

UDK 78(497.1) Kogoj:Slavenski „19“

Borut Loparnik  
LjubljanaKOGOJ IN SLAVENSKI  
Prispevek k tipologiji jugoslovanskega  
glasbenega dogajanja

Kolikor vemo, Kogoja in Slavenskega niso vezali osebni stiki. Zdi se celo, da Kogojeva osebnost sploh ni zašla na glasbeno obzorje Slavenskega ali pa je tam ostala zgolj ime - čeprav je bilo med leti 1918-1932 kar nekaj priložnosti, ki bi ga lahko opozorile na Kogoja in čeprav je bil povezan z glasbeniki, denimo s Kumarjem in Ostercem, ki so Kogoja dobro poznali.<sup>1</sup>

Bila sta kajpak sodobnika, celo vrstnika: le štiri leta so ju ločila, uradno, zaradi napačnega datuma Kogojevega rojstva, ki je takrat veljal, pa je bil Slavenski mlajši komaj leto dni.<sup>2</sup> Sopotnika torej, ustvarjalca istega rodu in tudi pripadnika istega, sicer majhnega in slabo povezanega kroga naših avantgardno usmerjenih glasbenikov po prvi vojni, ki sta se prebijala ločeno. Ker nista našla in nemara niti iskala stikov, je seveda odvišno vprašanje o možnosti njunih medsebojnih estetskih vplivov, dasi se ponuja že zavoljo bistveno ekspresionističnih značilnosti obeh opusov in nič manj zaradi podobnih življenjskih razmer ter odnosov z okolji, v katerih sta delala.

Večini teh pretežno estetskih ali vsaj teoretičnih primerjav bi pač mogli slediti - kljub mnogim odločilnim in naglo rastočim divergencam - samo v obdobju med 1918. in 1924. letom. Do trenutka torej, ko Slavenski zapusti Zagreb, Kogoj pa začne pisati *Črne maske*. Opozoriti velja npr., da sta ob koncu vojne, ko se vrneta v domovino, na-

<sup>1</sup> Ta prispevek je nastal za okroglo mizo 13. majskega glasbenega memoriala „Josip Slavenski“, ki so jo ob devetdesetletnici skladateljevega rojstva priredili v Čakovcu 12. maja 1986. Kot dopolnilo mi je nato Mirka Pavlovič ljubeznivo poslala dvoje pričevanj, ki sodita k obravnavani temi: izvleček iz (nedokončanega, tudi ne sistematičnega) popisa muzikalij v skladateljevi zapuščeni ter fotokopijo pisma, ki ga je 29. 1. 1923 poslal Slavenski iz Prage Kazimiru Krenediću. - Popis navaja, da je imel Štolcer prvo izdajo Kogojevega „Requiema“ iz leta 1922, ni pa razvidno, kdaj in po kakšni poti jo je dobil. Morda je s tem povezan tudi dostavek ob robu na drugi strani pisma: „NB U sestavljanju Pesmarice (izdaja H.P.S. /Hrvatskog pjevačkog saveza, op. B.L./) zašto nisu pozvani i Slovenski i Beogradski muzičari??? Pa hoćemo, da ta pesmarica bude prvi ozbiljni korak u svjetskoj muzici!!! - Ne može se to još na 7-8 meseci odložiti sa izdanjem?“ - Če pripis res meri tudi na „Requiem“ ali sploh na Kogoja, ga bo v prihodnje gotovo treba upoštevati kot dokaz, kako je Slavenski cenil njegovo (zgodnje) delo. Žal je skladateljeva korespondenca še neurejena, njegov življenjepis pa objavljen le v sumaričnih potezah (gl. „J.Š. Slavenski - nacrt za životopis“ v: Sedak, Eva, *Josip Štolcer Slavenski. Skladatelj prijelaza*, I; Zagreb 1984, 231-259), zato na vprašanje še ni mogoče odgovoriti.

<sup>2</sup> Prim.: Merku, Pavle, „Identiteta in otroštvo Marija Kogojja“; *Muzikološki zbornik* 12, Ljubljana 1976, 50-66.

ša edina glasbenika, ki ju je vznemirila Busonijeva sanja o bogatejši delitvi oktave in razširjenih možnostih tonskega sestava. Tudi verjetno ni naključje, čeprav je vsaj deloma posledica študijskih obveznosti, da sta tedaj edina mlada jugoslovanska skladateljca, ki se iz umetniških pobud, nad ravniško šolskih obveznosti, spoprime in dokažeta z obliko fuge.

Vendar je hkrati na dlani značilna razlika: svoje klavirske fuge Kogoj po pravici šteje za zrele opuse in uvrsti petglasno v g-molu na spored še 1925 leta, ko se je v slogu in tonskem besedišču že dokaj odmaknil dunajskemu obdobju - Slavenski pa prepove izvedbo *Fuge v obliki simfonične pesnitve*, kakor razberemo iz opombe na partituri.<sup>3</sup> Še bolj je indikativen njun odnos do avantgardne ideje četrtonov. Slavenski jo preskusi, morda prvič, prav v *Fugi*, Kogoj le meditira in razpravlja o takšni možnosti; občuti jo kot kažipot v prihodnost, a je praktično nikoli ne sprejme.<sup>4</sup>

Če to primerjavo razširimo še za leto ali dve, približno do odhoda Slavenskega v Prago (1920), se pokaže tudi druga, odločilnejša ločnica, ki deli njuni fiziognomiji. Slavenski ustvarja pod izrazitim (nikakor novim, spričo ponovne bližine pa vendar osveženim) vtisom folklornega idioma - Kogoj piše razpravo *O narodni pesmi*.<sup>5</sup> Slavenskega žene v samosvojo, instinktivno razvejano disonančnost in tonalno vse bolj svobodno akordiko - Kogoj snuje sestav t.i. „akordnih permutacij“ ... pa ga ne uporabi ne tedaj ne pozneje, ker sodi, da še ni dosegel „novega izraza“.<sup>6</sup> Vrhu tega ne gre pozabiti, da je Slavenski Kodályjev učenec in častilec Bartóka, Kogoj pa Schrekerjev študent in Schönbergov somišljenik.

Vsaj do konca vojne gotovo še nista slišala drug za drugega. Prvo priložnost, ki se ponudi v miru, zapravi Kogoj: 23. septembra 1919 gostuje v Ljubljani moški zbor Jugoslovanskega akademskega društva „Tomislav“ iz Varaždina, ki ga vodi Ernest Krajanski. Ob pesmih in harmonizacijah Vilka Novaka, Biničkega, Dobroniča, Lhotke in Pokornega so težišče njihovega sporeda dirigentove *Pučke popjevke iz varaždinskega kraja*, šest po številu, ter štiri *Pučke popjevke iz Medjimurja* Vinka Žganca. Kogoj, ki je tisti čas kritik Slovenca ter kronist Doma in sveta, koncerta iz neznanih vzrokov ne obišče. Trenutek, ko bi bil osebno spoznal Krajanskega, gre torej po zlu, z njim pa tudi priložnost, da bi izvedel za njegovega glasbenega varovanca.

Skoraj šest mesecev pozneje, 5. marca 1920, se Ljubljana spet sreča z domovino Slavenskega. Tokrat na „Medjimurskem večeru“ kmečkega Zbora iz Macincev. Pod vodstvom župnika Vatroslava Lipnjaka izvedejo gostje trinajst ljudskih napevov v Žgančevih harmonizacijah in priredbah, Kogoj pa se odzove s pohvalno kritiko in s priznanjem lepoti njihove folklore. O Slavenskem tu kajpak ni sledu, toda Kogojevo oceno ponatisne v naslednji številki Sveta Cecilija,<sup>7</sup> zato se ponuja domneva, da jo je prečital. Nemara je postal pozoren ob ugotovitvi, da je Žganec vse pesmi „primerno harmo-

<sup>3</sup> Prim.: Sedak, E., *op.c.*, II; Zagreb 1984, 223. Vse podatke o delih Slavenskega sem črpal iz poglavja „Tematski popis djela“ v tej knjigi, 220-275 (avtorici Sedak, E. in Živković, Mirjana).

<sup>4</sup> Vprašanja o novi delitvi oktave se je dotaknil že na koncu razprave „O umetnosti, posebno glasbeni“, *Dom in svet* 32/1919, št. 3-6, 114. Spis je sicer v nadaljevanjih izhajal dve leti, a ga je končal najpozneje na začetku 1919.

<sup>5</sup> Kogoj, Marij, „O narodni pesmi“, *DS* 34/1921, št. 4-6, 127-128 in št. 7-9, 174-176. Avtor razmišlja samo o slovenski ljudski pesmi, načelnih vprašanj glede nastanka in pomena folklore se dotika zgolj v uvodu. Prim.: Loparnik, Borut, „Kogojevi pogledi na slovensko narodno pesem“, *MZ* 4, Ljubljana 1968, 98-113.

<sup>6</sup> Prim.: Loparnik, B., „Kogojev preboj in možnosti slovenske glasbene avantgarde“, *Sodobnost* 33/1985, št. 1, 95-101, op.6 (98-99).

<sup>7</sup> Kogoj, M., „Medjimurski večer“, *Slovenec* 48/1920, št. 58 (11.3.), 3 in *Sveta Cecilija* 14/1920, št.2-3, 55.

niziral". Vendar se zdi danes pomembnejše Kogojevo navdušenje nad medjimurskim melosom in ritmom. Z njim bi namreč ne bilo težko podpreti misli, da bi ga bile tedanje skladbe vrstnika iz Čakovca pritegnile in bi jih najbrže postavil Slovincem za zgled.

Toda zasakalo se je drugače. Slavenski je odšel v Prago, za Kogoja so se začela morda najtežja ljubljanska leta. Prav malo je verjetno, da bi bila med tem časom imela kakršnekoli stike. Razblinil se je celo edini načrt za Kogojevo predstavitev na Hrvaškem - Zenit jeseni 1921 „zaradi tehničnih ovir“ ni mogel objaviti njegove skladbe.<sup>8</sup> Novice od doma, kolikor jih je Slavenski pač izvedel, prejkone sploh niso naštevale Kogojevega imena, pa tudi ljubljanska vednost o glasbenih dogodkih v češki prestolnici tedaj zagotovo ni slutila Slavenskega.

Razmere se niso spremenile vse njegovo praško obdobje. Povrhu se je Kogoj umaknil v Gorico in se v času, ko je Slavenski končeval študij (1923), šele vrnil v mesto, kjer je zaman iskal delo. Njegovo kritičsko besedo in vpliv so izničili že jeseni 1920, saj mu je večina ljubljanskih listov zaprla vrata pod pritiskom užaljenih izvajalcev in vznejevoljenih osebnosti glasbenega establishmenta. Še naprej je brezposelni muzik, odrinjen na skrajni rob javnega dogajanja v sovražnem okolju. Toda slej ko prej se čuti avantgardista - dasi je krog njegovih somišljenikov že domala razpadel. In ker je v glasbenih vprašanjih še zmeraj edini odprt evropski presoji novih smeri, ker jih tudi edini spremlja zunaj ozko narodnostnih ali celo narodopisnih omejitev, zaznamuje vrnitev v Ljubljano s člankom *Smer glasbe v zadnjem desetletju*, objavljenim prve junijske dni 1923.<sup>9</sup>

Ta pregled, namenjen površno seznanjenemu slovenskemu okolju, je v marsičem značilen. Uvaja ga poudarek o pomenu Wagnerja, Musorgskega in Debussyja za razvoj 20. stoletja, nato se dotakne Mahlerja in Schrekerja, za središčni osebnosti nove glasbe pa opredeli Schönberga in Busonija. Ob njiju so omenjeni Ravel, Szymanowski, Cyril Scott, Janáček, Novák in Förster, Stravinski, Bartók in Kodály, v tem okviru pa iz Jugoslavije le Dobronić, ki je „od starejših edini (...) poizkušal biti nekoliko brezobzirneje samosvoj“.

Med osebnostmi mladega rodu navaja Kogoj pariško Šesterico (brez Aurica), v zvezi z njo še Satieja, ustavlja pa se ob Cocteaujevem delu *Le coq et l'Arlequin*. Potem našteje nekaj Schrekerjevih učencev, iz Schönbergovega kroga Weberna in Berga, med Čehi Hábo, med Italijani Pratello, ki ga očitno ceni zavoljo razprave *Evoluzione della musica dal 1910 al 1917*. Slednjič se znova vrne k Schönbergu, kot osebnosti, ki je „začela zavladovati v svetu“, prerokuje pa prihodnost tudi četrtinski glasbi, ker njena „ideja vedno bolj prodira“.

Toda čisto poseben prostor je v tem delu pregleda odmerjen domačim razmeram: „V izrazitem boju proti reakcionarnim tradicijam starejših je nastalo med mladimi evolucionarno-revolucionarno gibanje v Slovenji (Kogoj), dočim imajo Hrvatje od povprečnosti ekstremnejšega človeka v osebi Josipa Stolzerja, ki se je zadnji čas pojavil na par koncertih.“

Danes je skoraj nemogoče ugotoviti, kje je avtor črpal podatke, zato je nekoliko nejasen tudi izvor njegove ocene Slavenskega. Vsekakor drži, da je lahko dotlej slišal v živo samo dvojce zborov. Najprej obdelavo *Voda zvira iz kamena*, ki jo je Oskar Smodek uvrstil na spored koncerta, s katerim je zagrebško „Kolo“ 18. decembra 1921 počasti-

<sup>8</sup> *Zenit* 1/1921, št.7, 13 (rubrika Makroskop): „Težak Spomin“. „Klub Mladih“ u Ljubljani nije mogao biti reprezentativno zastupan kako je bilo predvidjeno, radi tehničkih zapreka, pošto nismo mogli u Zagrebu složiti kompoziciju muzičara Marija Kogoj. Donosimo samo reprodukciju Frana Kralja „Težak Spomin“.

<sup>9</sup> Kogoj, M., „Smer glasbe v zadnjem desetletju“; *Ljubljanski zvon* 43/1923, št.6, 321-326.

lo petdesetletnico Glasbene matice ljubljanske. Bila je prva izvedba Slavenskega na Slovenskem in programski list je posebej opozoril, da gre za novo skladbo, „posvečeno Hlaholu u Pragu“.

Manj poudarjeno, toda očitno bolj osupljivo je bilo srečanje poslušalecev (in najbrže Kogoja) z moškim zborom *Ejdemo dimo*: tega je poleg pesmi Konjovića, Manojlovića, Jozefovića, Berse, Dobronića in še nekaterih zapela na gostovanju v Ljubljani 22. maja 1922 zagrebška „Mladost“, ki jo je vodil Josip Canić.<sup>10</sup> Sodeč po odmevih v tisku je skladba prejkone zmedla občinstvo, zato je več priznanja dosegla imenitna izvedba kakor sveža, za povprečna ušesa „drzna“ faktura.<sup>11</sup> Toda njen novi poseg v folklorni idiom in izvorno oblikovanje zborovskega zvoka sta gotovo zbudila Kogojevo pozornost; še zlasti, ker sta malone isti čas, aprila, izšla *Barčica* in *Requiem*, brez dvoja deli drugačnega umetniškega nazora, vendar nič manj novotarski in ravnanju z a cappella sredstvi in sorodno samosvoje tonske domišljije. Ker pa sta še leta čakali domače interprete in Slovenija tedaj sploh ni imela moškega zbora, ki bi se bil meril z „Mladostjo“, je gostovanje Kogoju bržčas odkrilo tudi idealne izvajalce *Requiem*a. Zdi se potemtakem verjetno, da je poiskal stik z dirigentom — in nemara prvič izvedel kaj več o Slavenskem. Razen, če se je že pol leta prej, iz enake pobude seznanil s Smodekom: sprejemljiva domneva, saj je „Kolo“ pod njegovim vodstvom 1. decembra 1923 krstilo *Barčico*.

Vendar je bil koncert „Mladosti“ do njegovega odhoda v Gorico zadnja priložnost, ki je ponujala slušni stik z glasbo hrvaškega novotarja - torej je nekoliko dvomljiva formulacija, da se je Slavenski „zadnji čas pojavil na par koncertih“. Če ga razumemo dobesedno, govori stavek še o drugih virih informacij. Žal jih ne poznamo. Aprila 1923 je živel Kogoj še v Italiji, to pa je bil čas, ko je „Kolo“ pred zagrebškim občinstvom krstilo zbor *De si bila ružice rumena*. Komaj verjetno je torej, da bi bil v stikih s hrvaško prestolnico: konec koncev ne vemo o takšnih vezeh ničesar ne takrat in ne pozneje, časniške ocene pa prav gotovo niso segle do Gorice. *Godalni kvartet št. 1* so krstili v Pragi šele junija istega leta, ko je bil članek že natisnjen, torej tudi njegov odmev ni vplival na Kogoja. Edino sled kakršnegakoli časniškega obvestila bi potemtakem mogli pustiti le krstna izvedba *Nokturna* (maja 1920) ali Ličarjeva prva interpretacija *Jugoslovenske suite* (januarja 1922) - seveda v primeru, da je Kogoj tedaj spremljal hrvaške liste. To pa ni verjetna domneva. Bolj dostopne se zdijo novice v pogovorih, ki jih pač ne moremo dokazati: denimo v pogovorih z Ličarjem, Brezovškom, Maksom Ungerjem ali (posebej v Gorici) s Srečkom Kumarjem, pa tudi drugimi, čeprav neglasbenimi osebnostmi mladega umetniškega rodu.

Kajti Kogojeva obveščenenost je bila zgolj približna, „iz druge roke“; tudi v najboljšem primeru se je lahko skliceval le na izvedbi obeh zborov. Posreden dokaz, da ju je slišal, ponuja že dikcija njegove oznake Slavenskega - kakor bi se skliceval na močno doživetje. Nemara je prav zato nekoliko oprijemljivejša od večine drugih. Mnogi skladatelji so namreč le naštet in očitno je, da Kogoj ni poznal njihovih del, najmanj novejših. Takšna je bila pač usoda naših glasbenikov, z izjemo redkih študentov na tujem in še redkejših evropskih popotnikov. Tudi ne smemo pozabiti, da namen članka ni bil navajanje osebnih vtisov o posamičnih delih ali avtorjih, temveč pregled poglobitnih

<sup>10</sup> „Temaski popis djela“ ne navaja datuma krstne izvedbe, prim.: Sedak, E. *Ibid.*, 231. Verjetno je pesem prva zapela prav „Mladost“.

<sup>11</sup> O tem zgovorno priča ocena Fr. Š. „Koncert „Mladosti“ v Ljubljani“, *Slovenski narod* 55/1922, št. 118 (24.5.): „Štolzerjev „Ejdemo!“ je kuriozum. Počiva na enem motivu ter zahteva radi svoje instrumentalne in atonalne obdelave (v kateri se kakofonija pretvarja v „afonijo“) rafiniranih pevcev. Izvajali so jo dovršeno. Skladba ospulja, a ne navduši“.

smeri nove glasbe. Natančneje: pregled in ocena izvrinih zamisli, ki oblikujejo „duh novega časa“ oz. nestereotipno, po Kogojevi terminologiji „futuristično“ umetnost.

Da je črpal podatke prejkone iz tujih, pretežno časopisnih obvestil, je vsaj toliko razumljivo kakor je na dlani, da je uporabil informacije samo za oporo svoji presoji sodobnosti in prihodnosti. Ob takšnih preudarkih ga je vselej vodila izjemno prodorna intuicija, nek posebno pretanjen občutek za fluid „Zeitgeista“ in njegove možne uresničitve. Najbolj v primerih, ko mu je kazala pot slušna izkušnja, četudi podprta le z naključnim pars pro toto, z enim ali dvema zboroma. Že zaradi tega pa zgubi kratka oznaka Slavenskega navidezen pridih slučajno izbranega imena. In povezana s Kogojevo oceno samega sebe dokazuje popolno priznanje nove ustvarjalne osebnosti. Kajti v tem besednjaku je bila sintagma „od povprečnosti ekstremnejši človek“ vrhunška pohvala in je hkrati kazala pripadnost generaciji, ki bo premagala „reakcionarno tradicijo“.

Naslednje leto, približno do pozne jeseni 1924, se je Kogoj le redko oglasil s kakšnim člankom ali kritiko. Umanjkala je tudi njegova ocena *Prvega godalnega kvarteta*, ki ga je v Ljubljani predstavil Zagrebški kvartet 10. marca 1924. Skoraj gotovo pa je delo slišal .... in se verjetno seznanil s skladateljem, ki je koncert obiskal. Bilo je prejkone njuno edino srečanje, saj se Kogoj ni udeležil varaždinskega večera (tudi za Slavenskega ne vemo, ali mu je prisostvoval), na katerem je Krajanski z društvom „Tomislav“ izvajal njuna dela. Po čudnem, celo značilnem naključju se sploh nista nikoli sešla na katerem tistih redkih koncertov, ki so zajemali skladbe obeh - ne prvič v Zagrebu (1. decembra 1922 na slavnostnem večeru, ki ga je ob šestdesetletnici Hrvaškega pevskega društva „Kolo“ vodil Oskar Smodek) ne tokrat in ne pozneje.

Skoraj gotovo pa je Kogoj slišal obdelavo Slavenskega *Sastali se čapljski Tatari* na ljubljanskem gostovanju beograjskega Akademskega pevskega društva „Obilič“ z dirigentom Lovrom Matačićem 25. februarja 1927. To leto je nedvomno spoznal tudi prvo slovensko izvedbo *Molitve dobrim očima*, ki jo je z Zborom Glasbene matice pripravil Matej Hubad 11. aprila. Vendar je bil ves ta čas, že od poletja 1924, zaposlen s *Črnimi maskami*, najprej s pisanjem (do 1927) in nato z dolgotrajnimi, težavnimi pripravami krstne izvedbe, ki jo je dočakal šele 7. maja 1929. Hudi napor tega dela so ga odtegnili javnemu življenju, zlasti kritiki. Umaknil se je iz publicistične arene - natanko takrat, ko se je ime Slavenskega ukoreninilo v slovenski glasbeni zavesti ter dobilo jasen pomen. Prav tistega seveda, ki ga je napovedoval Kogojev članek. Vendar spoštlijevejšje javno mnenje ni bilo odmev zmedenega srečanja ljubljanskega občinstva s *Prvim godalnim kvartetom*,<sup>12</sup> tudi ne rezultat nejeverne in nezaupanja pevcev med študijem *Molitve dobrim očima*,<sup>13</sup> še manj zapozneli učinek Kogojevega mnenja - temveč pre-

<sup>12</sup> Emil Adamič ga je n.pr. ocenil takole: „Josipa Stolcerja - Slavenskega dvodelni kvartet je dokument „moderne“ glasbe, ako ji smemo prideti ta poniževalni pridevek. (...) Priznavam, da sem bil po tej glasbi kakor brez moči, zmeden in sem hitro tekel v Union, kjer sem ujel še zadnji stavek Smetanovega cikla „Má vlast“. Stopil sem na trdna, prav zdrava, domača tla in se otresel mamljive strupene sugrestivne moči Štolcerja“. - „II. koncert jugoslovanske komorne glasbe“; *SV* 57/1924, št.60 (12.3.).

<sup>13</sup> Na odnos Zbora Glasbene matice in Mateja Hubada do modernih del, na vlogo Slavenskega v njihovem sporedu 11.4.1927 in posredno na težave ansambla s to skladbo opozarja n.pr. kritika Stanka Vurnika „Koncert Glasbene Matice“, *S* 55/1927, št.83 (13.4.): „Z večnim pogrevanjem sicer zaslužnega Mokranjca ne bomo daleč prišli -srbska glasba še danes ni taka, da bi nam mogla biti moderen zgled in končno oni tam doli naših pesmi ne pojo tako radi kakor mi njihove. Učimo se rajši pri hrvatskih mladih! Matica, naš najstarejši in, kakor se govori, najodličnejši pevski zbor najodličnejših kvalitet, bi morala biti pionir sodobne kvalitete med nami, pa nam je dala od vsega sodobnega materiala komaj Štolcerja, za kar smo ji res hvaležni (...)“ - Ob „Molitvi dobrim očima“ je Hubad za ta koncert izbral dela Mokranjca, Sattnerja, Adamiča, Mirka, Cuia, Tanjejeva, Grečaninova, Suka in Nováka.

prosta posledica novic o donaueschingenskem uspehu Slavenskega, o njegovi pogodbi z založbo Schott, o izvedbah njegovih del po Evropi. Ob kratkem, posledica tujih priznanj.

Kogoj je ta preboj Slavenskega gotovo spremljal v domačih, nemara tudi v katerem tujih listov, dasi bržčas ni poznal njegovih novih del. Sicer pa moramo zapisati vprašaj tudi glede tedanje vednosti Slavenskega o slovenski glasbi. Prvi resni stik z našim ustvarjanjem je bil nemara šele tretji, t. im. zbornski zvezek Nove muzike v juniju 1928. leta, ko sta bila objavljena tudi Kogojev scherzo *Vrabci in strašilo* ter Štolcerjeva priredba „slovenske narodne“ *Ko bo tebe troštal?* s posvetilom Glasbeni matici.<sup>14</sup> Naključje je hotelo, da se je Kogoj prav v tej številki po štiriletnem premoru prvič spet oglasil s kritiškim prispevkom.<sup>15</sup> Ker je v njem na kratko ocenil skladbe iz zadnjih zvezkov jugoslovanskih glasbenih časopisov ter nekaj samostojnih izdaj Biničkega in Logarja, lahko domnevamo, da je zbudil tudi nekoliko večjo pozornost v Beogradu in kajpak pri Slavenskem.

Žal ne vemo, kako je avtor *Balkanofonije* sodil o virtuozi, poudarjeno instumentalni in harmonsko samosvoji zbornski fakturi Kogojevega scherza, ki se je izmikala folklornemu prizvoku in dikciji. Težko je le verjeti, da bi bil spregledal skrajni razpon med takšnim ravnanjem in svojimi slogovno-estetskimi nazori, še celo pa časovno ločnico med skladbama. Kajti Kogojeva je bila nastala v zadnjem času (1927), medtem ko je njegova štela k najbolj zgodnjim, celo v dokončni verziji k opusu iz prvih let praškega študija.

Po drugi plati pa je vprašljiva tudi Kogojeva sodba glede priredbe Slavenskega. Ne zavoljo „izumetničenih“ prijemov in medjimurske različice napeva, s katerimi si je skladba prislužila očitke v krogih zborovskih glasbenikov, ker je pač zanikala tedanjo prakso harmoniziranja ljudskih pesmi - temveč zaradi nekoliko „odtujenega“, s slovensko psiho neskladnega razmerja do emocionalne barve napeva, v katerem je Slavenski morda sploh zavrnil Kogojevo razumevanje bistveno slovenskega. Bodi kakorkoli: priredba je nedvomno kazala drugačen dosežek kot je bil Kogojev v sicer redkih a cappella priredbah in obdelavah ljudskih pesmi. Vendar se skladatelj *Trpečih src* ni javno opredelil zoper umevanje Slavenskega. In ker so ga vprašanja folklornega idioma zaposlovala malone vse življenje ter ga zapletla celo v polemike, lahko njegov molk pojasnimo tudi kot soglasje. Vsekakor je z njim priznal veljavo drugačnemu glasbenemu naturelu.

Dolžni pa smo opozoriti, da je sprejem tretje številke Nove muzike na Slovenskem jasno pokazal, kateri skladatelji so se po mnenju večine iztrgali romantičnemu zbornskemu vegetiranju: Slavenski, Kogoj in Osterc. Ocena se je kajpada izoblikovala per negationem ter ni doumela razlik v njihovem načinu, slogu in sredstvih. Prav zato je bila simptomatična. Kajti v resnici je le Osterčev mešani zbor *Familija* nedvoumno pretrgal z izločilom. Še več, nekatere skladbe istega zvezka, denimo Odakov *Kovač*, so prav tako kot glasba Kogoja in Slavenskega ponujale dokaj trpke harmonije ter druge zahtevne značilnosti poznoromantične fakture - pa jih občinstvo vendar ni sprejelo kot izziv, kot ekspresionistično uničevanje „prirojene“ vokalne identitete. Le Kogoja in Slavenskega je torej spremljal modernistični prizvok iz prvih povojnih let. Za javno mnenje sta bila še vedno sorodni prikazni, se pravi enako nevarna sovražnika (zborovsko) „lepega“.

<sup>14</sup> Do prve slovenske izvedbe te skladbe je prišlo na akademiji ljubljanskega Udruženja gledaliških igralcev 14.9.1929; operni zbor je vodil Anton Neffat.

<sup>15</sup> V rubriki Glasbene priloge, *Nova muzika* 1/1928, št.3, 23 (tekstovni del).

Toda njuno skladateljsko spoznavanje je tudi poslej ostalo zavezano naključnim, zgolj posamičnim izvedbam praviloma krajših del. Ni namreč dokazov, da bi se bila srečala med Kogojevim edinim obiskom v Beogradu, kjer se je od 3. do 6. julija 1929 udeležil kongresa Udruženja gledaliških igralcev. Tako je mogel Slavenski naslednja leta slišati le nekaj njegovih zborov, ki jih je kritika bodisi zamolčala bodisi sprejela z nerazumevanjem. Bržkone se je najpozneje tedaj seznanil z *Requiemom*, ki ga je 1. decembra 1930 zapel ljubljanski Akademski pevski zbor pod vodstvom Antona Neffata na koncertu prvega zleta (šestih) jugoslovanskih akademskih pevskih društev. Ta nastop je prestolniško občinstvo sprejelo hladno, polemika, ki mu je sledila v slovenskih listih, pa je pripisala neuspeh slabo izbranemu sporedu, s katerim se APZ ni mogel postaviti med nacionalno obarvanimi skladbami drugih izvajalcev. Tudi ne nasproti *Romarski popevki*, ki jo je z Matačićem zapel beograjski „Obilič“. Vendar je značilno, da so v domačih časnikih kot dokaz slabega izbora slovenskih del navajali predvsem „težko“ vsebino nefolklornega *Requiea*: navsezadnje so se ljubljanski akademiki predstavili tudi z nič manj „težkim“, ekspresionistično bujnim *Soncem v zenitu* Janka Ravnika, pa so ga omenjali komaj spotoma ...

Štiri mesece pozneje je Slavenski verjetno obiskal koncert, na katerem je 5. marca 1931 nastopil Pevski zbor učiteljstva UJU v Ljubljani. Srečko Kumar je tedaj uvrstil v spored tudi njegovi skladbi za ženske glasove, *Romarsko popevko* in *Ftiček veli da se ženil bude*. Prvič se je torej pred beograjskim občinstvom znašel skupaj z Ostercem, Papandopolom in Kogojem. Kumarjeva repertoarna odločitev je jasno kazala, kdo da so poglavitni možje v falangi najizrazitejših zborskih modernistov mladega rodu - kritiki in še bolj občinstvo pa so priznali veljavo le Papandopulovim *Pjesmama svatovskim* ter deloma Slavenskemu. Osterčevo *Pesem o suhi muhi* so malone zamolčali, Kogojeve *Vrabce in strašilo* osuplo in skoraj sovražno zavrnili. Takšna sodba se je pač opirala na prepoznavnost folklornih virov in domnevamo lahko, da nanjo niso vplivale zelo podobne ljubljanske ocene. Toda posredno in podzavestno je gotovo vplival odpor pevcev do Kogojeve partiture, ki se je pokazal že med turnejo zbora po Češkoslovaški v marcu in aprilu 1930. leta.

Če naše domneve še naprej zadržimo v mejah dosegljivih pričevanj in jih omejimo s poletjem 1932, ko je izbruhnila Kogojeva bolezen, je imel Slavenski zadnjo priložnost za srečanje z glasbo svojega zapostavljenega sopotnika ob beograjskem gostovanju „Trboveljskega slavčka“ 21. marca 1932. Oba takratna koncerta sta zbudila veliko pozornosti, zlasti večerni, Slavenski pa je verjetno slišal katerega že po službeni dolžnosti, kot pedagog. Resnici na ljubo so bile največja zanimivost sporeda srbski javnosti neznane skladbe Stevana St. Mokranjca,<sup>16</sup> toda Šuligoj je izbral za nastop tudi Kogojevi miniaturni *Mladinska* in *Trobentica*. Vsaj občutljivejši poslušalci bi bili torej mogli opaziti njuno prvobitno muzikalnost ter izjemne psihološke otenke tonske dikcije. Žal je znova odločila folklorno neopredeljena, pravzaprav nepoudarjena glasbena snov in Kogojev delež je ostal brez odmeva.

Pičle dokaze teh gostovanj lahko dopolnijo le še domneve o možnih srečanjih Slavenskega s Kogojevo glasbo. Mednje zagotovo sodijo beograjske objave Južnoslovenskega pevaškega saveza. Kot samostojni publikaciji so namreč izšli mešani zbor *Slovo*

<sup>16</sup> Skrinar, Jože, *Trboveljski slavček od srca k srcu*; Trbovlje 1971, 41: „Zbor je imel na sporedu tudi tri skladbe Stevana Mokranjca. /“Na ranilu“, „Slavska“, „Pazar živine“, op. B.L./ Te pesmi so bile takrat prvič izvajane. Dotlej srbski glasbeniki sploh niso vedeli, da je eden njihovih največjih zborovskih skladateljev Stevan Mokranjac komponiral tudi za mladino. Šuligoj se je namreč nekaj mesecev pred beograjskim koncertom povezal z Mokranjčevo vdovo, ki mu je izročila iz arhiva pokojnega moža osem mladinskih zborov v rokopisu.“

in moški zbor *Narodna* (JPS 10) ter pozneje, na začetku leta 1932, še mešani zbor *Orel* (JPS 28). Zveščiča bi bila pač lahko dosegla skladatelja *Chaos*a, dasi ne vemo, ali bi ga bila tudi zanimala in se mu vtisnila v spomin. - Druga podobna neznanka so sporedi srbske in slovenske radijske postaje oz. skupne oddaje tedanjih studijev v Zagrebu, Ljubljani in Beogradu. Pa jih ne kaže obravnavati s preveliko gotovostjo: Kogojeva glasba je redko zašla v eter (morda še bolj poredkoma kot dela Slavenskega) in le naključje bi ji priborilo kanec pozornosti. - Slednjič, hipotetično, bi bil lahko Slavenski izvedel kaj o Kogojevem opusu tudi od Kumarja, Ličarja, Brezovška in še katerega tedanjih izvajalcev: last, not least ... Tako ali drugače: njegovega mnenja ne poznamo, če si ga je sploh izoblikoval. In odprto ostaja vprašanje, s kakšnimi pomisleki je sprejemal Kogojev slog in način, vsebino in estetiko. Še zlasti pa smemo dvomiti, da je iskal stične točke z njegovo muziko.

Nasprotno je Kogoj januarja 1930 postal koncertni kronist Ljubljanskega zvona in je skrbno poročal tudi o izvedbah Slavenskega. Bilo jih je več kot njegovih v Beogradu in razen tega jih niso prinašala gostovanja. Ker je svoje sodbe oblikoval domala brzojavno, so bile ocene včasih komaj registracija dogodka, in če je koga le omenil, je že tako opozoril na svoje mnenje. O Slavenskem ni molčal nikoli.

V tem zdanjem kritičkem obdobju, ki je trajalo manj kot tri sezone, je bila njegov prvi stik z beograjskim novotarjem izvedba *Balkanofonije* 11. aprila 1930, ki sta jo pripravila Mirko Polić in pomnoženi operni orkester. Kogoj se je odzval z ugotovitvijo, da je partitura „močno samostojno delo, pač najboljša, kar jih ima Jugoslavija na polju simfonske muzike“.<sup>17</sup>

Že mesec dni pozneje, 10. maja, je Kumar z Učiteljskim zborom v Ljubljani ponovil spored nedavne češkoslovaške turneje. Na njem so bile (ob *Vrabcih in stašilu* ter drugih slovenskih delih) tudi skladbe Dugana ml., Grgoševićev ciklus *Okolo žnjačkog venca*, Papandopulove *Pjesme svatovske* ter *Romarska popevka*. Kogoj je ob tej priložnosti poudaril razliko med slovensko in hrvaško skladateljsko usmeritvijo: „Slovinci (Lajovic, Ravnik, Kogoj, Adamič) so se tu pokazali kot individualno samostojni muziki, medtem ko je v skladbah hrvaških komponistov (Štolcer, Dugan ml., Grgošević, Papandopulo) bilo opazati iz folkloru razvit način dela, ki zbuja vtis enakosti in vpliva kot ponavljanje nečesa, kar je nekdo že povedal“. - Opozoriti velja, da so si skladbe sledile v sporedu drugače, zatorej je bilo ime Slavenskega na prvem mestu verjetno priznanje najbolj sveži inkarnaciji folklornega idioma. Vrhu tega je Kogoj še podčrtal, da sta „narodno pesem zastopala Mokranjac in Žganec“ ter da so „skladbe tega koncerta brez izjeme predstavljale kvalitetna dela“.<sup>18</sup>

Naslednja ljubljanska sezona je bila s Slavenskim bolj mačehovska in je zmogla le prvo domačo izvedbo zboru *Voda z vira iz kamena* na koncertu 8. marca 1931, ki so ga priredili ob prvi obletnici Hubadove župe. Te svečane revije se je udeležilo trinajst včlanjenih zborov. Zadnji je nastopil Zbor Glasbene matice pod vodstvom Mirka Polića, ki je poleg Slavenskega izbral tudi Kogojevo *Barčico*, a jo je v zadnjem trenutku odpovedal - bržčas z avoljo težav, ki jih je ansambel obvladal šele na večeru 4. januarja 1932. Kogoj je bil prizadet in je dirigentovo odločitev zavrnil s pripombo, da je „Glasbena matica imela najtežji program, od katerega so pa peli le eno pesem, tako da je pravilno ocenjanje otežkočeno“.<sup>19</sup> Če nič drugega, opazka razkriva tudi željo za primerjavo, to pa je Kogoj pričakoval le ob skladbah visokih umetniških vrednot.

<sup>17</sup> Kogoj, M., Koncerti (v rubriki Kronika); LZ 50/1930, 700.

<sup>18</sup> *ibid.*, 699-700.

<sup>19</sup> Kogoj, M., Glasba (v rubriki Pregledi); LZ 51/1931, 572.



Večji delež je odmeril glasbi Slavenskega na ljubljanskih odrih šele Kumarjev sklep, da bo z Učiteljskim zborom predstavil sodobno jugoslovansko ustvarjalnost. Ta spored, izveden 7. marca 1932, je izmed slovenskih skladateljev upošteval le Adamičev cikel *Šest narodnih pesmi* (za ženski zbor), ves ostali prostor pa je prepustil beograjskim avtorjem od - izjemoma - Mokranjca ter Milojevića do Slavenskega, katerega štiri izmed *Šest narodnih popevaka* so bile sklepna točka večera.<sup>20</sup> Njihovo izvedbo je Kogoj registriral le z opombo, da je „Štolcer za ta koncert prispeval nekaj pesmi, od katerih sta posrečeno izvedeni *Slepačka* in *O jesenske duge noči*“.<sup>21</sup> Toda iz celotne ocene, še bolj pa iz ostalih kritik lahko sklepamo, da so bile priprave na koncert utrudljive, zato zbor ob koncu sporeda ni bil več dovolj pri močeh, da bi bil zmogel izvajalsko zbranost, ki jo terjajo Štolcerjeve obdelave. Vsekakor je Kogoj takrat prvič postavil Slavenskega za nekatere druge domače skladatelje: najbrž je od njega pričakoval več.

S tem nekoliko navrženim stavkom se končuje dokazljivi skladateljski stik med Kogojem in Slavenskim. Bržčas opomba ni segla prek meja slovenskega časopisa, kakor tudi prejšnje niso, in najbrž ni pustila sledov v možnem odnosu Slavenskega nasproti ljubljanskemu kritiku, ki si je že dolgo krčil drugačno ustvarjalno pot. Naš pregled le opozarja, da iz vseh štirinajstih let ne poznamo niti najbolj skromnega odziva pri avtorju, ki ga je v stikih z okoljem spremljala zelo pododborna skladateljska usoda. In to kajpak pomeni, da je njun odnos bil ter ostal enostranski, čeprav je bil Kogoj dovolj pošten ocenjevalec in je imel dovolj široko obzorje, da je priznal umetniško samostojnost Slavenskega, njegov slog in značilnosti. Precej bolj jasno kot večina beograjskih kritikov.

Vendar je nespodbitno tudi dejstvo, da je stal Kogoj zunaj kroga Jugoslovanske sekcije Mednarodnega društva za sodobno glasbo (SIMC). Najverjetneje po Lajovčevi zaslugi. Prav Lajovic je očitno na ustanovnem sestanku v Zagrebu 2. decembra 1925 ali kmalu po njem<sup>22</sup> predlagal za člana Škerjanca in ne Kogoja, saj je v Kogojem po pravici videl nasprotnika svoje nacionalne ideologije pa tudi skladatelja docela nasprotnih estetskih nazorov.<sup>23</sup> Tu se kajpak ne moremo ukvarjati z Lajovčevim izborom in še celo ne z izborom Lajovca za prvega člana Jugoslovanske sekcije SIMC - ugotoviti pa je treba, da je njegova odločitev onemogočila najpomembnejšo pobudo za možne vezi med Kogojem in Slavenskim. Zdi se namreč, da je Slavenski opazoval domača glasbena dogajanja predvsem v perspektivi te organizacije ali vsaj v območju njenega članstva. Da ga pri tem niso ovirali niti skrajnje različni estetski nazori, dokazujejo njegovi stiki z Ostercem.

A tudi Osterc je po letu 1929, odkar vemo za njegovo sodelovanje s Slavenskim,<sup>24</sup> pustil Kogoja ob strani. Najbrž iz docela drugačnih vzrokov kot Lajovic: ne zavoljo novih in nedoumljivih estetskih prepričanj, temveč zaradi njemu tuje in z njegovega stališča presežene slogovne usmeritve. Ko pa si je izbral veljavo v sekciji ter začel širiti njeno slovensko članstvo, je bilo za Kogoja že prepozno.

<sup>20</sup> „Tematski popis djela“ ne navaja datuma njihovih krstnih izvedb; mogoče je, da so jih doživele prav na tem koncertu. Kumar je v sporedu le deloma zamenjal skladateljevo zaporedje: „Jesenske noči“ so bile tretja, „Šaljivka“ pa četrta popevka.

<sup>21</sup> Kogoj, M., *Koncerti* (v rubriki Glasba); *LZ* 52/1932, 320.

<sup>22</sup> Prim.: Sedak, E., *op.c.*, I; Zagreb 1984, 13, op.9.

<sup>23</sup> Prim.: Loparnik, B., *op.c.*, 96-98.

<sup>24</sup> Prim.: Cvetko, Dragotin, „Veze Josipa Slavenskog sa Slavkom Ostercom“; *Arti musices* 3, Zagreb 1972, 63-74.

## SUMMARY

*Evidence available does not seem to prove that Marij Kogoj (1892-1956) and Josip Slavenski (1896-1955) ever knew each other personally. Though they shared a similar experience with the public at home (they were both labelled as „extreme modernists“), they proceeded in two different art directions. Furthermore, their aesthetic views kept going their separate ways: while Slavenski structured his works under a strong influence of the folk-music idiom, Kogoj would follow a form of expressionism which was closer to Schönbergian tendencies, attaining a national expression devoid of any elements of the folklore. Consequently, their artistic relationship between 1918-1932 (from the foundation of the Kingdom of Yugoslavia to the outbreak of Kogoj's illness) could even be regarded as contradictory. However, it is not clear just how much Slavenski got to know Kogoj's music in Zagreb and Belgrade where he lived. The fact is that he never commented on it, not even in the presence of those Slovene composers with whom he was connected despite evident aesthetic differences between them. Contrariwise, Kogoj, who was active as a critic in Ljubljana from time to time, often expressed in public his admiration for the artistic significance and achievements of Slavenski. Their relationship seems therefore to have been one-sided only. But it is also possible that Slavenski considered newly produced native music mostly within the framework of the Yugoslav section of the ISCM, where he stood as one of the central figures. And it is a fact that first Slovene members of the ISCM did not invite Kogoj to join the section, obviously for personal and ideological, and not for aesthetic reasons. All these facts make the Kogoj-Slavenski relationship a typical socio-cultural model within the typology of Yugoslav musical tendencies.*