysis of the main features of the melodic expression; of course, one must consider the restrictions which arise from the modest thematics of the texts, from a child's experiencing the world and nature and from the compositional needs of young singers. The source of Kogoj's inspiration, and so of his musical thought, is always the text. However, the music itself deepens the mood and widens the expressiveness of the mostly modest metaphors to such an extent that they surpass the literary basis. The psychological persuasiveness of the compositions, which draws strength from the poetic text but yet which is at the same time musically independent, should be considered only as a symbiosis, equally of the descriptive and the purely musical, as a complete equilibrium of content and musical substance which grows spontaneously and naturally. The melodic diction, therefore, as a matter of course becomes fused in the formal, mainly melodic structure (because of the aim of the compositions), which is based on unconventional diatonic harmony. Symmetric clauses and periods are as meaningful as are asymmetric clauses and periods within each whole; the movement within one key and the diatonically nearest keys is natural to the same extent as are the shifts into more distant harmonic regions, which emphasize the formal scheme of the songs; and the metrical regularity is as justified as the rhythmical agitation and the free formal schemes as justified as simple binary and ternary structural patterns. The attention with which the composer follows the form and content of the text is the main direction of musical development: the essence of this development is above all musical, although it reflects every detail of the text. Of decisive importance is the musical essence of the work, born of the text, comprehended by the genius of the composer's intuition and realized by his sensitive, unique inspiration, unbound and free, yet always logical. This equilibrium of the free and the fixed is the core of Kogoj's melodic diction. His idiom is exemplary and is unrivalled in the otherwise rich Slovene literature of youth choral works between the two wars; his style is early expressionism: late romantic compositional elements used in new fields of expression. The main feature of this expressiveness is melodic diction — lyrical, extremely introvert and in its feeling purely Slovene.