

DRAMATURŠKA IN KOMPOZICIJSKA ZASNOVA  
KOGOJEVE OPERE »KAR HOČETE«

Borut Loparnik

Kogoj se je operne oblike lotil trikrat: prvič ob Prešernovem »Krstu pri Savici«, drugič ob »Črnih maskah« Leonida Andrejeva in tretjič ob Shakespearovi komediji »Kar hočete«. Posvetil ji je največ ustvarjalnih moči in bila mu je osrednje delovno področje; trije načrti, med katerimi je uresničil le »Črne maske«, tudi časovno opredeljujejo njegov dramaturški, kompozicijski in umetniški razvoj.<sup>1</sup> Kdaj se je odločil za Shakespearev tekst, natančno ni mogoče dognati.<sup>2</sup> Prve zanesljive podatke najdemo v intervjuju junija 1928: »Pripravljam pa komično opero ‚Kar hočete‘, katero bom lokaliziral in v njo vpletel tudi narodno pesem.«<sup>3</sup> Da ta čas ni komponiral, temveč verjetno šele razmišljal o delu, dokazuje odlomek naznanila za krstno uprizoritev »Črnih mask« deset mesecev pozneje.<sup>4</sup>

Kaže, da so ga zadrževale skrbi med pripravami na premiero, vrh tega je napisal nekaj krajsih skladb. Do maja 1929<sup>5</sup> zato skoraj gotovo ni končal več kot okvirni načrt opere; preostala so mu torej tri leta, približno toliko, kot je rabil za »Črne maske«.

Na prvi pogled je videti nenavadno, da se je po Andrejevu lotil komičnega teksta, toda že kratek pregled njegovega opusa pokaže, da je bila scherzoznost umetniške vsebine problem, s katerim se je spopadal

<sup>1</sup> Gl. o tem tudi Klemenčič I., Marij Kogoj — Črne maske (diplomska naloga) in Loparnik B., Marij Kogoj — kritik (dipl. nal.), str. 66—67.

<sup>2</sup> Prvič so to delo uprizorili v Ljubljani 4. V. 1923 v Župančičevem prevodu, ki je izšel tri leta pozneje (1926) v založbi Tiskovne zadruge. Na svojem izvodu te knjige si je Kogoj v glavnih potezah izoblikoval libreto, vendar pa je v zapuščini ohranjen tudi listek z rkp. 2. pr. I. dej. v nemščini (z nekaj, očitno pozneje pripisanimi stavki iz naslednjih prizorov) ter dva listka o razvrsttvitvi prizorov v II. dej., kjer so osebe spet zapisane po nemško, z nekaterimi slovenskimi besedami. Grafološka analiza Antona Trstenjaka domneva, da je pisava zgodnejša kot opombe v natisnjenem Župančičevem prevodu, kar dovoljuje misel, da se je Kogoj morda ukvarjal z načrti za komično opero po Shakespearevi komediji že pred njeno slovensko izdajo.

<sup>3</sup> SN LXI, št. 137, 16. VI. 1928 — »Kaj ustvarjajo in snujejo naši umetniki. Nadaljevanje zanimive ankete o delovanju pionirjev slovenske kulture. Marij Kogoj.«

<sup>4</sup> SN LXII, št. 97, 29. IV. 1929 — »Kogoj: Črne maske: »... Če lahko kaj izdamo, povemo še to, da se g. Kogoj peča z mislijo komponirati Shakespearevo ‚Kar hočete‘...«

<sup>5</sup> »Črne maske« so prvič izvedli 7. V. 1929.

domala ves čas ustvarjanja.<sup>6</sup> Shakespeare, tudi če dramaturški osnutki v nemščini niso bistveno starejši, pomeni zato le največji načrt, ne nove poteze Kogojeve skladateljske fiziognomije. Verjetno pa so bili vzroki tudi psihološki: po velikem naporu ob nedvomno osebno-izpovednem slikanju duševnih stisk vojvode Lorenza je njegova notranjost terjala sprostitev in narekovala drugačno, psihično manj zahtevno, vendar glasbeno dovolj vabljivo snov. To tezo potrjuje zbor »Vrabci in strašilo« iz 1927. leta. — Kaj je odločalo pri izbiri besedila, iz ohranjene zapuščine ni razvidno. Brez dokazov smo, ali je Kogoj nihal med različnimi možnostmi ali pa ga je komedija »Kar hočete« že ob prvem srečanju pritegnila tako, da ni več iskal boljšega oziroma drugačnega teksta.<sup>7</sup> Vsekakor mu je Shakespearovo delo nudilo mnogo priložnosti za muzikalno izpoved: polno je situacijske, deloma tudi karakterne komike, ki jo je v libretu skušal še poglobiti, gotovo pa so ga zanimali tudi lirični prizori in zlasti Norčeve pesmi, ki so mu bile nedvomno blizu. Renesančna komedija je potemtakem ustrezala njegovim namenom, še več, imela je večino potez, o katerih je sodil, da jih glasba more izražati.<sup>8</sup> Čemu jo je hotel prestaviti v domače okolje in uporabiti v njej ljudske pesmi, ne vemo. Morda ga je spodbudila opomba, da se dejanje »godi v ilirskem mestu in na bližnji morski obali«,<sup>9</sup> vendar je bolj verjetna in bliže Kogojevemu umetniškemu bistvu misel, da mu je uporabo folklore narekovalo vzdušje nekaterih prizorov in je torej ob našo obalo prestavljeni dejanje samo posledica glasbeno-vsebinskih zakonitosti, kakrsne si je našel kot samosvoja ustvarjalna osebnost.<sup>10</sup>

<sup>6</sup> Prvič ga zasledimo v želji, da bi napisal scherzo za glas in klavir, iz katere se je rodil samospev »Res, če me ne maraš« (M. Kogoj, Samospevi za glas in klavir, Ljubljana 1964; gl. urednikovo opombo in pismo avtorja teksta Antona Batagelja z dne 28. XI. 1963 J. Ježu o nastanku skladbe v privatnem urednikovem arhivu). Komičnost srečamo tudi v odlomkih iz scenske glasbe h »Kraljestvu palčkov« J. Ribičiča, v nekaterih Otroških pesmih (zbornik »Otroške pesmi«, Trst 1924), v zboru »Vrabi in strašilo« na Župančičeve besedilo (Nova muzika I, št. 3, s pripisano letnico 1927) in še drugod.

<sup>7</sup> Tako se je zgodilo ob »Črnih maskah«; pred »Bogomilo« pa je dolgo iskal primerno snov in se šele potem odločil za Prešernov »Krst pri Savici«. Prim. I. Klemenčič, op. cit.; B. Loparnik, op. cit.

<sup>8</sup> »Glasba izraža vse, kar spada v čas in nosi vse lastnosti značajev, vsako stanje, mir ter vsako pregibanje, od počasnega do najhitrejšega, zaporedno in istočasno, vsako barvo, vse nijanse, svetlobo, temo, vsaki duh, ton, značaj in vse notranje lastnosti v vseh stopnjevanjih: strah, mehkobo, pomirjenje, pričakovanje, presenečenje, veselje, odločnost, norost, pobožno vdanost, otožnost, vznemirjenost, pobitost in ljubko sladkost.« (M. Kogoj, O umetnosti, posebno glasbeni, Dom in svet XXXI, str. 93.)

<sup>9</sup> Na eni izmed skic je napisal: »I. dejanje I. Pristanišče (Sušak)«.

<sup>10</sup> »Narodnim napevom ni pripisovati važnosti toliko kot umetninam, ampak kot kriteriju za karakterizacijo v prejšnjih dobach živečih rodov, kot objektu, ob katerem lahko študiraš sestavne elemente ljudske psihe ... Slovenec je lirično razpoložen, zgane ga vsaka senca, vsak še tako rahel giblja, pogovarja se z melodijo in tolazi. Lahko se reče, da v njem prevladujejo lastnosti, ki so po svoji barvi bolj ženske. Otožnost, resignacija, zamišljenost na eni strani a na drugi prisrčnost, šegavost, veselost.« (M. Kogoj, O narodni pesmi, DS XXXIV, str. 128, 174.) V skladu s to mislijo je uporabil ljudske napeve v komičnih in liričnih prizorih. Ni ga motilo različno družbeno poreklo nastopajočih, sledil je psihološki, čisto glasbeni vsebini dejanja.

V zapuščini je ohranjenih 67 oštevilčenih strani na čisto prepisanega klavirskega izvlečka in 30 strani čistopisa, ki sodi v II. dejanje.<sup>11</sup> Dalj očitno ni prišel, saj je tudi med skicami le nekaj bežnih osnutkov za III. in IV. dejanje.<sup>12</sup> Če pomislimo, da je ostala nedokončana že 2. slika II. dejanja, da je v tretji glasbeni višek (Norčevo pesem »Jaz sem tih, jaz sem tih, smrt«) le nakazan, da je zadnja, pa samo v klavirskem partu, komaj začeta, čeprav bi, po skicah sodeč, morala postati obsežen finale, da je instrumentalni, zlasti pa vokalni del tega dejanja marsikje nejasen (domneve, da je čistopis polovičen in so se osnutki pozneje izgubili, ni mogoče dokazati), da celo v I. dejanju manjka nekaj verjetno sploh ne napisanih mest — potem je treba odgovoriti, zakaj Kogoj v bližno enakem obdobju, kot ga je potreboval za »Črne maske«, ni končal po obsegu krajšega dela, čeprav ga umetniško ni pritegnilo manj kot drama Andrejeva. Grafološka analiza skladateljevih rokopisov dokazuje, da segajo prvi bolezenski znaki v leti 1921/22 in da je Kogoj v času opere »Kar hočete« duševno že močno bolna, razkrojena osebnost.<sup>13</sup> Medicinsko simptomov ni mogoče klasificirati kot shizoidno obolenje, temveč kot prav shizofrenijo, kot popoln razpad duševnosti, ki že pred dokončnim izbruhom zelo ovira kontinuirano umsko, zlasti ustvarjalno

<sup>11</sup> Že v oštevilčenem čistopisu, ki ni povsod izdelan do kraja (prehodi med prizori, zaključek I. dej.) in ga je od 1. do 9. in na 27. str. pozneje popravljal in znova prepisal (str. 1—6, takt 6), kmalu zmanjka taktnic (str. 16, 22, 24—25, 28—35, 37—44, 49—56, 59—65; zadnji dve str. sta prazni), še prej pevskih linij (str. 11, 12, 13—14, 15—16, 18—22, 46, 54—55, 59—61, verjetno 62—65) in ponekod celo klavirskega parta (str. 16, 22, ? 25, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 40, ? 41, ? 42, 44, 48, ? 50, 56—58, 61—65). Kaže, da si je načrtal takte ali vsaj napisal ključe, preden je začel prepisovati, pa potem ni delal dosledno, morda mu izpuščeni odlomki v osnutkih niso več ugapljali in jih je hotel popraviti ter prepisati pozneje; so manjkali že v skicah? Ni jasno, zakaj se je odločil za čistopis, toliko manj, ker je ponekod pozabil celo na prostor za pevske parte in je osnutke (kot pri »Črnih maskah«) po prepisu verjetno uničil. Kar je ohranjenih (gl. mapo »Kogoj — Kar hočete« v skladateljevi zapuščini), se tako razlikujejo od čistopisa, da jih veže z njim pravzaprav samo še besedilo in kak domislek. Analiza dokazuje, da so res nastali prej, manj poglobljeni so, manj izraziti v melodični dikaniji in skromnejši v izpeljavad motivov, vendar je težko sprejeti misel, da je Kogoj ob samem prepisovanju tako bistveno spremenjal fakturo. Kolikor vemo, to ni bil njegov način dela; tudi ohranjeni osnutki ter popravki 1. pr. I.dej. dokazujejo, da je prvotna zasnova le počasi in trudoma dozorevala.

Še manj domnev dovoljuje 30 neoštevilčenih str.; ločiti jih moramo v tri dele: v samostojen, odtrgan list, na katerem je začetek II/4 (pri Shakespearu II/5) z uvodno glasbo in prvimi takti Tobijevega foxtrota, na 10 listov, ki sodijo v isti prizor in so verjetno neposredno nadaljevanje (manjkajo vse taktnice, pevski parti z besedilom, navodila za izvajanje, ki jih je tudi v oštevilčenem čistopisu bore malo, manj celo kot v konceptih); tretji del, 5 listov (in 3 neuporabljeni) je, sodeč po ohranjenem zasnutku in deloma vpisanem pevskem partu, slaba polovica II/3 (pri Sh. II/4): brez taktnic pa razmeroma več navodil za izvedbo.

<sup>12</sup> Motiv bitja ure (Sh. opomba k Olivijinemu tekstu v III/1, str. 62), nepopolna skica za pričetek IV/2 (po Sh.) ter začetek Norčeve pesmi ob koncu V. dej. (po Sh.). Da je delo končal z II. dej., dokazujejo tudi opombe v libretu (tiskani izvod komedije v zapuščini) za IV. in V. dej.; v komponiranih prizorih jih ni toliko, manjkajo pa tudi v III. dej., ki ga je dramaturško predelal.

<sup>13</sup> Na mojo prošnjo je analizo opravil Anton Trstenjak. Njegove ugotovitve navajam po lastnih zapisih.

delo.<sup>14</sup> Iz takega zornega kota je mogoče razumeti ne samo pomanjkljivosti čistopisa in njegove kompozicijske vrzeli, temveč tudi vzroke, zaradi katerih je opera ostala torzo. Ta torzo sicer dovoljuje domneve o stilno-kompozicijskem in izpovednem razvoju, ne more pa jih več potrditi.

Shakespearova komedija šteje pet dejanj. Prva tri imajo po pet, četrto tri in zadnje en sam prizor. Osebe so razdeljene v dve skupini (Kogoj jih je imenoval »dve hiši«<sup>15</sup>), iz katerih raste dvoje med seboj prepletenih dogajanj in z njima situacijsko-komični zapleti. Vez med taboroma je Norec, najbolj poetična in s filozofskimi sentencami prepletena vloga. Izrazito karakterne komične poteze kažeta vitez Bledica in Olivijin dvornik Malvolio,<sup>16</sup> njuno nasprotje so Orsino, Olivija, plemiča v Orsinovi službi (Valentin, Curio), Antonio in Pomorski kapitan, vsi drugi pa se tako ali drugače znajdejo v smešnih okoliščinah. Glasbeno-dramaturško sta primerni za oblikovanje obe bistveni značilnosti komedije: lirični prizori, ki nihajo od otožnega sanjarjenja in prvih ljubezenskih vzgibov do čiste sreče izpolnjene ljubezni, ter duhovito Norčeve pleteničenje in potegavščine neugnanih veseljakov, iz katerih nastajajo komične prigode. Kompozicijsko se torej ponuja bogata izbira oblik, razpoloženj in slikovitih nadrobnosti; Kogojeve opombe in skice kažejo, da jih je hotel dodobra izrabiti. Predvsem so ga mikali komični prizori,<sup>17</sup> to nam odkriva osnovno ustvarjalno pobudo in hkrati skoraj neznano potezo njegovega dela, solistično oblikovane ansamble. Zelo pozorno in tenkočutno je naslikal lirične trenutke, občutja torej, ki so mu bila blizu že od prvih skladateljskih poizkusov,<sup>18</sup> glasbeno pa je hotel zajeti tudi za Shakespeara značilne hitre menjave žalosti in humorja, resnobnosti in veselja; ker v komediji »Kar hočete« razen v zaporedju prizorov niso posebno izrazite, jih je v libretu poudaril in njim na ljubo ponekod zgostil dogajanje.<sup>19</sup>

<sup>14</sup> Naslanjam se na psihiatrično analizo v razgovoru z Jankom Kostenapflom.

<sup>15</sup> Gl. str. 5 tiskanega Župančičevega prevoda (v nadaljevanju: libretto); zanimivo, da ni opredelil Sebastijana in Antonia, ki sta sicer res nekoliko tuj element, a pri Shakesperau dovolj jasno vezana na »hišo« Orsina.

<sup>16</sup> Prvotno je Kogoj značaja in njih dramaturški pomen razumel drugače (gl. cit. mapo): med »resnec« je prištel Orsina, med »komičnem« Malvoliom (»karakteren«), Tobijo Riga (»ga lomi«), Andreja Bledico (»ga lomi«) in Marijo, »napol« resna sta se mu zdela Norec in Olivija. Med komponiranjem je tudi vitez Bledica dobil karakterne komične poteze in šele primerjava z Malvoliem v prizorih, kjer se uveljavijo smešne plati njegovega značaja (II/5, III/4, IV/2), bi nam pokazala, ali je Kogoj karakternemu komiku pojmoval drugače.

<sup>17</sup> Duet Tobija Rig-Marija in Andrej Bledica-Tobija Rig (I/2) in ansambel v II/2 (Soba v Olivijini hiši, s pripisom »krokarija«; pri Sh. II/3). — Med gradivom je tudi precej zanimivih opomb. Iz koncepta I/2, str. 13 je razvidno, da je hotel part Andreja Bledice popestriti z jecljanjem. Žamisel je opustil in jo srečamo le bežno, kot karikiranje pijanega Tobije Riga v II/2 (gl. čistopis, str. 50). — Precej je dramaturških opomb, ki dokazujejo skrb za komične nadrobnosti.

<sup>18</sup> Ne v libretu ne v beležkah ni (kompozicijskih ali dramaturških) opomb za lirične prizore.

<sup>19</sup> Prehod med I/1 in I/2 so 3 takti, prehod med II/1 in II/2 je celo neposreden, čeprav gre obakrat za zelo divergentna razpoloženja. — Že v I/1 spremlja razgovor med Violo in Pomorskim kapitanom vesela pesem odhajajočih mornarjev (mogoče je Kogoj pri tem bolj kot združitev nasprotujocih si razpoloženj zanimal zvočni, kompozicijski učinek kratkega dueta ob oddaljujočem se moškem zboru brez orkestralne spremljave), zelo izrazito je nihanje med resnostjo in komiko v duetu Olivija-Norec na začetku

Izmed oseb je izpustil eno samo, Curia, plemiča v Orsinovi službi; »dvorjani, duhovnik, mornarji, biriči, godci in spremstvo«, ki jih navaja Shakespeare, ostajajo večidel uganka: razen za zbor mornarjev v gradivu ni zanesljivih podatkov o njihovih nastopih, čeprav je zboru, moškemu in mešanemu, brez dvoma hotel odmeriti pomemben delež, računal pa je tudi na balet.<sup>20</sup> — Pevska zasedba terja 3 soprane, 1 alt, 2 tenorja, 2 baritona in 2 basa, razen tega dve govorni vlogi (po Kogoju: Sprechrolle) in enega »posnemača«,<sup>21</sup> torej 13 oseb. Takšen je bil verjetno prvotni načrt,<sup>22</sup> med komponiranjem pa se je nekoliko spremenil. Pomorski kapitan v 1. sl. I. dejanja ni govorna, temveč baritonska vloga in skoraj gotovo bi tudi Antonio dobil pevski part, saj je njegov delež v razpletu dogodkov še večji; domnevamo lahko, da bi Kogojo verjetno tudi Fabijana, čigar vloga v libretu presega meje »posnemača«, zamenjal s pevcem. Ostalo razdelitev dopoljuje čistopis: Malvolio, Andrej Bledica in Tobija Rig se gibljejo v običajnih glasovnih mejah, prav tako Viola (lirični sopran) in Marija, čeprav seže ta v nižinah čez ustaljeni obseg. Najbolj zahtevni sta vlogi Olivije in Norca; prva terja razpon g—b<sup>2</sup>, druga (zelo eksponirana v višinah) F—e. Skladatelj se torej ni oziral na zahteve

I/3 (str. 27-30 oštevilčenega čistopisa). Kako skrbno se je pripravljal na tragikomični duet med Norecm in Malvoliem v IV/2, dokazujejo opombe v libretu, večkratne korekture teksta in ritmična skica Norčevega besedila (libreto, str. 90; podobna skica je le še na str. 86). — Tudi na listkih z zasnutki najdemo dve zanimivi beležki: »Ave maris stella + Vesela pesem« (za I/1, ki ga je pozneje izobiloval drugače) in »Mornarji pri Slonu pojejo živahnio pesem« (gre za prizor, s katerim je hotel nadomestiti II/1 in III/3 — gl. op. 27).

<sup>20</sup> Ne v I/2 ne v II/3, kjer Shakespeare predpisuje spremstvo, ni uporabljen zbor; Kogojo si verjetno ni zamisljal praznega odra (še celo ne v II/3, kjer nastopajo muzikanti), zato je skrb za popolno scenico podobo le prepustil režiserju. Bolj določeno kažejo na zbor opombe v libretu V. dej.: na str. 105, pred Sebastijanovim nastopom, je menda kot intermezzo predvidel pesem »Vsi so prihajali«, na str. 109 »komičen zbor (ensemble)« in večkrat je pri posameznih stavkih pripisal »vsi«, čeprav lahko oboje razumemo tudi za osebe, ki so tačas na odru. — V prvih dveh dejanjih nastopi mešani zbor v predigri in 2 medigraph (I/2-I/3 in II/3-II/4, obakrat za zaveso), beležke pa kažejo, da je imel v mislih tudi (ženski) zbor v III/2 (na odru?), da je razmišljal o »ariji z zborom«, o »solo melodiji + zbor unisono« in o plesih »solistov zobra baleta«.

<sup>21</sup> Fabijan; mišljen je očitno posnemovalec, oponašalec, torej pantomimična vloga, vendar (po libretu) z dovolj obsežnim govorjenim deležem. Žal so prizori, kjer nastopa, ostali nedokončani.

<sup>22</sup> Libreto, str. 5 s Kogojevimi pripisi:

Orsino, vojvoda ilirske	— Bariton 1
Sebastijan, mlad plemič	— Soprano 1
Antonio, pomorski kapitan, Sebastijanov prijatelj	— Sprechrolle 1
Pomorski kapitan, Violin prijatelj	— Sprechrolle 2
Valentin, plemič v vojvodovi službi	— Bas 1
Vitez Tobija Rig, Olivijin stric	— Bariton 2
Vitez Andrej Bledica	— Tenor 1
Malvolio, Olivijin dvornik	— Tenor 2
Fabijan } v službi pri Oliviji	— Posnemac
Norec }	— Bas 2
Olivija, grofica	— Alt 1
Viola, Sebastijanova sestra	— Soprano 2
Marija, Olivijina hišna	— Koloraturen soprano 3

izvedbe, v melodični dikciji je, kot vselej, sledil globlji, glasbeno-vsebinski resničnosti izpovedi. Da je skrbno pazil tudi na kolikor mogoče učinkovit odrski videz, dokazuje vloga Sebastijana, ki jo je namenil sopranistki, brez dvoma zato, da bi bila zamenjava z Violo, na kateri sloni dobršen del komedije, kar najbolj popolna.

Ohranjeni zapiski in drāmaturške korekture besedila pričajo, da je libreto temeljito pripravljal; po eni strani ga je k temu gnalo verjetno spoznanje, da komedija, taka kot je, ni primerna za operni oder, po drugi si je ob »Črnih maskah« nbral mnogo dragocenih izkušenj, zlasti potem, ko jih je bilo treba pripraviti za uprizoritev. Iz libreta in beležk na posameznih listih razberemo, da se je teksta loteval večkrat, se pogosto vračal na že pripravljeni prizore, jih znova predeloval ter skušal kolikor mogoče strniti dogajanje, ne da bi prizadel katero bistvenih značilnosti predloge. Delo je teklo v dveh smereh, brez dvoma vzporedno: hotel je kar najbolj skrajsati besedilo in posamezne prizore smiselno razporediti ali združiti v nove enote. Že v libretu je tekst zato zgoščen, primerjava s čistopisom pa pokaže, da ga je še med komponiranjem krčil, izpuščal nepotrebno, spreminjal besedni red, povezoval in s tem krajšal stavke ter le redko dodajal vsebinsko nepomembne, samo za glasbeno oblikovanje nujne besede.<sup>23</sup>

Prav tako skrbno, morda celo večkrat, se je lotil dramaturške obdelave celote. Odločil se je za štiri dejanja in hotel povezati zadnji dve (obe sta kratki, peto celo en sam prizor, ki bi v operi težko zaživel samostojno,

<sup>23</sup> N. pr.: Shakespeare, I/5, str. 27-28:

Viola: Premila gospodična —

Olivija: Blagodejen nauk in marsikaj bi se dalo reči o tem. Kje je zapisano vaše besedilo?

V.: V Orsinovem srcu.

O.: V njegovem srcu! V katerem poglavju njegovega srca?

V.: Da odgovorim po metodi, v prvem poglavju njegovega srca.

O.: O, brala sem ga: to je krivoverstvo. Drugega nimate povedati?«

Kogoj, libreto, I/3, str. 27-28:

Viola: Premila gospodična —

Olivija: Kje je zapisano vaše besedilo?

V.: V Orsinovem srcu.

O.: V katerem poglavju njegovega srca?

V.: Odgovorim po metodi, v prvem.

O.: Drugega nimate povedati?

Kogoj, čistopis, str. 37:

Viola: Premila gospodična —

Olivija: Kje je zapisano vaše besedilo?

V.: V Orsinovem srcu.

O.: V katerem poglavju?

V.: V prvem.

O.: To je krivoverstvo.

Največkrat dodaja Kogoj originalu le vzklike in medmete, bolj redko zamenja stavek.

N. pr.: Sh. I/3, str. 12: »Vitez Tobija: Kaj šmenta misli moja nečakinja, da si smrt svojega brata takoj k srcu žene? Jasno je, da žalost življence podjeda.« — Kogoj, libreto: »Vitez Tobija: Hvala bogu, da je konec te nevihte.« — Koncept na tem mestu manjka, v čistopisu, str. 9: »Uf, uf! Da nevihta je končala, ta nevihta, ta nevihta, da je le končala! Živijo!« Včasih je besedilo razdeljeno med več oseb.

a je primeren za učinkovit finale).<sup>24</sup> Najtežje je bilo vprašanje majhnih prizorov z obrobnimi osebami, ki dejanje samo dopolnjujejo: v operi bi povzročali pogoste zastoje in slabili učinkovite vzpone (oba prizora v Orsinovi palači iz I. in prizor Sebastijanovega prihoda v Ilirijo na začetku II. dejanja). Kogoj se je dobro odločil. Orsino nastopi prvič šele sredi II. dejanja, ko že vemo za njegovo neuslišano ljubezen do Olivije in za čustva, ki jih je zbudil v Violi; njegov prizor je dramaturško utemeljen oddih med razposajenim popivanjem veselje trojice (Bledica, Rig, Norec) in spletko zoper domišljavega Malvolia, s katero se dejanje konča.<sup>25</sup> Težje je dognati, kam je hotel uvrstiti prvi Sebastijanov nastop. Verjetno je nameraval najprej obdržati zaporedje izvirnika<sup>26</sup> in je šele pozneje, morda med samim komponiranjem, spoznal, da je za smiseln razvoj II. dejanja njegov nastop brez pomena, da zavira potek, ki ga kratko srečanje Viole in Malvolia (II/1) odlično povezuje. V čistopisu je zato Shakespearov 1. prizor izpuščen. Dramski lok obej dejanj (ekspozicija komedije in njen prvi vzpon) je s tem dobil najboljšo, najbolj zgoščeno obliko, dramaturške skice na posameznih listkih pa dokazujejo, da se je odločil zanjo po temeljitem premisleku.<sup>27</sup> Logična posledica je seveda nastop Antonia in Sebastijana v III. dejanju, kjer je njun prizor vsebinsko upravičen in dramaturško potreben, zlasti ker bi ga Kogoj moral razsiriti, oba prizora pred njim pa je hotel združiti v novo celoto.<sup>28</sup>

<sup>24</sup> Na enem izmed listkov je tale zasnutek:

Dejanje IV

Slika I.

Kapela	Kletka	Vhod v hišo Olivije
Kreganje	pretep	marš uspavanka
Kvartet	Duet	Solo
Lepota		

Slika II

Kapela, kletka in vhod so brez dvoma prizorišča, kakor si jih je zamislil Kogoj, zato so zapisana v obratnem vrstnem redu, kot si sledi pri Shakespearju. Ker se z njimi IV. dej. konča, je lahko »Slika II« le edini prizor V. dej. Kaj pomeni »Lepota«, ni jasno.

<sup>25</sup> Gl. o dozorevanju te razdelitve opombe v libretu ter na posebnem listu v cit. mapi. Ob prvem nastopu Orsina (II/3) niso uporabljeni verzi ali misli iz prizorov I. dej., kjer nastopa, čeprav je Kogoj prvotno imel tak namen.

<sup>26</sup> V libretu ni opomb, da bi II/1 sodil kam drugam; besedilo ni prirejeno nič manj skrbno kot drugod in, z novimi spremembami, prepisano celo na poseben listek. Na njem si je Kogoj, brez dvoma prej, razdelil prizore III. in IV. dej. ter pustil Sebastijanov nastop v III. dej. tam, kamor ga je postavil že Shakespeare, v 3. sl.

<sup>27</sup> Ohranjene so tri verzije: združitev 1. in 2. pr. II. dej. s 4. pr. I. dej., povezava 1. in 2. pr. II. dej. ter zveza zadnjega (pri Sh. petega) pr. II. dej. s prvim. Zlasti pri slednji je verjetno odločala slikovitost odrskega dogajanja v zamišljenem scenografskem okolju: Olivijin vrt, kjer Marija in njeni pajdaši nastavijo Malvoliu pismo, je ob cesti, na kateri naj bi se poslovila Antonio in Sebastijan (glasbeno mikaven kontrast!).

<sup>28</sup> O razvoju te zamisli je v gradivu več podatkov (n. pr.: »III. dej. — 1. in 2.slika skupaj«) in jo potrjujeta tudi naslednji rešitvi:

III.	3. dej.
Olivijin vrt (dvorana)	1 2 (Vrt + Soba)
Soba Olivije	3 Cesta
Sebastijan Antonio	4 5 (Cesta + Vrt)
Oli[vi]ji[n] vrt	

Skoraj gotovo sta nastali v navedenem zaporedju. Kakšno obliko naj bi dobil Sebastijanov nastop, iz zapiskov ni docela jasno. Vsekakor bi moral povezati vsebino II/1 in

Z rešitvijo dramaturške vloge Orsina ter Sebastijana in Antonia je Kogoj uskladil vsa bistvena vprašanja libreta. Zaporedja prizorov v IV. dejanju bi verjetno ne spreminjal, ker so dogodki povezani logično in odlično nadaljujejo njegovo varianto III. dejanja, kako in koliko pa bi bil skrčil zadnjo sliko (V. rejanje), iz ohranjenega gradiva ne moremo razbrati.<sup>29</sup> Končni načrt dejanj je naslednji:

- I. dejanje: 1. slika — Morska obala (? Sušak)  
Viola, Pomorski kapitan, mornarji
2. slika — Soba v Olivijini hiši  
Tobija Rig, Marija, Andrej Bledica
3. slika — Soba v Olivijini hiši  
Olivija, Norec, Malvolio, Tobija Rig, Marija, Viola
- II. dejanje: 1. slika — Cesta  
Viola, Malvolio
2. slika — Klet v Olivijini hiši  
Andrej Bledica, Tobija Rig, Norec, Malvolio, Marija
3. slika — Soba (? dvorana) v vojvodovi palači  
? Valentin, Orsino, Viola, Norec, godci
4. slika — Olivijin vrt  
Tobija Rig, Andrej Bledica, Fabijan, Marija, Malvolio
- III. dejanje: 1. slika — ? Olivijin vrt  
Norec, Viola, Andrej Bledica, Tobija Rig, Fabijan

III/3, torej predstaviti Sebastijana kot brodolomca in Violinega brata ter razložiti njegov odnos do Antonia, z Antonievo zgodbo vred in sprejemom denarja, na katerem sloni nadaljnji zaplet. Tako je dogodek razčlenil tudi Kogoj in sklepamo lahko, da bi bil njih zaporedje uresničil; vprašanje je le, ali bi prizor prestavil v gostilno pri Slonu, kot namigujejo nekatere beležke, ali ne. Obe ohranjeni scenografski skici upoštevala to gostilno, o kateri govori Antonio v III/3, in ker je tudi iz nekaterih opomb mogoče razumeti, da je imel Kogoj v mislih shakespearško sceno, torej odrski prostor, v katerem določajo okolje le najnujnejši elementi, postane teza o novem prizorišču dovolj sprejemljiva. (Shakespearško sceno je poznal iz ljubljanskih rezij Osipa Šesta; prvič jo je lahko videl v »Othellu« 7. III. 1923, torej dva meseca pred premiero »Kar hocete«. Intermezzo med I/2 in I/3 zato ni izhod za silo, temveč glasbeno dopolnilo in poglobitev odrskega vzdusja.) Umetniško bi mu tako odločitev ponudila vabljive, v izvirniku neizrabljene elemente, kar misel potrjuje.

O dokončnem preoblikovanju ostalih prizorov III. dej. dovoljuje gradivo tele zaključke: skladatelj je upošteval vse možnosti in segel celo globlje v Sh. tekst; dvoje skic priča, da je hotel združiti v prvo sliko 1. pr., 2. pr. do nastopa Marije ter nastop Andreja Bledice iz 4. pr., torej vso spletko Tobije Riga zoper Bledico, preden se izteče v dvojboj z Violo — v drugo srečanje Viole in Olivije iz 1. pr. ter 4. pr., kolikor zádeva dogodek okrog Malvolia — v zadnjo pa komične priprave na dvobojo viteza Andreja in Viole iz 4. pr. ter ves 5. pr. Taka razdelitev bi dala Sebastijanovemu prvemu nastopu pri Slonu popolno verjetnost in bi ga, z Antoniem vred, logično vpletla v dogajanje. Novo zaporedje prizorov terja nekaj »notranjih« sprememb in popravkov v besedilu, ki jih Kogoj žal ni več napravil, zato ne moremo z gotovostjo trditi, kako bi se bil končno odločil; večja strnjenost, ki je zakon operne dramaturgije, oblika I. in II. dej. ter prizor »pri Slonu«, ki ga je glasbeno verjetno mikal, dovoljujejo tezo, da bi se bil oprijel te nove razdelitve prizorov.

<sup>29</sup> O IV. dej. najdemo v skicah dvoje načrtov. Prvega je verjetno zavrgel že med delom, drugi predvideva 1 + 2 (Cesta + Soba) in 2 + 3 (Soba + Vrt), kar skoraj gotovo pomeni, enako kot ostale opombe na tem listku, le scenografski osnutek, ker je povezava vsebinsko neelogična.

2. slika — ? Soba v Olivijini hiši  
 Olivija, Viola, Malvolio, Marija,?Tobija Rig,?Fabijan
3. slika — ? Gostilna pri Slonu  
 Sebastijan, Antonio, mornarji
4. slika — ? Olivijin vrt, cesta poleg vrta  
 Viola, Tobija Rig, Fabijan, Andrej Bledica, Antonio, sodni sluge

- IV. dejanje: 1. slika — Cesta poleg Olivijinega vrta  
 Sebastijan, Norec, Andrej Bledica, Tobija Rig,?Fabijan, Olivija
2. slika — Kletka  
 ? Marija, Tobija Rig, Norec, Malvolio
3. slika — Na Olivijinem vrtu  
 Sebastijan, Olivija, ? duhovnik
4. slika — Cesta pred Olivijino hišo  
 Fabijan, Norec, Orsino, Viola, Antonio, Olivija, Andrej Bledica, Tobija Rig, Sebastijan, Malvolio, sodni sluge, spremstvo (?med njimi Valentijn, Marija, duhovnik)<sup>30</sup>

O tem, kako je Kogoj komponiral, ali je delal od prizora do prizora ali pa ga je vodil navdih in je napisane odlomke povezoval šele pozneje, ne vemo mnogo. Nedokončane slike bi lahko potrdile zadnjo domnevo, potrjujejo jo podatki o ustvarjalnem procesu pri »Črnih maskah«, vendar nastajanje libreta dokazuje, da so dramaturška vprašanja, ki jih ob Andrejevu ni poznal, precej ovirala tak postopek in ga usmerjala v bolj načrtno, zaporedno snovanje.<sup>31</sup> Marsikak odlomek je večkrat popravljjal, iskal boljše rešitve, izbiral sredstva in jih skušal uporabiti kar najbolj ekonomično. Nazorno razodeva ta njegov trud uvodni zbor I. dejanja, »Ave maris

The musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is in common time. The vocal line starts with a forte dynamic (f) and includes several grace notes and slurs. The lyrics 'A - ve ma - ris' are written below the bass staff.

<sup>30</sup> Osebe navajam po zaporedju njihovega nastopanja v čistopisu, pozneje po Sh. oziroma v III. dej. po logiki razvoja dogodkov. Mogoče je, da bi bil Kogoj med delom 2. in 3. sl. III. dej. zamenjal; Antoniev nastop v 4. sl. bi bil tako še verjetnejši.

<sup>31</sup> Gl. gradivo za I. dej.; najpopolnejši sta 1. in 2. sl.: koncept je ohranjen str. 5-20 (str. 5-8 nepopolne) ter dokazuje, da je Kogoj, čeprav je večkrat sedel k delu, pisal zapored in tako tudi označeval strani (enako širje listi koncepta za II/3. brez ostevilčenih str.). V cit. mapi je še nekaj krajsih osnutkov: pet listov različne velikosti za uvodni zbor I. dej.; list, ki verjetno sodi na začetek 2. sl.; dva lista za II/1; pet listov različne velikosti za II/2; sedem listov različne velikosti za II/3 in 12 različno velikih listov za II/4. Z gradivom iz op. 12, z ohranjenimi listki, čistopisom (gl. op. 11) in libretom (manjkajo platnice, ovojni list, str. 113-120 = zadnji dve strani besedila in prevajalčeve »Opazke«) je to vsa vsebina mape »Kogoj — Kar hočete«.

stellac<sup>32</sup>. Začetni motiv je zapisan najprej v  $\frac{3}{4}$  taktu, vendar že za moški zbor in v Es-duru.

Skice na tem listu povedo, da je imel v mislih moški zbor, ki se mu pozneje z isto melodijo in podobno fakturo pridruži ženski, preizkušal pa je tudi možnosti za orkestralno spremljavo z diminuiranim motivom. Verjetno je v istem zamahu nastala še prva fraza, ki v basu že kaže dokončne poteze:

2.

A - ve  
ma - ris stel - 1a

Na naslednjem ohranjenem osnutku<sup>33</sup> je moški zbor (18 taktov) končan, Kogoj se ukvarja z nadaljevanjem: v 17. taktu vstopi ženski zbor na dominanti (B-dur), v moškem pa podvojena kvinta na G znova utrdi kadenco v c-mol (18. takt). Dvozborje se nadaljuje v širokem melodičnem loku ženskih glasov in figurativnih postopih moških, ki mešajo zloge »tra-la-la« z besedilom himnusa; osnova je začetni motiv. Označen je primeren trenutek za vstop trobil, ki naj bi poudarila slovesno razpoloženje in radoš rešenih mornarjev, ni pa razvidno, ali bi spremljala ali samo zaključila spev.<sup>34</sup> Začetna fraza je v tem osnutku že precej bolj jasna:

3.

A - ve ma - ris stel - 1a, a - ve,  
A - ve, a - -

Kaže, da se je Kogoj zavedel, do kako obsežnega in dejanju neprimerenega uvoda ga lahko pripelje razpredanje dvojnega zpora, zato je načrt zavrgel. V čistopisu I. dejanja vstopi v 17. taktu namesto ženskega zpora orkester, vendar z istim postopom — s sinkopirano ponovitvijo uvodnega

<sup>32</sup> Zanj je ohranjenih največ skic, zato je ustvarjalni proces jasan. Besedilo je marijanski himnus. Kogoj ga je verjetno poznal iz slovenskega bogoslužja (»Zdrava, kraljica morska«), ni pa upošteval nobene starih ali pri nas komponiranih melodij. Tekst v latinskom izvirniku (porabil je prvih 5 verzov) mu je služil kot zahvalna pesem mornarjev po prestanem viharju; z njim opera za spuščenim zastorom prične.

<sup>33</sup> Gre za skico in čistopis (nanj je pozneje s svinčnikom dodal »1. dejanje«).

<sup>34</sup> V čistopisu skice (ki ob koncu prehaja v nov koncept) vstop trobil (? orkestra) ni označen.

motiva na dominantni (B-dur) in miksolidijskim značajem v spodnjem glasu (b, as, g, f). Moški zbor se z 18. taktom konča v c-molu, orkester pa dva takta pozneje s corono na septakordu d-f-as-c pripravi kadenco za g-mol (pričetek 1. slike). Mimo tega dokončnega zaključka je v pesmi tudi nekaj harmonskih in ritmičnih sprememb ter novosti v poteku glasov. Znova je dopolnjena uvodna fraza.

4.

Kljub zdaj že vzornemu stavku z izglajenimi trdotami prvih skic, Kogoj ni nelah iskatci popolnejše fakture: dvakrat je popravljal čistopis.<sup>35</sup> Seveda ni šlo več za bistvene spremembe, ampak za odtenke, ki bi dali glasbeni vsebini primernejše, estetsko globlje zvočne podobe. Novi čistopis uvodnega zpora in dobre polovice 1. sl. I. dejanja nam pokaže dokončno obliko:<sup>36</sup>

5.

Ta neperiodično grajeni, na septakorde in nonakorde naslonjeni in v melodični diktiji zelo izraziti zbor, pravzaprav predigra, je v marsičem značilen za glasbeno-stilno podobo vse opere. Ceprav si, razen v 1. in deloma 2. sliki I. dejanja, zaradi pomanjkljivih oznak za tempo,

<sup>35</sup> Zgodnejše korekture so pisane z navadnim, pozneje z vijoličastim svinčnikom. Obakrat se je ustavil ob 2. in 9. taktu ter akordu pred pričetkom 1. sl., sicer pa je skušal izboljšati različne odlomke.

<sup>36</sup> Dokončnost potrjuje tudi prepis na posebnem listu, brez orkestralnega nadaljevanja, z označo tempa »zmerno« (nam, »moderato« kot dotelej) ter malenkostnimi netočnostmi, ki so posledica nepazljivosti. Nov je samo »(f)p« v 1. taktu (prej »f«), kar s prepisom vred in dvojno taktnico ob koncu dokazuje, da je Kogoj namenil zbor samostojni izvedbi. List nima naslova, zgoraj desno je skladateljev podpis.

agogičnih opomb in navodil za dinamiko<sup>37</sup> ne moremo vselej ustvariti popolne slike ali vsaj ne moremo z gotovostjo trditi, da je skladatelj povsod mislil natančno tako, kot sklepamo iz notnega teksta, so bistvene poteze njegove gorovice dovolj očitne.

Odstavki imajo točno določene tonovske načine; to ne pomeni, da se gibljejo samo v okviru izbrane tonalitete, je pa dovolj značilno za Kogojev kompozicijski svet. Zapisani predznaki pomenijo tonalno jedro, središče, okrog katerega se, včasih v zelo širokih lokih, razpleta glasbena misel čisto svobodno, v nenehnih (redko enharmoničnih) modulacijskih prelivih, v »samovoljnih« preskokih, ponekod tudi v zanimivih bitonalnih zaporedjih. Akordi so pretežno štiri- in pet-, redkeje šestglasni, prevladujejo taki z malo terco v spodnjih dveh glasovih osnovne oblike. Večidel nastopajo v obratih, dopolnjeni z alteracijami, zadržki, prehodnimi in dodanimi toni (često posledica polimelodične fakture),<sup>38</sup> kadenčni red pa se izogiba avtentičnim na ljubo plagalnim, sekundnim in medialnim zaključkom; ostinatna harmonska podlaga je izrazitejša šele ob koncu II. dejanja. Kaj bi tem značilnostim dodala ali morda odvzela instrumentacija, je vprašanje. Verjetno bi novi glasovi harmonije zgostili ter jih dokončno opredelili v poznoromantično-impresionistično območje, kjer bujna kromatika in disonantni obrati sept-, non- in undecimnih akordov ustvarajo videz atonalnega, ekspresionističnega zvočnega sveta.

Bolj kot harmonski ustroj so za Koga nova značilni novi kontrapunktični odstavki. Od klavirskih fug iz dunajskih let, ki dokazujejo odlično znanje in živ navdih, se čistih polifonih oblik ni več lotil, čeprav marsikatero delo izpričuje izredno domiselnost v razpletanju glasov. Takih primerov je dovolj tudi v operi »Kar hočete«, vendar so zanimivejši in bolj značilni kanonični odstavki v zadnjih dveh slikah II. dejanja, predvsem pa kontrapunktična 2. slika II. dejanja, popivanje veselje trojice v kleti Olivijine hiše, iz katerega bi se moral po nastopu Marije in Malvolia razviti zaključeni kvartet ali morda celo kvintet, ki je žal ostal neizdelan.<sup>39</sup> Vsa prva polovica slike, verjetno do odločnega Malvolievega ugovarjanja ali z njegovimi prvimi stavki vred, je triglasna fuga: eksposicijo, izpeljavo in stretto ločujeta Norčeva pesem in kanon »Molči, molči, ti capin«. Gradnja, razen v eksposiciji, ni tako stroga, kot bi jo terjala čista instrumentalna ali vokalna forma, podreja se odrskemu dogajanju in ga deloma ponazarja, a tudi v teh okoliščinah ima Kogo njen razplet in logiko trdno v rokah. Tonaliteta je E-dur, osnovni taktov način %. Sedemtaktno temo prinaša sopran (dux). Comes v altu odgovarja v kvarti (v A), torej na

<sup>37</sup> Razen za zbor »Ave maris stella« ni navodil za tempo, za dinamiko in agogiko so predpisi redki že proti koncu I/2, pozneje so le še izjema. Natančnejši je Kogo v konceptih.

<sup>38</sup> Kvartne harmonije, predvsem v melodičnih postopih, najdemo šele v II/4.

<sup>39</sup> Da je pomenil Kogoju veliko kompozicijsko zanimivost in ga je ustvarjalno močno zaposloval, dokazujejo štiri skice posameznih odlomkov (brez instrumentalne spremmljave).

6.



subdominanti in s tem v načinu, ki ga poznamo že iz klavirske fuge v f-molu<sup>40</sup>, ter se zaradi dosledno upoštevanega dis namesto d obrne v dominantno šele ob koncu. Takt pozneje nastopi spet dux v basu (E-dur), nato pa se ekspozicija v svobodnem kontrapunktičnem prepletanju, ki formalno odgovarja medigri, po šestih taktih zaključi s prehodom v gis-mol in v nadaljevanje prizora. Ritmično je tema ob vsakem nastopu spremenjena samo v prvem, tretjič zaradi poltonskega premika tudi v tretjem taktu. Mnogo bolj prosto jo obravnava Kogoj v izpeljavi (26 taktov). Ta je z redkimi izjemami podvojenih in dodanih tonov strogog triglasna, tonalno zaporedje pa je: fis-mol/F-dur (comes v sopranu s spremembami glave teme iz sekste v kvinto),<sup>41</sup> C-dur (dux v altu; nastopi že v šestem taktu, kot kratka stretta, in se zaradi modulacije izogne svojemu prvemu vodilnemu tonu), D-dur (dux v basu) ter sedem takrov modulacijske medigre iz ritmičnega in deloma motivičnega materiala spremiščevalnih glasov, ki se razpletajo skozi vso izpeljavbo. — Najobsežnejši je zaključni del fuge (50 taktov), le da v prvem odstavku, do avgmentacije 3/8 v 6/8 takt, ni popoln. Intervalne spremembe se omejujejo na kromatično izpolnjevanje posameznih postopov, začetek teme pa je ritmično vsakokrat drugačen; zelo pogoste so oktavne podvojitve glasov in tudi akordnih tonov je po drugi stretti vse več. Kolikor sklepamo iz neizdelanega čistopisa, gre za dve tesnitvi. Prva je med altom in basom (dux v Des-duru, po prvem taktu comes v Ges-duru), druga med sopranom in altom (dux v B-duru, z ritmično in melodično spremenjenim koncem; po tretjem taktu comes v Es-duru). Sledi comes v A-duru (podvojene oktave), na katerem je Kogoj, kot kaže nadaljevanje, hotel zgraditi tretjo stretto, verjetno triglasno, ter po dveh taktih prehoda avgmentiran dux v E-duru (6/8 takt, začetek že v zadnjih dveh 3/8 taktih), obakrat v basu. Avgmentacija je ritmično precej svobodna in razširja temo na 8, čeprav gre v bistvu za 6 prvotnih taktov; stavek je ves čas triglasen, sopran in alt kontrapunktirata prosto. Šele sklepna kadanca v cis-mol sprosti akordne tone: motivični material so pretežno variirani odlomki teme, ki nastopi še zadnjič v sopranu, diminuirana (3 takti), z intervalno spremenjeno glavo (velika seksta navzdol namesto navzgor) ter privede v izhodiščno tonalitetu na pedalnem tonu (E). Fuga izzveni verjetno pp, v lahketnem pojgravanju zgornjih dveh glasov med toniko in dominantom.

Oblikovno in kontrapunktično zanimiv je tudi kanon »Molči, molči, ti capin«. Pojo ga trije moški glasovi, tenor (Bledica) in dva basa (I.: Rig, II.: Norec). Prvotno zamisel je Kogoj med delom dopolnil: kanon v ierci (ponekod v seksti, sekundi, kvinti) je z začetnim in končnim kanonom

<sup>40</sup> Gl. Marij Kogoj, Antologija, 2. zvezek, 3 fuge za klavir, št. 3, Ljubljana 1961, in komentar urednika Marijana Lipovška o njihovi oblikovni dognanosti.

<sup>41</sup> Prvi širje takti teme so v fis-molu z nizko sedmo in peto stopnjo (izjema eis v altu, takt 4), zadnji trije v F-duru.

v sekundi in kvarti povezal v malo tridelno pesemsko obliko.<sup>42</sup> Imitacije so z redkimi odstopi realne, kar daje poteku politonalen značaj. V isti sliki so izrazito bitonalni (Fis-dur : G-dur) instrumentalni uvod in nekateri pasusi spremljave Norčeve pesmi, pomembna pa je tudi njena formalna zasnova. Obe kitici sta razdeljeni na polovico; v prvi ustreza to smislu izvirnika, v drugi Kogojevi interpretaciji besedila. Čeprav se melodika, z izjemo ene same motivične reminiscence, ne ponavlja, je tonalni načrt zelo jasen.

Norčeva pesem in kanon sta povezana s fugo v obsežnem rondo. Tak prijem je v Kogojevem opernem ustvarjanju nov in ker ga najdemo šele v nekončanem delu čistopisa, kjer je stavek harmonsko najbolj svež (kvartne harmonije, harmonski ostinati, bitonalna zaporedja, nefunkcionalno dodajanje intervalov) in kontrapunktično mnogo strožji kot kjerkoli poprej, je domneva, da je delo nastalo v pretežno zaporednem snovanju še bolj upravičena, saj pojasnjuje skladateljev premik iz poznoromantično-ekspresionističnega stilnega območja v neoklasicizem.<sup>43</sup> Potrdilo najdemo tudi v ritmični strukturi opere. Še vedno so pogosti komplementarni ritmi in sinkope, ki jim sledimo skozi vse Kogojevo ustvarjanje, znano sliko dopolnjujejo punktirani postopi, triole in drobne notne vrednosti, nikjer dotelej pa ni tako jasna in poudarjena, še zlasti ne proti koncu čistopisa, ritmična vloga spremljave. Ne samo v plesnih odlomkih, tudi sicer je njeno ostinatno gibanje zelo izrazito in povzema celo plesne formule;<sup>44</sup> podobne postopke srečamo le še v nekaterih »Malenkostih«. Kako bi bil Kogoj nadaljeval, ne vemo, morda pa ni brez pomena, da se je v zadnji sliki II. dejanja odločil za poliritmično združitev  $\frac{2}{4}$  (v melodijski) in  $\frac{3}{8}$  takta (v spremljavi).

Seveda je drugačno ritmično strukturo terjala deloma že komična snov, saj jo — manj izrazito sicer — najdemo tudi v samospevu »Res, če me ne maraš«. Shakespearova komedija in okolje opere buffo sta gotovo vplivala na kompozicijsko fakturo, toda Kogoj je bil premočna in še celo v glasbeno-estetskih vprašanjih preveč samosvoja osebnost, da bi se bil uklonil zunanjim, v bistvu izvenmuzikalnim okoliščinam. Odločilnejši so bili načrti o plesni podobi opere.<sup>45</sup> Njegovi nazorji o vlogi in umetniški vrednosti baleta so jasni že ob prihodu z Dunaja; zagovarjal je Dalcrozeove ideje, jih uresničil v »Črnih maskah« in jih očitno želel še popolneje

<sup>42</sup> Shakespearov tekst »Molči, molči, ti capin!«, za katerega Župančič ne navaja, ali meri na kak znan napev, je nadaljeval sam.

<sup>43</sup> Tezo potrjuje tudi opomba na enim izmed listkov: Kogoj je hotel v IV. dej. uporabiti »rondo fugato, valse espagnole, tarantello, scherzo«, torej zaključene oblike (gl. tudi beležko v libretu, str. 89: »Marš-uspavanka« in shemo IV. dej. v op. 24).

<sup>44</sup> Ritem habanere na začetku prizora Tobije Riga in Marije v I/2, ritem saltarella v II/4.

<sup>45</sup> V beležkah je več zasnutkov, od čisto splošnih do precej natančno izdelanih. Koncept I/2, str. 12 zahteva, naj Tobija Rig ob koncu dueta z Marijo (pred nastopom Bledice) pleše in tudi v čistopis je vpletten plesni odlomek (G-dur), namenjen verjetno obema junakoma. Enako bi ples poživljal konec II. dej.; v libretu, str. 56, je pripis »Rajanje«, v konceptu pa več načrtov in opomb.

uveljaviti v novem delu.<sup>46</sup> Ni ga motilo, da postavlja pred pevce skoraj neizvedljive naloge, hotel je le potrditi svojo misel o glasbi kot prvem in najpomembnejšem činitelju opernega dogajanja. Plesni načrti za »Kar hočete« so verjetno edinstveni v zgodovini komične opere in dobro označujejo avtorjev ustvarjalni svet. Morda je razen čisto baletne imel pred očmi tudi njih pantomimično vrednost, kar bi ustrezoval Shakespeareovim situacijsko-komičnim zapletom, vendar neposrednih dokazov za to ni; tezo podpirajo le nekatere opombe.

Zanimiva in značilna za stil dela je melodična dikcija. Njen morebitni slogovni razvoj je težko pregleden, ker je pevskih partov proti koncu čistopisa vedno manj. Kolikor je razvidno, ostaja v znanih mejah. Razponi so izredno veliki, besedilo je interpretirano skoraj brez izjemne silabično,<sup>47</sup> pogosti so hitri zagoni navzgor in visoke lege glasov, le malo pa je lokov širokega diha. Recitativi na enem tonu so redki. Postopi se izogibajo opisovanju akordov na ljubo lestvičnemu zaporedju, vseskozi pa prevladujejo mali intervali nad kvinto — sekste, septime, (čiste) oktave, none, decime, duodecime, nekajkrat celo večji, tja do zmanjšanje dvojne oktave. Melodična dikcija je tako še vedno ekspresionistično napeta in pozorno sledi čustvenim vzgibom besedila. Fraze, čeprav kratke, so izredno plastične, jedrnate in povedne, stroga silabičnost si podreja metrum (pogoste triole, sinkope, včasih kvintole in sekstole) in kjer se parti ob začetkih in zaključkih prepletajo, nastajajo kdaj pa kdaj zanimive polimetrične kombinacije. Kogo je tudi tokrat umetniško najmočnejši, najpopolnejši prav v izrazu melodije, čeprav terja od izvajalcev izredne zmogljivosti in je intonančno zelo zahteven. Edino, kar opozarja na slogovno preobrazbo, je skoraj dosledno odrekanje govorjeni melodiji, bistveni potezi »Črnih mask«: v čistopisu jo najdemo le enkrat, v 3. sliki I. dejanja. Kogo je bil seveda s pridom lahko uporabil v komičnih prizorih, dovolila bi mu karikiranje in precej novih izraznih odtenkov; ker je ni, moremo to razumeti kot stilni odmik iz ekspresionistične kompozicijske tehnike v čisto melodiko, čeprav se zato ni odrekel vsebinsko skrajno intenzivni izpovedi.<sup>48</sup>

Vse drugačen je instrumentalni del opere. Razponi se le redko dvignejo čez oktavo, linije so polne alteriranih intervalov do sekste, zvečanih

<sup>46</sup> »Za mislečega človeka plesna umetnost ne predstavlja metanja in vrtenja nog in rok, v njej se ima izražati duševno življenje kakor se analogno izvaja v glasbi.« (Trije labodi I/1922, str. 63) — »Absolutna interpretacija glasbe, njenih oblik, barv. značajev in ritmov je njena stvar. Izražati duševno življenje v poziciji in kretnji posameznika in ansambla v njih grupaciji in razsvetljavici (M. Kogo, Beležke, DS XXXV, str. 144).

<sup>47</sup> Izjema so drobni motivi, ki ponazarjajo vsebino kake besede ali igralčev gib, melizmi polifonega ansambla ob koncu II/4, kjer so bistveni kontrapunktični prepleti, ter priredba istrske narodne »Sunce izhaja«, ko prosto nadaljevanje melodije povzema značilnosti citata.

<sup>48</sup> Govorjeno melodijo iz koncepta Tobijevega parta (I/2) je v čistopisu izpustil. V osnutkih jo je bežno uporabil še dvakrat: v I/1 in I/3. Verjetno je tudi part Pomorskega kapitana (prvotno »Sprechrolle«) posledica tega stilnega razvoja.

kvert in zmanjšanih kvint; ambitus je pretežno ozek, zadostuje mu oktava, duktus pa odkriva pogosta opisovanja, odmike od osnovnega zaporedja tonov ter akordne in lestične prehode. Tudi tu terja metrum mnogo sinkop, triol in drugih delitev, prevladujejo pa jamb in njemu sorodne enote nad trohejem. V ritmu presenečajo redke spremembe taktovih načinov, ki jih je toliko v »Črnih maskah« ter številni predložki, motivično pa je instrumentalni part bogatejši kot vokalni. Najzanimivejše so, kar zadeva melodično dikejjo in z njo povezano motivično snovanje, obdelave narodnih pesmi, o katerih je Kogoj že prej temeljito razmišljal, a je svoje nazore uresničil le deloma.<sup>49</sup> Gre za dva prijema: za prave priredbe in za precej svobodno uporabo motivičnega materiala pesmi. Opombe v skicah in libretu dokazujojo, da je preizkušal različne melodije; do konca II. dejanja je uporabil šele nekatere, ali pa je zapiske razumeti kot zbiranje gradiva.<sup>50</sup>

Prava priredba je samo trio za tenor in dva basa (Bledica, Rig, Norec) »Poj, poj, ptiček moj«, čeprav je napev ritmično nekoliko spremenjen.<sup>51</sup> »Sunce izhaja« je že obdelava: med citat sta po prvem polstavku vpletena dva takta, vezana motivično na začetek pesmi, obširno nadaljevanje pa prosto uporablja ritmične in melodične elemente teme (ponovi jo, modificirano, le enkrat) in tako vzdušje še poglobi.<sup>52</sup> Mimo teh je Tobijskij in Andrejev ples iz 2. slike I. dejanja parafraza gorenjske narodne

<sup>49</sup> »O harmonizaciji narodnih napevov se misli, da je dovolj, če je le kolikor mogoče primitivna. Ali v resnici je naloga harmonizatorja podati umetniški vtis napeva, to je: dati s harmonizacijo napevu priliko, da se pokajajo na površju vse one točke, ki so zanj značilne... Glede obdelav narodnih napevov se tudi ne moremo ravno pohvaliti. Prireditve za zbor, v katere so uvedeni solisti, so od prve do zadnje ponesrečene, ker v nikakem oziru ne odgovarjajo zahtevam, ki jih ima prireditelj do napevov. Isto je z vsemi venčki in potpuri, kjer si sledi brezmiselno različni napevi brez vsake notranje motivacije. Splošno se govorja, da ni v slovenskih napevih ‚nič samosvojega‘. Trdim, da to izvira samo iz dejstva, da nimamo dobrih prireditiv in da so srbske narodne pesmi danes tako znamenite le radi tega, ker so doživele dobre prireditve. Da bi bile naše pesmi ravnno tako imenitne, če bi že tudi toliko časa imele dobre prireditve, je zame gotovo. Ali nimamo jih.« (M. Kogoj, O narodni pesmi, DS XXXIV, str. 176) Prim. s temi načeli suito za mešani zbor »Trpečim srecem« in klavirske variacije (pravzaprav meditacijo na pesem) »Oj ta soldaški boben«.

<sup>50</sup> V libretu: »Zato pa rečem jazz«, »Vsi so prihajali — v skicah: »Kolko tavžent ljudi tam v peklu gori«, »Ko b' sodov ne bloc, »Daj, daj, daj (?srček nazaj)« — v notnih zapisih: »Čuk se je oznil« (»potujoča pesem«, na slovenskem ozemlju povsed v duru; Kogoj jo citira v molu), morda še katere, ki je iz nepopolne skice ni mogoče razbrati, ter »Kje so moje rožicec, ponarodeli zbor Gustava Ipavca (Slovenska pesmarica, ur. Jakob Aljaž, I. zv., Celovec 1896, str. 74, št. 27: »Vše mine«, bes. Valentin Orožen. Kogoj je obdržal F-dur, spremenil pa 3/4 takt in ponekod melodijo).

<sup>51</sup> Uporabljajo ga kot pripev po vseh naših pokrajinalah, samostojno le na Gorenjskem; gl. kartoteko Glasbeno-narodopisnega instituta v Ljubljani.

<sup>52</sup> Pesem je istrska (Franjo Kuhač, Južno-slovjenske narodne popievke, III. knjiga, Zagreb, 1880, str. 121, št. 931). Kogoj je prevzel F-dur, spremenil pa prvotni 6/4 + 5/4 takt v 3/4; s tem je šesttaktni stavek razširil v dvanaštaktnega in zato v predzadnjih taktih obeh polstavkov spremenil 3/4 v 2/4. Citat je sicer dosleden — le zadnji ton je obakrat osminka namesto šestnajstinka in v drugem polstavku je predzadnji zaradi harmonskega nadaljevanja pomaknjen za sekundo navzgor (a namesto g).

»Polka je ukazanac,<sup>53</sup> »Rasti, rasti rožmarin«<sup>54</sup> pa se je zdel Kogoju najprimernejši za slikanje otožnih, zamišljenih razpoloženj, zato ga je uporabil v medigri k 3. sliki I. dejanja ter začel in prepletel z njim 3. sliko II. dejanja, kjer Shakespeare in libreto predpisuje »godbo«.<sup>55</sup> Kompozicijski rezultat ni značilen samo za njegovo variacijsko fantazijo in stopnjo umetniške dognanosti, ampak tudi kot dokaz kontrapunktične spretnosti, občutka za metrum in melodično dikcijo ter seveda praktičnega odnosa do narodnega melosa.

Kogojeva govorica ni zunanje ilustrativna in redko opisuje. Beležke in koncepti za opero »Kar hočete« sicer odkrivajo nekaj načrtov, ki pa jih je med delom opustil.<sup>56</sup> Bolj ko se je poglabljal v vzdušje in bistvo prizora, večkrat ko je izpopolnjeval koncept, bolj so postajale glasbene ideje »absolutne«, zgoščene, večji je bil trud za enovito razpletanje misli in brioznost celote.<sup>57</sup> Polet in šaljivost sta mu bili prva skrb, kar dokazuje, da se je dobro zavedal osnovne vsebinske in oblikovne zahteve komičnega odrsko-glasbenega dela.

Kakšna bi bila končna podoba opere, ne vemo. Bolezen je vse bolj ovirala ustvarjalni proces in ga končno pretrgala prav sredi najbolj zanimivega obdobja, ko so se stilne poteze začele spremenjati in se je razvoj — še bolj kot v »Malenkostih« — nagnil proti neoklasicizmu. Ali bi ga bil Kogoj sprejel v obliki iz tridesetih let ali pa bi uporabil le nekatere njegove poteze in z njimi ravnal po svoje, ni mogoče dognati, upravičeno pa lahko sklepamo, da bi, kot vselej, ubral samosvojo pot genialnega ustvarjaleca, ki ne more posnemati, če naj ostane zvest samemu sebi.

#### SUMMARY

Marij Kogoj dedicated the greater part of his artistic powers to opera. Of his three plans for operatic themes (the first being France Prešeren's poem »Krst pri

<sup>53</sup> Melodija ni citirana, posamezni motivi so včasih opisani, včasih prevzeti po pesmi in se večidel kontrapunktično prepletajo.

<sup>54</sup> Pesem je razširjena po skoraj vseh slovenskih pokrajinah (gl. kartoteko GNI), prvi jo je objavil Janko Žirovnik v 2. zv. Narodnih pesmi z napevi, Ljubljana 1885 (št. 6). V Gradežu pri Turjaku, ki ga je skladatelj zadnja leta pred boleznijo večkrat obiskal, poznajo na isto besedilo drugo melodijo.

<sup>55</sup> Beseda je v libretu podprtana, na posebnem listku z opombami je navodilo »Narodna pesem kot godba Orsina«.

<sup>56</sup> Zelo nazorna je prvotna zamisel predigre, ki naj bi pričela z »gromom (fp)« se nadaljevala z »Ave maris stellae«, z »veselo pesmijo«, vstopom orgel in končala spet z »gromom«, po katerem bi se šele dvignil zastor. — Vprašanje je, ali bi bil v III. dej. res uporabil motiv bitja ure (»ura z muziko« ga je mikala že v 1/2, a se ji je odreklo). Edino ponazarjanje, spremeno in nikakor dosledno »opisno«, najdemo v instrumentalni spremiļavi Norčeve pesmi iz II/2.

<sup>57</sup> Kaj bi spremenila instrumentacija, razodeneta partituri »Črnih mask« ter suite »Če se pleše«: z orkestrom Kogoj ni ilustriral zunanjih dogodkov in spričo stilnega premika tega gotovo tudi v novem delu ne bi bil storil. V potrdilo so nam redke in nepopolne opombe o tehniki instrumentacije in sestavi orkestra: »orglje, organetto«, »orglje v komediji«, »orglje + flaute-pastorale med tem pogovor[om] se izgubi« (sc. v I/1). Na pihalni orkester (»bando«), s katerim je hotel končati I. in začeti II. dej., ob prepisovanju na čisto ni več mislil.

Savici«, the second Leonid Andrejev's drama »Black Masks«, the third Shakespeare's »Twelfth Night«) only the second was realised. The last, which he undertook in 1929 remained unfinished as in autumn 1932 he was incapacitated by schizophrenia. From the surviving material it is clear that he wrote (in the form of a piano score) the first two acts, though especially in the second there remain many gaps. He prepared the libretto himself on the basis of Shakespeare's text. From his arrangement of the action we know that the opera was to have four acts, the fourth and fifth acts of the original being combined. In shortening and combining original scenes and in the abridgement of the original text he displayed an outstanding knowledge of the stage and its rules. He located the action of the comedy on the Adriatic coast and made use of a number of Slovene folksongs as well as one Istrian one, giving them rich and imaginative contrapuntal treatment, considered among the best in Slovene music and displaying the author's contemporary relation with folk-melodies and their role in musical art. In addition to this he wove into the action dances by individual actors and by a ballet ensemble, thus adding to music and text the third most important element of his works for the stage, an element of which he made rich and idiosyncratic use also in »Black Masks«. From the point of view of style and composition technique the two acts show Kogoj developing in a new direction. In the harmonic and also party in the rhythmic structure and especially in the melodic diction, features of expressionism are most apparent. In frequent rhythmical ostinati and harmonic handling which shows a retreat from the sphere of luxuriant chromaticism and dissonant inversions of chords of the seventh, ninth and eleventh and especially in the rich contrapuntal treatment and polyphonic forms (which appears more and more frequently towards the end of the second act) Kogoj shows that »Twelfth Night« would have been the first piece of his new stylistic orientation, drawing near to neoclassicism.