

KOGOJEVA SCENSKA GLASBA »V KRALJESTVU PALČKOV«

Ivan Klemenčič (Ljubljana)

Po končanem študiju je Marija Kogoj najmočneje pritegovala misel na odrsko glasbeno ustvarjanje. Svojo namero, osredotočeno okrog »Črnih mask« je uresničil nekaj let pozneje z znanimi rezultati in potrdil zatem celo z uresničevanjem novih načrtov, kakor jih izpričuje nedokončana opera po Shakespearu »Kar hočete«.¹ Vendar ni nepomembno, da se je z glasbenoscenskim delom srečal že prej. Ob prvih resnejših, nato opuščениh zasnutkih za opero »Bogomilo« po Prešernovem Krstu pri Savici in najbrž zgodaj opuščениh mislih na balet »Lepa Vida«, se je namreč še dvakrat поблиže seznanil s sceno glasbo: najprej k Sofoklejevi drami »Kralj Oidip«² in nato k Ribičičevi otroški igrici »V kraljestvu palčkov« — če pustimo ob strani prvotne, pozneje zavržene načrte za spremno glasbo k drami »Črne maske« Leonida Andrejeva. Med tema dvema redkejšima pričama Kogojeve ustvarjalnosti, ki ju resda ni mogoče primerjati z značajem in obsegom opernega dela, a vendarle govorita o ambicijah in intenzivnosti opravljenih naporov in dokazujeta celo določeno predhodno pripravljenost na podobne težje naloge, hočemo podrobneje spoznati zadnjo. V dostopni obliki se je ohranila v celoti in tako nam dovolj avtentično širi dosedanje vednost o Kogoj in njegovem opusu nasploh; zanimiva pa utegne biti tudi v kontekstu omenjenega scenskega ustvarjanja — kamor najprej šteje, kakor v razmerju do domala hkrati nastalih prispevkov otrokom,³ če navajamo posebej le ta vidik iz sklopa muzikalnih in kompozicijskih sestavin, ki jih želimo tu pregledati.

¹ »Črne maske« so nastale v letih 1924—1927; po pripravi na premiero leta 1929, s prvimi osnutki leto dni prej, je skladatelj nadaljeval s priredbo libreta in s komponiranjem »Kar hočete«, toda opere do izbruha duševne bolezni poleti 1932 ni uspel končati. — O tem gl. tudi Loparnik B., Dramaturška in kompozicijska zasnova Kogojeve opere »Kar hočete«, Muzikološki zbornik II, Ljubljana 1966 in Klemenčič I., Marij Kogoj — Črne maske (dipl. naloga, 1962).

² Izvajana je bila junija 1921 v Škofovskih zavodih v Št. Vidu pri Ljubljani. Tudi o drugih tovrstnih načrtih pred komponiranjem »Črnih mask« gl. I. Klemenčič, ib.

Domnevamo, da je Kogojeva glasba nastala v letu 1923, kar je dopustil tudi Josip Ribičič, ki je delo po priporočilu Srečka Kumarja naročil pri skladatelju.⁴ Posreden dokaz daje omenjenega leta objavljeni Ribičičev tekst »Kraljica palčkov«, kjer v podnaslovu beremo: »Uglasbil: Marij Kogoj«.⁵ To dovoljuje vsaj sklepati, da je bila Kogojeva glasba — po tem napisu sodeč predvidena še pred izdajo besedila igrice, iztiskane najbrž zgodaj jeseni 1923 — napisana za izdajo teksta in morda ne za kakšno vnaprej določeno uprizoritev, ki naj bi se začela pripravljati šele pozneje. Nadrobnosti v zvezi s tem niso znane, pisatelj se le spominja, da so morali prekiniti priprave za izvedbo s Kogojevo glasbo v Trstu, ker otroci niso zmogli zahtevne partiture.⁶

³ Kogojeve pesmice je izdal v zborniku »Otroške pesmi«, Trst 1924, urednik Srečko Kumar; nastale so po njegovi pobudi najbrž leto, dve prej. Poleg teh (dvanajstih) je pozneje Kogoj sam izdelal eno pesmico, ta in druge do 17. pesmi pa prav tako izvirajo zvečine iz istega obdobja in najbrž pred l. 1932. — O tem gl. Loparnik B., Prvine melodične dikcije v Kogojevih otroških pesmih, Muzikološki zbornik V, 1969.

⁴ Ta navedba in nekaj naslednjih podatkov je iz razgovora s pisateljem Josipom Ribičičem 23. febr. 1963. — Ribičič, ki je iskal skladatelja scenske glasbe, se je spominjal, da je ob priporočilu prijatelja S. Kumarja sprva okleval zaradi Kogojevega modernizma, vrhu tega pa omenja, da takrat niso poznali Kogojevih otroških pesmi. Nato da mu je delo — leta se natančno ne spominja — zaupal brez pismene pogodbe in ga pozneje tudi plačal.

⁵ Tekst »Kraljica palčkov, kot razberemo iz naslovne strani, je drugi del Ribičičeve igrice »V kraljestvu palčkov«, izdane l. 1923 v Trstu. — Skrbno opremljeno knjižico, ki je bila najbrž dotiskana zgodaj jeseni tega leta (prvi jo je naznanil Učiteljski list 20. septembra 1923), dopolnjujejo izvirni lesorezi Avgusta Černigoja (zamišljeni ekspresionistično s strogo idealizirano, ploskovito risbo in tipizirano barvo), najbrž tudi s te strani zanimiva priča pisateljevih ambicij ob tekstu igrice. — Prvi del, z naslovom »V Kraljestvu palčkov« (izd. 1922, Zal. »Jug« v Ljubljani) so s spremno glasbo Ivana Grbca (prav tako natisnjena 1922 pri zal. »Jug« in z naslovom »V kraljestvu palčkov«, 1953 pa malo popravljena pri Mladinski knjigi z naslovom »Palčki«) prvič izvedli 1917 v Trstu; po avtorjevi pripombi je »Kraljica palčkov« njegovo nadaljevanje, vendar se lahko oba dela izvajata samostojno.

⁶ Ribičič pristavlja, da je bil zato najbrž naslednje leto prisiljen prositi Emila Adamiča, naj napiše novo glasbeno verzijo, a se nadrobnosti okrog tega več ne spominja. — Ta Adamičeva glasba ni navedena v popisu skladb (Škerjanc, L. M., Emil Adamič, Ljubljana 1937), potrjuje pa njeno izvedbo takratni kaplan v Šklednju v Trstu (zdaj župnik in dekan v Slovenj Gradcu) Jakob Soklič, ki je sodeloval pri pripravah za krstno uprizoritev s tamkajšnjo šolsko mladino (v pismih avtorju tega prispevka z dne 23. III. in 17. IV. 1971; k temu prim. tudi spominsko knjigo J. Sokliča: Istra kliče ..., Ljubljana 1928, 27 ss.). Soklič navaja, da je učitelj glasbe Ivan Grbec začel z vajami, a da so jih morali opustiti, ker je bila Kogojeva glasba za izvedbo pretežka (podobno Grbčevemu je bilo tudi Kumarjevo mnenje). Da že začete priprave ne bi padle v vodo, je Kumar priporočil Adamiča za novo glasbo, ki je bila menda v kratkem napisana, saj so jo imeli izvajalci na voljo že aprila 1924, ko so začeli z vajami in so jo uprizorili za prvo obhajilo 4. junija 1924 (Sv. Jakob v Trstu). Najbrž podobno kot v zamisli s Kogojem so tudi tu v zasedbi povsod sodelovali otroci, tako v solističnih kot v zborovskih glasbenih točkah. Po teh po-

Podobna usoda je doletela skladateljev rokopis. Pisatelj si ga je namreč sposodil od Kogoja zaradi nezanesljivosti prepisa, a ga zdaj več ne hrani in tudi ne ve zanj.⁷ Skladatelj, ki je najbrž računal z začasno zamenjavo,⁸ je prepis pozneje obdržal in ga prej in kasneje

datkih je mogoče vsaj teoretično postaviti zadnjo mejo nastanka Kogojeve glasbe približno v marec 1924, kar se sklada z Ribičićevo pripombo, da takrat niso poznali Kogojevih otroških pesmi (Učiteljski list je objavil 1. marca 1924 intervju s Srečkom Kumarjem, kjer ta izjavlja, da »je zbirka gotova in izide lahko vsak čas.«), če seveda Kogojeva glasba ni nastala še pred ali ob izdaji Ribičićeve igrice ali vsaj neposredno po njej. Ta možnost kot sprednja meja nastanka spomladi ali še pozneje leta 1923 bi bila verjetnejša tudi po pisateljevi domnevi o poročilu nove glasbe pri Adamiću leto pozneje. Ohranjeno Adamićevo pismo S. Kumarju z dne 23. VIII. 1923 (v Kumarjevi mapi v glasbeni zbirki NUK) nas glede tega pušča v dvomih, ko med vrsto skladateljevih kratkih vprašanj skopo bremo najprej: »A. Kaj je z mojimi Mladinskimi pesmimi?«, in izgleda v zvezi s te vrste glasbo takoj nato: »B. Kje je Ribičić?« Predpostavljamo sicer, da je sam Kumar priporočil za Kogojem pisatelju še Adamiča, preseneča pa možnost, da bi prišlo do prvih stikov med njima že poleti 1923, ko najbrž Ribičićev tekst ni bil niti natisnjen. Če se vprašanje v pismu resnično nanaša na scensko glasbo »Kraljica palčkov«, kar je verjetno, ostaja ob drugih neznankah nadrobnejša določitev nastanka Kogojeve glasbe le še težje razložljiva in zaenkrat nepojasnjena. — Po izjavi Vilka Ukmarja so Kogojevo glasbo izvajali po prvi vojni v Postojni, vendar se nadrobnosti ne spominja; to bi bila hkrati edina znana možna izvedba v celoti. — Iz Kogojevih ohranjenih rokopisov posameznih točk te glasbe sklepamo še o možnosti predvojne javne ali poljavne izvedbe največ treh točk igrice. Ribičić omenja, da je menda altistka Thierryjeva koncertno zmogla zapeti »Čarovnico«, česar pa doslej ni bilo mogoče preveriti. — Po drugi vojni je bila scenska glasba izvedena koncertno v redakciji Jakoba Ježa, vendar nepopolno sedem glasbenih točk (Koncertni atelje DSS 22. IV. 1969, sopr. O. Jež in pianist A. Jarc). — Tudi natisnjeni niso bili doslej Kogojevi glasbeni vložki, bili so le ciklostilno razmnoženi (gl. op. 7); celotna izdaja je šele v pripravi.

⁷ Te izposoje se je Ribičić le nejasno spominjal. Dopuščal je še možnost, da je Kogojev izvirnik pri Kumarjevi ženi Zori K. v Portorožu; toda ker ga ni med skladbami, ki jih je ta l. 1959 odstopila glasbeni zbirki NUK (prim. ovoj Kronika v Kumarjevi mapi), ne kje drugje, ga je treba imeti zaenkrat za izgubljenega. — Ribičić je še omenjal, da so notni del za izvedbo ciklostilno razmnožili, a so se najbrž ti primerki že porazgubili (dozdaj niso bili dosegljivi).

⁸ Na prvi strani prepisa je Kogoj zabeležil opazko, ki najverjetneje izvira iz časa bolezni po l. 1932, dasi utegne biti tudi resnična: »Glasbo in petje zložil Marij Kogoj /Ta prepis je prinesel [Josip Ribičić] h Mariju Kogoj, /Dokler ne prinese/ [Josip Ribičić] rokopis[a] nazaj /če ne zadrži[?] /Največ časa more/ [Josip Ribičić] /imeti rokopis/ in označeno muziko[?] /pet let/ M. Kogoj.« Sklepanje o času nastanka opazke naj podpre drug Kogojev pripis na str. 8 iste partiture in z enakim tintnim svinčnikom, ki je lahko le posledica obolevnosti po l. 1932: »Opazka: se glasi v basnem ključu tudi prav, pa se ne se [!] sme igrati v basnem ključu.« Nanaša se na zadnjo vrsto basovskega dela v klavirskem stavku, ki ga je mogoče smiselno igrati le v violinskem ključu. (Kogoj je v tem primeru z isto pisavo s tintnim svinčnikom, a pravilno popravil prepisovalčevo napako in čez basovski ključ napisal violinskega, vendar je tam najbrž že prej sam napisal violinski ključ z navadnim svinčnikom, zato je bil drugi poseg v celoti nepotreben.) — O podobni vrsti dostavkov s tintnim svinčnikom gl. še op. 9.

v času bolezni popravljaj in dopolni z izvajalnimi označbami.⁹ Skupaj s tem preprostim in ne vedno zanesljivim prepisom so se ohranili še štirje poznejši rokopisi treh pevskih točk, »Čarovnica«, »Hvala čarovnici« in »Kuharčki«, ki so bili v izbrušeni inačici najbrž izdelani za koncertno izvedbo in natis.¹⁰

Celoten prepis scenske glasbe »Palčki II«¹¹ vsebuje deset krajših glasbenih točk, največ namenjenih petju ob klavirski spremljavi ali samo instrumentalu. Iz ohranjenega gradiva lahko le sklepamo o solističnih pevskih točkah in enoglasnem ali dvoglasnem otroškem zboru s spremljavo klavirja, poleg edine znane, pred koncem predpisane točke za flavto solo ter zadnje, očitno pisane za sam klavir.¹² Po partituri najbolj podpira sklep o zboru druga točka, dvoglasno petje vil, ustrezno dogajanju in besedilu pa še druge sicer enoglasne pesmi palčkov, ravno tako predvidene za skupinsko petje. Le dve, »Čarovnica« in »Pesem hrepenenja Anice«, se, če sodimo po besedilu, lahko pojeta solistično; vendar se niti po zahtevnosti niti po kakšni posebni označbi za zasedbo ne razlikujeta od drugih. Dokaz o mož-

⁹ Kogojevi popravki z navadnim svinčnikom in delno vstavki taktov s črnilom so očitno prvotnejši (o tem prim. tudi op. 10) in veljajo večidel prepisovalčevim napakam. Manjkajo pa kljub poznejšim popravkom za skladatelja značilno vse označbe za tempo (razen pri »Čarovnici« in tretjem odstavku devete točke za flavto). Kogojeve dodatne označbe s tintnim svinčnikom so lahko le iz časa bolezni. Gre največkrat za dodatne notne znake, popravljano višino tonov, zlasti pa za dinamično in agogično označevanje ter lokovanje s fraziranjem. Večidel se ti posegi še smiselno vključujejo v kompozicijski stavek, tako po logiki glasbenega poteka kakor zahtevnosti interpretacije, so pa mnogokrat nepotrebni. (Prim. še op. 8.)

¹⁰ Vsi trije rokopisi so v skladateljevi zapuščini pri Mariju Kogoju ml., ter dvojnik »Hvala čarovnici« v glasbeni zbirki NUK. Kogojeve korekture, strnitve, drugi popravki in izboljšave na prepisu teh treh točk, upoštevane v rokopisih, potrjujejo njihov ne dosti poznejši nastanek. Sami kompozicijski posegi v njih niso veliki, vendar smiselno dopolnjujejo ali bogatijo glasbeni stavek ter mu dajejo ponekod izbrušenejši, določnejši izraz. Nekatere napake prepisa so popravljene šele tu, pri označevanju tempa se pojavi še ena označba (»Hvala čarovnici«). — Le deloma, kadar gre za drobnejšo in stisnjeno pisavo rokopisa, je sklepati na čas nastanka po »Črnih maskah«. Na to opozarja tretja stran »Hvala čarovnici« iz zapuščine ter celotna točka iz NUK. Zadnja ima tudi poznejši Kogojev pripis s svinčnikom k naslovu: »Iz 'Kraljestva palčkov'« ter žig Arhiva Glasbene matice in označbo IV, kar bi govorilo, da je bil tekst predviden za natis, do katerega pa — kot kaže — ni prišlo, in tako je rokopis ostal v arhivu.

¹¹ Naslov igrice nam ni naravnost znan iz Kogojevega izvirnika. Prepisovalčeva označba na prepisu »Palčki II« je najbrž nekakšen delovni naslov, ki bolj opozarja na pisateljev širši naslov (»V kraljestvu palčkov«), medtem ko je od avtorja ohranjen le pripis (podnaslov) k rokopisu »Hvala čarovnici« (Iz »Kraljestva palčkov«; prim. op. 10); tudi ta navaja na sicer točnejšo pisateljevo obliko »V kraljestvu palčkov«, ali vsaj ne zavrača pisateljevega resda širšega poimenovanja v okoliščinah, ko pač ne vemo, ali je skladatelj glavni naslov (»Kraljica palčkov«) uporabil ali ne, dasi tudi raba tega ne bi bila napačna.

¹² Kogojeva edina začetna označba s tintnim svinčnikom »Pet[je]« ne pove zadosti, medtem ko stoji na 30. strani edina označba instrumenta (»flauto«). Glede domnev o zasedbi prim. še op. 6.

nosti solističnega izvajanja pevskih točk je dal sam skladatelj le z zgoraj omenjenimi tremi rokopisi, vendar najbrž alternativno za koncertne nastope, saj sta med rokopisnimi točkami dve najverjetneje namenjeni zboru. Prav zato je treba računati z zasedbo, ki je logično pogojena iz potreb izvedbe in tedaj prilagojena splošno sprejemljivim načelom, kakršna ugotavljamo tudi pri skladateljevi uporabi besedila igrice.

Tu pokaže primerjava precejšnjo, dasi ne popolno vernost pisateljevi predlogi. Kogoj je uglasbil vse med proznim govorom navedene pesmi, vendar tako, da je nekatere občutno krajšal, stilistično popravljaj ter priredil, druge spet razširil s ponovitvami in jih s tem po kompozicijskih zahtevah vsebinsko zaokrožil.¹³ S temi posegi je besedilo očitno podredil tudi svoji glasbeni zamisli in kompozicijskim potrebam, ne da bi bistveno okrnil pisateljeve zasnove. Tako je izpričal aktiven odnos in pristop k predlogi, tudi takrat, ko je zelo verjetno po lastni presoji izpustil nekaj mest v igrici, ki predpisujejo instrumentalno spremljavo.¹⁴ S tem je reducirjal njihovo celokupno možno število trinajst na sedanjih deset.

Če ne upoštevamo, da je naročeno delo sprejel, smemo predpostavljati, da mu je bila Ribičičeva zgodba tudi vsebinsko blizu. Odrski tekst odraža na svoj način misli tedanje mlajše generacije, ki sta ji pripadala vsak po svoje Ribičič in Kogoj. Gre za izhodiščno naravnost v človeka, usmerjenost, pri kateri Ribičičev tekst očitno ne želi moralizirati, vsaj ne v preprostem, poučnem pomenu, temveč upošteva višjo idejo v krogu človeških vrednosti. Četudi je zamisel ob spretnem, privlačnem in mimogrede poučnem pisanju otrokom težje dostopna ali vsaj na drugačni ravni, je razpoznavna tam, kjer pisatelj najvišje postavlja notranji duhovni svet in v njem celo določno izbira troje simbolov, okrog katerih se dogajanje zapleta in razpleta, tj. srce, razum in hrepenenje. Njihovo dragocenost in vrednost pred bogastvom in častjo, tudi pred mikom pravljичnega sveta je mogoče primer-

¹³ Zelo skrajšano besedilo ima »Delavska pesem palčkov« (1), strnjena v en kratek stavek, precej krajšano »Hvala čarovnici« (6), »Kuharčki« (7) in nekoliko krajšano in prirejeno »Pesem hrepenenja Anice« (8). Stilistično popravljena s ponavljanjem besedila je »Pesem vil za odrom« (2), manjše stilistične spremembe vsebuje nenaslovljena tretja točka (s pisateljevim naslovom »Vstani kraljica«), »Čarovnica« (4) ima besedilo razširjeno s ponovitvijo na koncu in tudi »Želja, da bi se kraljica zbudila« (5) ima razširjen tekst. — Poimenovanje scenskih točk je deloma tudi skladateljevo. Njegove izvirne nazive nosijo od pisatelja neimenovane druga, četrta, peta, šesta — tj. »Zahvalna pesem palčkov«, sicer v obeh Kogojevih rokopisih imenovana po začetnem verzu »Hvala čarovnici«, ter vse druge do konca, ki so pa glede naslovov prirejene po označbah pisateljevih tiskanih navodil med tekstom.

¹⁴ Uglasbil ni za konec drugega dejanja predpisane scenske glasbe, plesne glasbe v tretjem dejanju, predvidene pred Aničino pesmijo, ter Norčkovke igrice na piščal in brenkanja pažev na liro ob koncu igrice, torej večinoma mest ob koncu Ribičičevega teksta. To si je mogoče razlagati z načelnimi razlogi tudi z naglico dela ali sploh s težko osredotočenostjo do konca komponiranja.

jati celo s čarom bujne, realnosti odtegnjene otroške domišljije in s potjo iz nje v nepoznano, zastrto prihodnost. Torej s procesom zorenja, ki je približan še bolj nejasno slutečemu in elementarnejšemu načinu otroškega doživljanja, vendar je povsem nedvoumno osredotočen in psihološko poudarjen, da se takšna predstava pravljичnega najmanj zлага z izpovedanimi Kogojevimi nazori o globljem pojmovanju človeka.⁴⁵ Iz povedanega smemo zato — še ob izpričani afiniteti do otrok — vsaj v temeljih sklepati o skladateljevem pozitivnem notranjem odnosu in interesu pri uglasbitvi igrice.

O ustvarjalnem procesu posebej, kolikor je tu zanimiv, ne vemo veliko. Le domnevamo, da je Kogojeva inačica besedila nastajala najbrž sproti, tako kot predpostavljamo, da jo je tudi komponiral večidel po vrsti. Vendar bo mogla takšen sklep brez znanih nadrobnosti podpreti šele glasbena analiza, z njo pa tudi odvisnost glasbenega koncepta, zlasti vprašanje zahtevnosti in razumljivosti, ki se postavlja v razmerju do besedila; to pa bo spet možno, ko bo nadrobneje določeno razmerje med vlogo glasbe in odrskega dogajanja, se pravi, da bo znana celotna vsebinska zasnova igrice.

Tudi v »Kraljici palčkov« spremljamo kot gonilno silo odrskega dejanja nasprotje med zemeljsko naravo deklice, nosilko pisateljeve zamisli o notranji preobrazbi, ki želi na svobodo in k materi, ter pravljичnim in igrivim svetom pritlikavcev, ki bi radi otroka obdržali za kraljično. Dogajanje nas spočetka postavi v sredo žalovanja pritlikavcev za Anico, potem ko je ta zašla v votlino palčkov in so jo vile uročile. Glasbeni del upošteva to nepričakovano, navidezno smrt najbrž že z uvodno, nekoliko otožno tekočo »Delavsko pesmijo palčkov«, a podaja z njo najprej delovni ritem palčkov, zaradi pretkanosti z občutjem daljnosti in neresničnosti pa še sugestijo oddaljenosti dogajanja. Določeno nasprotje vsebuje med klicom palčkov ter štiritaktno pianistično variirano glasbeno mislijo v klavirju, ki se preprosto rondojsko obravnavana ter elegično obarvana ponavlja pravzaprav skozi celo točko (prim. gl. pr. 9). Iz začetnih akordov ekspozicije igrice se razvije — znova tudi kot zvočna ponazoritev, še rahla in mirno potekajoča »Pesem vil za odrom«, prepričljiva podoba čistosti teh vilinskih bitij. Z docela preprosto, toplo melodijo brez sentimenta ustvarja ozračje nežnosti in zasanjanosti kakor pri uspavanki (prim. gl. pr. 5). Zaključek uvodnemu delu, ki stoji pred rešilnim posgom čarovnice, predstavlja nekakšna žalna glasba ob otrokovem katafalku. Ta pa ni tako sugestivna in logično povezana, zlasti ne v začetnih klavirskih akordih, medtem ko je njen ne dolgi srednji od-

⁴⁵ O Kogojevih nazorih gl. Loparnik B., Marij Kogoj — kritik (dipl. naloga, 1961); isti, Prvine melodične dikcije v Kogojevih otroških pesmih; I. Klemenčič, ib.; isti, Portret Marija Kogoja, Naši razgledi 26. III. in 9. IV. 1966. — Zanimiva je izjava Josipa Vidmarja (iz razgovora dne 26. sept. 1961), da je Kogoj zelo cenil Wildovo pravljico »Ribič in njegova duša«. Po svoji koncentriranosti v človekov duhovni svet ter moralni problematiki je to delo razmeroma blizu elementom Ribičićeve igrice ali vsaj zametkom njene moralne ideje.

stavek (prim. začetek v gl. pr. 2), ki nastopi še pred vokalnim delom in kratko ponovljenimi sklepnimi akordi, z lirično žalobnostjo z za-
držki, odličen kompozicijski domislek.

Z nastopom čarovnice, ki otroka obudi, se začnejo priprave za slavnostno poroko s kraljem palčkov. S temi spremembami zvezane, neposredno v dogajanje segajoče scenske točke dosežejo tudi umetniško najmočnejši vzpon. Zlasti docela izbrušena in lapidarna »Čarovnica« je — ob podpori skorajda redkobesnega teksta — z jasno in polno govorico, ki predstavlja napeto in razgibano zarekanje ob čudodelnem napitku, vzorno delo, nekakšen kratek samospev. S čvrsto in napeto motoriko glavnega motiva (gl. pr. 7 a) postavlja z istim izhodiščem nasproti ali vsaj nakaže slovesne, svetle fanfare v klavirju na besede »to bo lečilo« ter takoj zatem domiselno vključen lirizem pri besedilu »za devojko, za kraljico«, ne da bi popustila z napetostjo v klavirju; ko se nato znova požene v zalet, zagon nenadoma z istim motivom omaga. Ob strnjenosti pesmi ne vzdrži primerjave sicer solidno pisana »Želja, da bi se kraljica zbudila« z ne tako enotno predelano slovesno in spet elegično glasbo, ki se kot prošnja razvija nekoliko konvencionalno do optimistično pomirjujočega sklepa. Nase opozarja tu v štiritakti klavirski medigri po »odpreš nam oči« izpeljava motiva, ki je zelo podoben osrednjemu motivu zadnje Mahlerjeve pesmi v »Kindertotenlieder« (gl. pr. 8) — vendar bolj kot zanimivost, saj je ob vsej vsebinski in kompozicijski podobnosti scenske uglasbitve težko verjeti, da bi ta bil zavestno uporabljen. Na to priprošnjo pesem se takoj po srečni obuditvi navezuje »Zahvalna pesem palčkov« (prim. gl. pr. 7 b), razgibana, vesela in v srednjem delu tudi intimnejše radostna scenska točka. Po slogu in izrazu vmesnega poddela je blizu prizorom iz prve slike »Črnih mask«, posebno ob prihodu prvih, neproblematičnih mask in prikazu Lorenzove sreče ter začetnega zaupanja vase. A v ostalem je jedrnatejša in ima bleščeč klavirski stavek, z bartókovsko odločnim sklepom.

Med veselimi pripravami na slavlje v drugem dejanju odkrijejo pritlikavci, da otrok ni živo bitje, temveč nekakšna mehanična, nečuteča lutka. Prizor uvede sprva še vedro prisrčna in hudomušna sličica »Kuharčki«, kjer tonaliteta mola po svoje stopnjuje nagajivost in pretiravanje v zavzetosti priprav. Povezanost med začetno in isto sklepno glasbeno mislijo ni — kot pri »Čarovnici« — izpeljana strogo enovito zaradi vmesne, motivično sicer dosledne, a po izrazu oddaljujoče se uporabe kompozicijskega gradiva (prim. tudi gl. pr. 4), ki je pred koncem še spretno polifonsko prepleteno, a deluje bolj kot samostojen mozaični del. Če je zato »Čarovnica« bolj strnjena, je nasprotno tu tematika nekoliko izrazitejša in daje celoti z vrvežem priprav izraz krepkosti in svežine.¹⁶

¹⁶ Zanimiv pendant je dobila pozneje ta pretiravajoča kretnja »Kuharčkov« v prizoru s Christoforovim naznanilom Lorenzu o zaskrbljujočem stanju vinskih zalog iz prve slike »Črnih mask«, seveda dejanju ustrezno in s težjo, nevarnejšo komičnostjo.

Ko palčki presenečeni in zakrbljeni ugotavljajo, kaj manjka otroku, mu sklenejo z novim napitkom čarovnice oživetiti tudi pogrešano srce, razum in hrepenenje. S tem pa vzbude deključino hrepenenje po svobodi, novo duševno stanje, ki ga kot uvod v tretje dejanje predstavi melanholična »Pesem hrepenenja Anice«. Ne tako koncizna kakor priprošnja pesem palčkov, novoromantično povedna, vztraja ta pesem spočetka v jasnejši zasnovi, podobni iz »Pesmi vil«, od vsebinskega obrata v sredini pa se nadaljuje manj pronicljivo v samem klavirskem partu. Ta delna razvlečenost, ki je opazna tudi pri drugih počasnih točkah, ne more zakriti za Kogoja značilnih mest z občutji rahlosti (prim. gl. pr. 11) in eteričnosti, ki sta najmočnejši v »Črnih maskah«, ter vmesnih podobnosti z valčkovim ritmom Chopinove glasbe.¹⁷

Rešitev in prostost otroku prinesejo naposled vile, ki stopijo spet v slogo s pritlikavci. Dogajanje se izteka s pastirjevim dogovorjenim znakom za beg v flavti, nezadržno vabečim klicem na svobodo, motivično zanimivejšim v prvem od treh odstavkov, oddeljenih s klavirskima medigrami. Igrico sklence manj značilno pisan »Ples vil«, poleg prejšnje edina instrumentalna, najbrž tudi skladatelju potrebna scen-ska ilustracija. Njen glavni motiv v akordih brez terce služi nemara ponazoritvi nezemskeosti vilinskih bitij, njihovega brezkrvnega in hladnega sveta, vendar dobi ta motiv šele v nadaljevanju zanimivejši razplet ter glasbeno sočnejši potek, preden se na koncu znova kratko ne ponovi.

Iz te kajpada ene od možnih razlag pravljčnega in glasbenoscenskega dogajanja, kakršno se kaže skozi značaj in psihološke funkcije Kogojeve glasbe, je razvidno, da imamo opraviti s posebnim tipom pravljčne igrice. V njem je besedni delež poglobljen in do neke mere odločilen, da mu stoji glasba le dodatno ob strani, kot sredstvo za sugestivnejši in nemara kultiviranejši ali pestrejši prikaz prizorov. V resnici gre za vlogo glasbenih točk ali vložkov, ki služijo dogajanju za ilustracijo v smislu zvočne kulise, ali se vključujejo vanj neposredno, z določenimi verzifikacijami ali pa tudi aktivneje posegajo v samo igrico. Zato poleg nujnih niso vsi niti neobhodno potrebni, zlasti ne za razvoj fabule, medtem ko je nekaj predvidenih instrumentalnih mest, kot vemo, najbrž že skladatelj sam, med drugim iz podobnih razlogov, zavrgel še pred komponiranjem.

Naslednja ugotovitev se nanaša na stilno vsebinske značilnosti scenske glasbe. Kljub zahtevnosti izvedbe je namreč kmalu razpoznavna Kogojeva namera približati in umetniško prilagoditi se otroški muzikalni fantaziji oziroma dojemljivosti. Brez podcenjevanja otrokovih estetskih zmožnosti je iz celotne zasnove viden skladatelj razumljivejši, ne prezahteven način v kompozicijskem stavku kot v doživljajskem obsegu, kar v grobem ustreza tudi samim intencijam

¹⁷ Chopinov opus je bil Kogoju nasploh blizu, kar se je odrazilo tudi v njegovi kompoziciji, najočitneje v orkestralni suiti »Če se pleše«, kjer je srednji stavek že naslovljen v tem smislu (»Chopiniana«).

igrice. Za scensko glasbo je torej uporabljena glasbeno preprostejša faktura z mestoma poudarjeno čustvenostjo, zaokroženost ne preobsežnih oblik, sicer brez zunanjih pomagala in s tem uporaba drugih glasbenih sredstev, ki težijo v poznoromantični izraz. Pri tej stilni usmerjenosti je ob spremljajoči originalnosti vsakokratnih rešitev zlasti ponekod zaznaven vzpon do izvirnosti in izrazitosti, ki presega začrtani novoromantični estetski okvir in kaže na Kogojevo ustvarjalnost še v posebni luči.

Za izbrano slogovno usmerjenost in preprostost seveda ne govorijo le te splošne značilnosti ali nemara že ugotovljene podobnosti s skladatelji, kot so Mahler ali Chopin, čeprav so tudi te ilustrativne, marveč razne plasti kompozicijskega stavka ali vsaj njihov večji del, če kajpada izvzamemo vse tisto za Kogoja značilno, kar je v sredstvih in izrazu kljub zadanim okvirom zadržal še naprej.

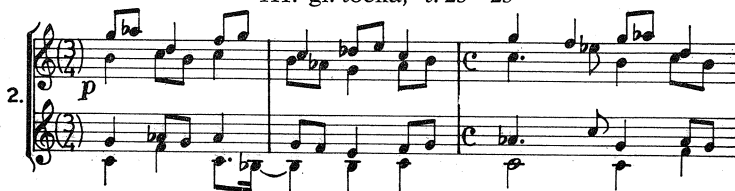
Tako ugotavljamo, da je skladatelj ohranil glasbenim vložkom dosledno tonalno osnovo in se je v precejšnji meri tudi držal, posebno s pogostejšo uporabo glavnih harmonskih stopenj in s siceršno terčno gradnjo akordov. Vendar je v širšem smislu sem in tja od nje in klasičnih pravil tudi odstopal, tako s kromatizmi, sekvencami ali z zanj drugače značilno uporabo stranskih stopenj, pedalnih tonov ter skupin s prehodnimi harmonijami (prim. gl. pr. 1). Ali pa ji je dal svoj pečat s samostojnimi (nerazvezanimi) kvartseksakordi (prim. gl. pr. 2 in 5), z zvečanimi kvintakordi, ki — redkeje navzoči — sodijo tu funkcionalno v tonalne meje, dasi že silijo iz klasične harmonije in romantičnih estetskih norm:

»Pesem vil za odrom«, t. 25



Sèm je šteti nekatere radikalnejše modulacije (prim. gl. pr. 6) in deloma uporabo septakordov (prim. gl. pr. 2, z začetnim trdo velikim septakordom z izraženo napetostjo bolečine), medtem ko dajejo drugi ali tudi drugi akordi z redkejšimi nonakordi in višjimi kvintakordi glasbi bolj romantično toplino in žar, kakor trdote, ki večidel

III. gl. točka, t. 23—25



tu niti niso potrebne. Podobna vloga gre presenetljivo ne povsem osamljenim in različno rabljenim zadržkom (gl. tudi gl. pr. 3).

Nasprotno kvartni akordi, znanilci harmonsko najdoslednejšega preloma z romantično tradicijo, praviloma niso zastopani v scenski glasbi, če izvajamo uporabo v funkcionalnem smislu, ki pa npr. s harmonsko zadržanim tonom služi romantičnemu izrazu:

»Delavska pesem palčkov«, t. 43



Prav tako redkejši kot za Kogoj najbrž mikavni so odstopi od že svobodneje rabljenih pedalnih tonov v bitonalno gibanje, kar pa je eden kompozicijskih načinov, ki vodi v stilno preseganje ter v izviren, čvrst in vitalen izraz:

»Kuharčki«, t. 17—18



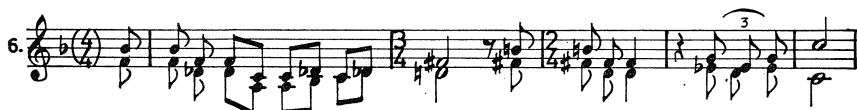
Na splošno je mogoče trditi, da Kogoj v začrtanem okviru ni šablonski, da je zvočno neobložen in obenem zmeren, kar je značilno večidel tudi za v scenski glasbi uporabljeno melodiko. Med obema je vzpostavljeno nekakšno temeljno ravnotežje, čeprav izstopa zdaj bolj ena zdaj druga pršina, ki to razmerje ohranja celo ne glede na to, da nastopa Kogojeva melodika v razponu različno oblikovana ter neenako zahtevna: od preprosto občutene, v periodizacijskem smislu urejene melodičnosti

»Pesem vil za odrom«, t. 1—4



do zahtevnejšega tipa lirične melodije, ki predstavlja z modulacijskimi preskoki povečini skrajno mejo skladateljevih otroških pesmi,

»Pesem vil za odrom«, t. 12—16

6. 
Le virček hla- dan žubo — ri, med brezani plička žgo-či.

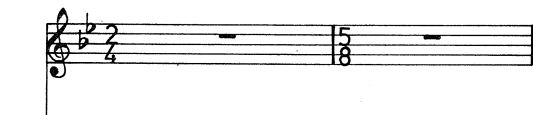
in do ekspresivne, skokovite nepesemske dikcije, kakršno lahko zasledimo v njegovi operni in samospevni tvornosti in h kateri sodi bleščeče pisan klavirski stavek:

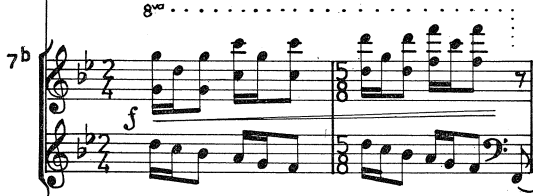
»Čarovnica«, t. 1


A — ra ba — ra,

7^a 

»Hvala čarovnici«, t. 1—4


Hva — la čarovni- ci in po-klon!

7^b 


Hva — la čarovni- ci in po-klon!



Kogoj se pri melodiki nasploh mnogo opira na motivično zasnovu in gradnjo (prim. »Čarovnico«), v izpeljavi neizstopajoče podrejeno izrazu, vendar bolj izjemno s podprto akordiko ter podvojeno melodijo (prim. začetek »Želja, da bi se kraljica zbudila«). Bliže mu je polimelodično razvejan, a v bistvu akordično postavljen glasbeni stavek, bodisi še s podvojeno melodijo (prim. gl. pr. 5) bodisi izrazi- teje polimelodično in v nizu drobnih odtenkov seveda spet akor- dično fundiran (prim. gl. pr. 2). Pri tem so rudimenti enakih ali vsebinsko podobnih melodičnih obratov opazni celo med različnimi glasbenimi točkami (npr. »Želja, da bi se kraljica zbudila« in »Pastir- jeva pesem na piščal«). Uporaba prestejših polifonskih prijemov — podobno pri Francku ali Regerju — zlasti še imitacijskih (prim. gl. pr. 8), a tudi zahtevnejših (prim. »Kuharčki«, t. 38—42) med glasovi, v splošnem ni redka — vendar tudi tu ne gre v smislu poznoroman- tične polifonije za strogo linearno, marveč za akordično pojmovano obdelavo polifonskega gradiva:

»Želja, da bi se kraljica zbudila«, t. 33—36



Zato je značilno, da sloni glasbeni stavek po wagnerjanski tradiciji deloma še na spremljavi, tj. klavirskem partu in se motivika le delno izmenjuje s pevskim glasom, kolikor gre pač za pesemskemu tipu bližji zasnitek, sicer pa ostaja ta stavek še tudi nosilec muzikalnega in psihološkega dogajanja in ga glas enkrat bolj drugič manj samo- stojno dopolnjuje, opisuje ali podvaja. V tem sklopu posebno mesto pripada kajpada glasbenim točkam, kot so »Čarovnica«, »Hvala ča- rovnici« in »Kuharčki«, kjer sta oba dela kljub vsebinski polnosti klavirskega parta enakovredna ali pa dobita izmenjaje vodilno vlogo; zato tudi opažamo, da je klavirski stavek prav tu izvirno, pianistično pisan, medtem ko je drugje skromnejše zožen v srednji zborovski register ali prirejen v smislu orkestralnega klavirskega izvlečka.

Če izvzamemo skope in zato malo povedne označbe za tempo, di- namiko in agogiko, kjer nagiba Kogoj — ne le v tem delu — k novo- romantičnim estetskimi normam, so te določne, osnovne poteze v po- glavitnem skladne z načeli metruma. Ta je v klasičnem pomenu dokaj urejen, a se v tem okviru rad širi sem in tja do svobodnejših obraz- cev in rešitev kot je npr. prenašanje poudarkov v taktovski shemi (prim. gl. pr. 2) in deloma odtod izhajajoča občutna menjava ritma s sprotnimi spremembami taktovskega načina (prim. »Zahvalno pesem palčkov«: 2/4, 5/8, 9/8, 5/4, dvakrat 3/4, 4/4, dvakrat 12/8, petkrat 6/8, 7/8, 6/8, 4/8, dvakrat C, dvakrat 3/4, C, 7/8, 2/4; prim. tudi »Kuharčke« z

ne dosti manj pestro in zahtevno ritmično zgradbo); kot ta metrična svoboda ima za Kogoj zlasti značilno vlogo sinkopirani ritem v različnih oblikah, četudi se pogosto vključuje v zmerno zasnovo drugih glasbenih elementov:

»Delavska pesem palčkov«, t. 1—4

Z ritmiko, motiviko in uporabo polimelodike nastajajo zanimivi poliritmični prepleti ali tudi kakšna komplementarna ritmična skupina, s katero skladatelj izvirno ponazori tekst, kot npr. z naslednjim ritmom štirih šestnajstink, ki spominja na izmenično udarjanje delavcev z odmevom, čeprav se le mimogrede pokaže iz muzikalnega poteka:

»Delavska pesem palčkov«, t. 21—22

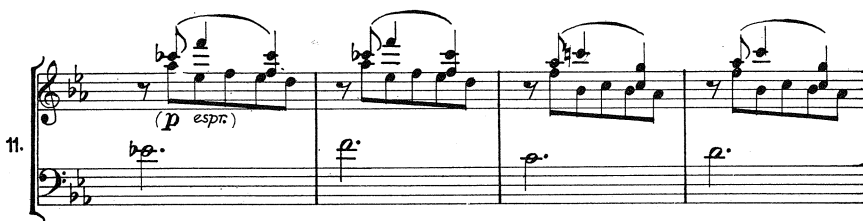
Pri oblikovanju celote, ki jo intuitivno zadeva, teži Kogoj očitno povsod k vsebinski zaokroženosti. Z že omenjeno motivično povezanostjo se v glasbeni enoti sicer ne drži povsem klasičnih oblikovnih vzorcev, vendar si jih vsaj v zasnutku prireja. Tudi zaradi relativne kratkosti glasbenih vložkov nemara načeloma ne upošteva mozaične zgradbe, pač pa včasih upošteva improvizacijsko svobodnejše izpeljave z delnim vnašanjem prejšnje motivike. Najpogosteje naletimo zato med temi možnostmi na tridelno obliko, pri kateri sta prvi in krajšani zadnji del enaka ali podobna.¹⁸

Kadar se vendarle odloči za nasprotno pot, je opozoriti na nekatere njegove značilne obrazce, ki jih zasledimo pozneje mnogo v »Črnih

¹⁸ Njihovo hotenost podkrepljuje skladateljeva predhodna priredba teksta s ponovitvijo začetnih verzov na koncu pesmi.

maskah» — bodisi da gre za ponovitev enotaktja bodisi dvotaktja kot začetne tematične in za vsebinsko označitev značilne enote, ki pa se v motivično rahlejši ali včasih skoraj zabrisani zvezi prosto nadaljuje in izgubi v glasbenem toku. Naslednji primer takšnih organiziranejših jeder v prostem muzikalnem tkivu je s svojo neromantično rahlostjo in skoraj eteričnostjo tudi po izrazu Kogojeva posebnost in predstavlja nekakšno predhodnico oblikovno vsebinskih prijemov zlasti še v prvi sliki imenovane opere:

»Pesem hrepenenja Anice«, t. 38—41



Ob tridelnosti in še nakazanih rondojskih sestavinah se zaradi izrecnih vsebinskih zahtev teksta prav z naznačenim primerom (gl. celotni gl. točki 5 in 8) uveljavi nekakšna svobodno prekomponirana, improvizacijska oblika, vendar ostaja s svojo še vedno nekoliko povezano motiviko v zastavljenih okvirih, tako pa z drugimi podobnimi težnjami govori najprej za skladateljevo temeljno umirjeno kompozicijsko izhodišče.

Te omejitve, ki smo jim v scenski glasbi priča, seveda še ne pomenijo, da bi bil Kogoj vezan in s tem morda oviran pri uresničevanju zadane naloge. Nasprotno. Le v drugačnih okvirih je preizkusil svoje kompozicijske zmožnosti, ko je s pronicljivo karakterizacijo večine prizorov, dogodkov in duševnih stanj ter z izrazno širokim spektrom odtenkov, pomenov, občutij, asociacij v zelo diferenciranem glasbenem stavku uspel ustvariti jasen in visoko vreden korelat tekstu. Zadostuje primerjava s scensko glasbo prvega dela igrice, da spoznamo psihološko globlji, določnejši in s tem bistveno večji ustvarjalni delež v Kogojevi glasbi. Tudi če upoštevamo primik k otroškemu načinu dojemanja in zahteve igrice, lahko spremljamo razmeroma ostro členjeno in bogato lestvico stanj in občutij, od veselja, razigranosti in intimnejše radosti, pa eterične, breztelesne lahnosti, izrazov hrepenenja do žalosti in melanholije in drugih bežnih temnejših, senčnih nasprotij, ki ravno tako sodijo k večinoma lirični muzikalni izraznosti. Vse to očitno opozarja na prizadevnost in prizadetost ustvarjalca, začenši pri besedilu, da je mogel odtod in skozi osebnostno zastavljen, v notranjost težeči izraz doseči toliko razmahnjeno, nedvoumno določeno muzikalno podobo.

Če že ni dvomov o pristopu in umetniškem nivoju ter prepričljivosti scenske glasbe, nastopijo vendar ponekod razlike v stopnji njene

sugestivnosti in eksaktnosti ter izvirnosti v višjem smislu, ki je na takšni ravni le še hitreje zaznavna. Tu ugotavljamo, da se giblje skladatelj v razširjenem območju novoromantične estetike na način, ki ga vodi od manj trdno izpeljanih odstavkov, konvencionalnejših poddelov in svobodnejšega improviziranja do samosvoje, jedrnate in kristalno izbrušene govorice. Če med seboj primerjamo posamezne glasbene točke, lahko še posebej sklepamo, da se je moral odločno lotiti dela in se vanj močno vživeti v srednjem delu; kaže, da je pozneje njegova nemirna narava stežka vzdržala v isti koncentraciji do konca. Res je namreč prav s četrto, šesto in sedmo točko, se pravi s »Čarovnico«, z »Hvala čarovnici« in s »Kuharčki« dosegel najvišji umetniški vzpon, a tudi predhodne glasbene enote so večidel dovolj skrbno izdelane. Hkrati z verjetnostjo o zaporednosti nastalega dela in s predvidevanjem, da so mu bile razgibanejšje točke nasploh bližje, kar potrjujejo pravkar navedeni primeri, govori to lahko o temeljnem prizadetem, emocionalno pogojenem odnosu; ta je bil pač pri Kogoju specifično zastavljen, podvržen tudi spremenljivemu valovanju sil.

Iz povedanega izhaja torej tako ugotovitev, da Kogojeva scenska glasba ni docela enakomerno, izenačeno pisano delo, kakor tudi sklep, da je skladatelj s celotnim odnosom ter označitvijo prizorov presegel zgolj zahteve naročila ter čisto potrebo po ilustraciji. Zlasti tam, kjer ni šlo za zvočno spremljavo na prizorišču, se je približal svojim otroškim pesmim, od katerih ga loči le nekoliko zamotanejša in ne povsod enako zgoščena zgradba, skupaj z zahtevnejšim klavirskim stavkom.⁴⁹ V najboljših vložkih je prerasel njihov značaj in z močnim, klenim izrazom strnjene, lapidarne samospeve. Njihova ponekod preprostejša, zgoščena zgradba napoveduje stilno in izrazno že drugače usmerjene, a podobno zasnovane samospeve iz razdobja tik pred letom 1932; po umetniški vitalnosti jih vsaj dosega v prejšnjih letih nastale kompozicije iste vrste. Pronicljivo, izvirno označevanje dogajanja obenem z nekaterimi značilnimi kompozicijskimi prijemi ter specifičnimi vsebinskimi rešitvami uvršča po drugi strani scensko glasbo med predhodnice ne dosti pozneje nastalega velikega odrskega dela, kajkada z upoštevanjem različnosti izhodišč in ciljev. — Na kratko povedano, je torej dopustno pričujoči scenski opus primerjati in uvrstiti v sredo med skladateljevo otroško literaturo in samospeve in tem dvojnem začilnostim priznati določeno povezanost z opernim ustvarjanjem, seveda ob upoštevanju osnovne samostojnosti kompozicijske zvrsti.

⁴⁹ Klavirski part h Kogojevim otroškim pesmim se je ohranil le iz poznejšega natisa k dvem zborom, zato je vprašanje, če ga poznamo v celoti in v izvorni obliki. Napisan naj bi bil pozneje k pesmim »Kaj ne bila bi vesela« in »Zvončki« (obj. v Grlici 1933—34, št. 4 in 5, 73 in 97; prav tam na str. XXXIX in LI prim. tudi komentar Iv. Grbca). Takó, saj skladatelj ne gradi obeh delov sočasno, marveč le dopolnjuje že napisani vokal, si je mogoče razlagati zanj sicer manj značilni akordično poudarjeni in obenem preprostejše postavljeni klavirski stavek.

Časovno, po svojem vitalizmu in prisotni notranji čvrstosti ter kompozicijski realizaciji, spada scenska glasba »V kraljestvu palčkov« v skladateljevo zrelo obdobje. Po slogovni usmerjenosti, pri kateri je treba upoštevati ob tuji pobudi zlasti namenjenost otroškemu svetu, vsebuje z izbrano zamisljivo še zapuščino starega, kar pomeni, da sodi scenska glasba ssem bolj zaradi prepričljivosti in zrelosti najboljših strani. Prav tako ne more z odvisnostjo od teksta zabrisati določene neizenačenosti. Vendar predstavlja v celoti zanimiv in vreden kompozicijski člen z jasno karakterizacijo in z razvidnostjo skladateljevega osebnostnega sloga. Posebej se to delo — Kogojev pomemben dosežek — odkriva skozi ekspresivnost in prepričljivost najboljših posameznosti.

SUMMARY

The incidental music to the children's play »In the Kingdom of the Dwarfs« by Josip Ribičič is up to now little known and still unpublished. It is the work of Marij Kogoj (1895—1956), a Slovene expressionist composer. The composition, which has been preserved in its entirety was commissioned by the author about 1923 and contains ten musical sections for children's choir, solo voices, piano and flute. It is based on a psychologically founded text with a conflict between the fairy-tale world of dwarfs and a child in it, who yearning for its mother and freedom, succeeds, after various adventures, in returning to the human world. Although the performance is very exacting, the composer made a light approach to the subject matter and took into account the limits of children's musical perception. So he decided on less radical, neo-romantic musical media and aesthetics, yet giving to both his own personal stamp and even surpassing them in original expression. Hence we can explain why tonal relations prevail in the composition despite some freedom; why in individual sections a melodic structure with a chordal foundation prevails and which is polymelodically ramified; from where comes only partially complicated and mostly syncopated rhythmic and polyrhythmic interweaving; and why there is this formal freedom within the framework of motivic structure with an obvious tendency to rounded-off forms. Within the given limits the composer proceeds from less firmly developed and more conventional sections to original, concise and crystally purified musical idiom. In content the composition extends from joy, high spirits, archness and a more intimate mirth, characterised by purity and an ethereal quality, lightness and longing to sorrow and melancholia and other darker contrasts which all move within the framework of lyricism. In places where more than a mere musical background was needed, the composer came near to his successful, though simpler children's songs. The most successful sections grew into compressed lieder whereas other traits in this incidental music already forecast the later great opera »Black Masks«. This work is a result of the composer's mature period, slightly less advanced in style and not quite balanced but on the whole an interesting and valuable composition, expressive and convincing in its details.