



Ivan Florjanc

Akademija za glasbo, Univerza v Ljubljani
Academy of Music, University of Ljubljana

Kogojeva inovativna iznajdba
'akordnih permutacij' v operi
Črne maske – njegov teoretični in
kompozicijski prispevek k slovenski
operi prve polovice 20. stoletja

Kogoj's Original Invention of 'Chord
Permutation' in the Opera *Black Masks* –
His Theoretical and Compositional
Contribution to Slovenian Opera in the
First Half of the 20th Century

Prejeto: 4. marec 2020
Sprejeto: 28. april 2020

Received: 4th March 2020
Accepted: 28th April 2020

Ključne besede: Marij Kogoj, akordne permutacije, opera *Črne maske*, dvanajsttonska glasba, glasbena teorija

Keywords: Marij Kogoj, chord permutation, the opera *Black Masks*, twelve-tone music, music theory

IZVLEČEK

Dekodiranje Kogojevega zagonetnega številčnega načina označevanja akordov je pomemben korak naprej pri poznavanju Kogojeve iznajdbe t. i. akordnih permutacij. Uporaba teh je potrjena in

ABSTRACT

The decoding of Kogoj's intriguing numerical labelling of chords in this discussion presents an important step ahead in understanding of Kogoj's invention of so-called chord permutations. The use of those is confirmed and situated within an

umeščena v estetsko-dramski kontekst na ključnih mestih opere *Črne maske* (po drami L. Andrejeva), kjer se vežeza klasičnost in modernizem v skladno celoto. V tem predstavlja inovativen glasbenoteoretični in kompozicijski prispevek v slovenski operi v začetku 20. stoletja.

aesthetic and dramatic context of the opera *Black Masks* (based on a drama by L. Andreyev), where Classicism and Modernism are linked together into a harmonious whole. In this regard, it represents an innovative contribution to Slovenian opera at the beginning of the 20th century.

»Težko je govoriti o Kogojju. Dvakrat težko, ker ga imamo venomer na jeziku, a komaj kdo pozna njegovo muziko. Ostalo je nekaj člankov in spominov, marsikatero njegovih del še danes ni doseglo koncertnega odra. Kogoj je velik skladatelj, eden redkih genialnih slovenskih glasbenikov.«¹ Tako je zapisal muzikolog Borut Loparnik, odličen poznavalec del skladatelja Marija Kogojja (1892–1956), leta 1965, devet let po skladateljvi smrti. Kmalu zatem je Kogoj začel doživljati renesanso, njegova glasba je bila vse pogostejše na koncertnih odrih, vzeta v pretres na simpozijih, v zbornikih (zlasti leta 1992)² in v muzikoloških revijah.³ Celó njegova izvajalsko izjemno zahtevna opera *Črne maske* je bila od takrat kar v dveh opernih sezonah postavljena na oder, različno uspešno, a obakrat s čutom ponosa do skladatelja. Ob četrti postavitvi Kogojjeve opere *Črne maske* leta 2012 pa je isti dr. Loparnik – z zanj značilno kritično distanco – kljub vidni spremembi v odnosu do skladatelja še vedno izrazil pridržek: »Kogojjeva muzika ni za vsak dan in ni za vsaka ušesa, zlasti pa ne za tista, ki je nočejo sprejemati. Kogoj preprosto ni pisal za tako imenovane široke množice.«⁴

V tem Kogoj ni nobena izjema. Zagovornike je potreboval tudi npr. Kogojev sodobnik Arnold Schönberg še desetletja po tistem, ko je tudi on stopil na novo slogovno pot. Zagovorniki so s prijateljsko naklonjenostjo morali razlagati celo širšemu krogu izobraženih glasbenikov, »zakaj je Schönbergova glasba tako težko razumljiva.«⁵ Tudi Kogoj je ves čas imel nekaj podobnih prijateljskih zagovornikov, ki so verjeli v njegovo glasbo. Večinoma so (bili) iz vrst muzikologov, manj iz vrst skladateljev, če izvzamemo učenca Srečka Koporca (1900–1965), Pavleta Merkušja (1927–2014), Marijana Lipovška (1910–1995), Jakoba Ježa (*1928) in seveda obeh dirigentov *Črnih mask* – najzaslužnejšega ob prvi postavitvi leta 1929 Mirka Poliča (1890–1951) in enako zaslužnega Uroša Lajovica, ki je pri pripravi za četrto in doslej najbolj uspešno postavitev

1 Borut Loparnik, *Marij Kogoj: Ob sedemdesetletnici rojstva* (Ljubljana: Prosvetni servis, 1965), 5. Podnaslov »ob sedemdesetletnici rojstva« odseva pomoto o datumu Kogojjevega rojstva, ki so ga do objave razprave in dokumentov Pavleta Merkušja imeli za tri leta mlajšega. Več v: Pavle Merkuš, »Identiteta in otroštvo Marija Kogojja,« *Muzikološki zbornik* 12 (1976): 50–66.

2 Ivan Klemenčič, ur., *Marij Kogoj 1892–1992: Zbornik referatov s kolokvija ob stoletnici skladateljevega rojstva 7. 10. 1992 v Ljubljani* (Ljubljana: ZRC SAZU, 1993). Posebej je v zborniku potrebno opozoriti na temeljni članek Boruta Loparnika, »Kogoj in vprašanje njegove zgodovinske vloge,« 21–49.

3 Bibliografija o Kogojju samo do septembra leta 1993 naraste na preko petsto enot. Prim. Borut Loparnik in Zoran Krstulović, »Bibliografija o Mariju Kogojju,« *Muzikološki zbornik* 29 (1993): 59–105.

4 Borut Loparnik, »Črne maske ne morejo biti uspešnica: Intervju z dr. Borutom Loparnikom,« intervju Melita Forstnerič Hajnšek, Maribor: SNG Opera in balet Ljubljana, Opera in balet SNG Maribor, EPK Maribor 2012, obiskano 12. 2. 2020, <http://veza.sigledal.org/prispevki/crne-maske-ne-morejo-biti-uspesnica>.

5 Alban Berg, »Zakaj je Schönbergova glasba tako težko razumljiva/Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich,« prev. Matjaž Barbo, v *Schönberg in njegov krog*, ur. M. Bergamo in M. Barbo (Ljubljana: Slovensko muzikološko društvo, 2005), 87. Razpravo je leta 1924 napisal Schönbergov učenec Alban Berg.

Črnih mask leta 2012 opravil natančen revizijski pregled in ureditev partiture ter jo seveda uspešno izvedel.⁶

Razprava je izsek iz ozko osredotočenih raziskav Kogojevega kompozicijskega stavka in v tem želi dopolniti dosedanje izsledke. Zlasti pa želi opozoriti na nekatere manj znane vidike Kogojevih inovativnih kompozicijskih prijemov. V prvi vrsti je to tudi še vedno odprto vprašanje o Kogojevem načinu praktične uporabe lastne iznajdbe t. i. akordnih permutacij pri skladanju, za kar se iz več ozirov zelo priročno ponuja ravno opera *Črne maske*. V tem segmentu se bomo osredotočili na nekaj izbranih mest in izpostavili nekaj pomembnejših izsledkov glasbenoanalitičnega pregleda te pomembne Kogojeve opere. Dekodiranje Kogojevega zagonetnega številčnega načina označevanja akordov je pomemben korak naprej in predpogoj za globlje poznavanje Kogojeve iznajdbe akordnih permutacij. Ob tem bo deloma osvetljen tudi pomen, ki ga je Kogojev kompozicijski operni stavek imel v času nastanka opere v tridesetih letih 20. stoletja, in njegov vpliv na kasnejše ustvarjanje v slovenskem prostoru.

Preden se podrobneje dotaknemo jedra našega vprašanja, tj. Kogojeve uporabe in vloge akordnih permutacij pri skladanju opere *Črne maske*, moramo v kratkih obrisih povzeti ta njegov inovativni kompozicijski pristop in teoretični prispevek na področju »skladanja z dvanajstimi poltoni«. ⁷ Kar velja po Loparnikovih uvodnih besedah za Kogojevo glasbo, velja tem bolj za njegova glasbenoteoretična iskanja: »njegova zapuščina je še vedno knjiga za sedmimi pečati.«⁸

O vprašanih Kogojevega odnosa do tonalnosti, o pojmu 'atonalno' pri njem, pa tudi o njegovih izvirnih iskanjih »principov atonikalnega harmonskega reda« je pred časom že tekla razprava.⁹ Takrat je bilo podano nekaj uvidov, ki so lahko v pomoč pri soočanju s Kogojevimi precej enigmatičnimi osnutki, ki so se v okrnjeni obliki ohranili na listih in lističih z navidez zagonetnimi številčnimi oznakami. Tukaj navajamo le strnjen oris tega Kogojevega glasbenoteoretičnega inovativnega sistema akordnih permutacij, ki je nastajal sočasno z iznajdbo Hauerjevih 'tropov'¹⁰ in s Schönbergovimi prvimi dodekafonskimi uvidi. Teh Kogoj ni poznal, kot je dokumentirano pokazal in dokazal že dr. Loparnik, saj je bil tudi v tem skoraj popoln samohodec.¹¹ Lahko bi govorili tudi o tretji – Kogojevi – poti skladanja z dvanajstimi poltoni. Koliko je to upravičeno, bo pokazala razprava.

6 Marij Kogoj, *Črne maske/Die schwarzen Masken*, redakcija/Redaktion Uroš Lajovic (Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, Edicije DSS, št. 1980 [Partitura/Partitur], št. 1980a [Klavirski izvleček/Klavierauszug], 2012).

7 Tako je Kogoj od vsega začetka poimenoval kompozicijski slog, ki ima tudi manj ustrezna imena, kot so »atonalnost«, »dodekafonija« ipd.

8 Loparnik, *Marij Kogoj: Ob sedemdesetletnici rojstva*, 5.

9 Ivan Florjanc, »Kompozicijski stavek Marija Kogoja,« v *Stoletja glasbe na Slovenskem: Jubilejni 20. slovenski glasbeni dnevi*, ur. Primož Kuret (Ljubljana: Festival Ljubljana, 2005), 315–325; Ivan Florjanc, »Glasbeno teoretična iskanja Marija Kogoja,« v *Mediteran – vir glasbe in hrepenjenja evropske romantike in moderne*, ur. Primož Kuret (Ljubljana: Festival, 2010), 254–268.

10 Joseph Matthias Hauer, *Nomos* op. 19 (1919), prva skladateljeva dvanajsttonska skladba; Joseph Matthias Hauer, *Vom Wesen des Musikalischen* (Leipzig in Wien: Waldheim-Eberle A. G. Verlag, 1920).

11 Več o tem Borut Loparnik, »Kogoj in vprašanje njegove zgodovinske vloge,« v *Marij Kogoj 1892–1992*, ur. Ivan Klemenčič (Ljubljana: ZRC SAZU, 1993), 21–44, zlasti od str. 31 naprej.

O vprašanju iznajdbe Kogojevih akordnih permutacij

Marij Kogoj ni bil edini, ki ga je mučilo vprašanje rahljanja in celo ukinjanja tonalnega reda, ki je v letih prve svetovne vojne, zlasti pa takoj po njej odločno potrkal na evropska glasbena vrata. Kljub svojemu izvirno zastavljenemu kompozicijskemu stavku nam ni zapustil izdelanega opisa svojega glasbenoteoretičnega sistema, po katerem je skladal. Ni nam zapustil niti tega, kako si je dokončno zamislil svoj izvirni sistem komponiranja z dvanajstimi poltoni. Imamo pa na razpolago zadostno količino gradiva in različnih osnutkov, da lahko prodremo v njegov kompozicijski jezik.

Znano je, da je Kogoj v času svoje bolezni, ki je dokončno nastopila po letu 1932, večji del svojih spisov uničil. Ostalo nam je zlasti tisto, kar je pred tem letom sam objavljaj, in pa tisto, kar je njegov sin Marij ml. na našo srečo rešil. S tem nam je ohranil dragocen del glasbenoteoretične zapuščine. Tako je v Kogojevi zapuščini – poleg rokopisov skladb – še vedno na razpolago več deset listov glasbenoteoretičnih osnutkov, precej preko sto popisanih lističev, na katerih so z notami in/ali številčkami zapisani akordi, pa tudi še nekaj drugega gradiva.¹² V tem gradivu je zelo jasno vidna sled Kogojevih izvirnih iskanj, dognanj in teoretične zamisli akordične gradnje z dvanajstimi poltoni in s tem povezane Kogojeve izvirne poti v svet 'atonikalnosti' – tj. zamisel o skladanju s pomočjo t. i. akordnih permutacij. Ti osnutki vzbujajo posebno pozornost in so hkrati najbolj zanesljiv glasbenoanalitični pripomoček pri raziskavah Kogojeve glasbe.



Slika 1: M. Kogoj, Pregled akordov. Dva primera »dvojezičnih« lističev s številčnimi in notnimi oznakami.¹³

Kot pomembni pomožni viri so za nas zelo dragocena neposredna pričevanja sodobnikov. Posebej izstopajo zapisi Kogojevega učenca Srečka Koporca z naslovom

¹² Loparnik in Krstulović, »Bibliografija o Mariju Kogoj«, 59–105.

¹³ Marij Kogoj, Pregled akordov [Gradivo za študij harmonije] (Ljubljana: NUK, Glasbena zbirka, Kronika I, ovojnica Pregled akordov), MN 106/1992. Prvi listič je nejasen. Na drugem lističu pa imajo akordi razvidnejšo zgradbo v odnosu na zastavljeni akordični štip 1 2 4 5 8: temeljni ton prvega akorda je ton h², v drugem c², v tretjem eis² in v četrtem dis¹. Več o tem v nadaljevanju.

Kogojeve akordne permutacije.¹⁴ Koporc je takoj po prvi svetovni vojni več kot eno leto tudi prebival pri Kogoju v Ljubljani, kar mu je omogočilo privilegirano in zanesljivo uvid v skladateljstvo delavnice.¹⁵ Koporc trdi takole:

Med raznimi zapiski, nalogami in skladbami, ki so ohranjene še iz časa mojega privatnega študija pri Kogoju, je tudi opis njegovih 'akordnih permutacij' s katerimi sva delala prve poizkuse in tudi krajše skladbe za razne instrumentalne kombinacije. Temu problemu je žrtvoval Kogoj znaten del svoje glasbene dejavnosti za katero so vedeli le nekateri njegovi prijatelji. Nedvomno je ta Kogojeva dejavnost, s katero je nesebično prispeval razvoju dvanajsttanske glasbe, edinstven primer v naši glasbeni kulturi [...] Kogoju se je namreč posrečilo odkriti ključ dvanajsttanske glasbi in sam sistem je imenoval 'Akordne permutacije', to pa iz razloga, ker je po Kogojevem mnenju vsak akord, (tudi tak, ki doslej še ni bil nikoli uporabljen) neke vrste stabilizator melodično-polifonskim kompleksom.¹⁶

Koporc na drugem mestu o istem Kogojevem odkritju pravi takole:

Tisto leto (1919) mi je z vso navdušenostjo pripovedoval o novih akordnih sestavah, kjer niso akordi grajeni po terciah ampak poljubno pač po vsakem intervalu dvanajstih poltonov. To metodo je imenoval 'akordne permutacije', ki če danes pretolmačim, ni bilo nič drugega kot 'prava dodekafonika'. »Schönberg še ni našel za svojo glasbo 'teoretskega ključa', za mene je ta problem teoretsko rešen.«¹⁷

Obe Koporčevi poročili se med sabo dopolnjujeta. Ob navajanju časa Kogojeve iznajdbe akordnih permutacij daje Srečko Koporc na več mestih velik poudarek letnici 1919 in mesecu januarju, ki ga v rokopisu posebej podčrta. To Koporčevo močno izpostavljanje datuma in letnice vzbuja pozornost, saj je drugod v njegovem rokopisu popolnoma odsotno. Pojavi se le še na četrtem listu in to zopet za isti navedek. Tam močno izpostavi trditev o Kogojevem časovnem primatu ne le pred Schönbergom, temveč celo pred Hauerjem.

Kogoj je odkril problem 'akordnih permutacij' leta 1919 in sicer meseca januarja. Mnogo je raziskoval, študiral in načrtoval brez sleherne podpore in končno dosegel svoja pričakovanja. [str. 1] [...] In vendar ostane neizpremenjen datum Kogojevega odkritja mesec januar 1919, Hauerjevo odkritje pa je bilo v avgustu 1919!, ne da bi vedela drug za drugega.¹⁸

Koporčevo poudarjanje »meseca januarja 1919«, samostojnost Kogojevega raziskovanja »brez sleherne podpore« in pričevanje, da za »Hauerjevo odkritje v avgustu 1919!«

14 Srečko Koporc, Kogojeve akordne permutacije (Ljubljana: NUK, Marij Kogoj, Kronika III, ovojnica S. Koporc, zapiski o Kogoju), rokopis/tipkopis.

15 Ibid., 5.

16 Ibid., 1.

17 Ibid., vendar poseben list s podnaslovom v oklepaju Spomini na M. Kogoj – VII del, list 6.

18 Ibid., 1 in 4.

ni vedel ipd., močno izstopa in je malce prisiljeno. Vemo, da je Koporc ta spis napisal *a posteriori*, verjetno šele leta 1964 (tj. leto pred smrtjo). Kaže se jasen Koporčev namen, da bi iz te časovne razdalje poudaril Kogojevo prednost.¹⁹ Zanesljivejši je zato lahko po-datek, ko v odgovoru na Koporčevo vprašanje o času začetka iskanja svojih atonikalnih poti Kogoj ta časovni mejnik celo anticipira.

Na vprašanje, kdaj je prišel na idejo za probleme 'akordnih permutacij', mi je odgovoril: »Kot študent goriške gimnazije [tj. do novembra 1914] sem precej prebiral razne kompozicijske učbenike in prav ti so mi dali pobudo, da je treba najti za poseben izraz, tudi posebno tehniko, ki jo dosedanja glasba ne pozna.«²⁰

Čeprav moramo vse te podatke jemati z določeno previdnostjo, pa iz tega in iz drugih virov izvemo nekaj bistvenega za nas, namreč: Marij Kogoj je prav glasbenoteoretičnim vprašanjem posvečal veliko ustvarjalnega napora in časa ob iskanju svojega kompozicijskega sloga, ki ga je želel izpiliti v smislu zahtev tedanjih avantgardnih smeri. Temu estetsko-ustvarjalnemu umetniškemu toku se je Kogoj čutil poklicno zavezanega. Ferdo Delak v reviji *Der Sturm* poroča o Kogojevem izčrpnem poltonskem sistemu, ki je urejen po dualističnem principu.²¹ Kogojeva razprava, ki jo omenja Delak, je žal izgubljena. Najbolj dragocen neposredni glasbenoteoretični vir ostaja tako tista zapuščina, ki jo je ohranil sin Marij ml. in je sedaj shranjena v NUK. V nadaljevanju se opiramo zato skoraj izključno na te neposredne vire, ki so nam ostali na razpolago.

Največje število zapiskov so omenjeni lističi, ki so navidez zagonetni skupki številčk. Številke označujejo izbor akordičnih izsekov nepregledne permutacijske vrste, ki jo omogoča dvanajstero poltonov v temperirani lestvici. Ti lističi so dejansko osnutki širše zamisli, ki je iz njih že v tej obliki lahko jasno razvidna. Kot primer enega iz množice takšnih lističev lahko navedemo tistega, ki ga je Kogoj označil »deveteroglasniki«. Na njem je Kogojev številčni pripis s svinčnikom »1 2 3 4 5 6 7 8 9«. Kot enega od številnih možnih permutacijskih predlogov razporeda tonov v devetglasnih akordih je Kogoj zapisal takole:

19 Ivan Klemenčič, *Slovenski glasbeni ekspresionizem* (Ljubljana: Cankarjeva založba, 1988), 35, opomba 80. Klemenčič navaja tri različice, ki so bile v času pisanja njegove knjige še pri Koporčevi vdovi in od katerih je ena datirana 23. 5. 1964. Vprašanje datuma nastanka je zanimivo in tudi precej raziskano, opira pa se večinoma na nekaj drugotnih omemb (K. Pahor, J. Vidmar in predvsem Koporc). Več o tem v Klemenčič, *ibid.*, 36, opomba 82. V tej monografiji je Kogoj sicer obravnavan na naslednjih straneh: 18–25, 27–77, 86–92, 96–102, 122–124, 147–155, 159–166.

20 Koporc, Kogojeve akordne permutacije, 2.

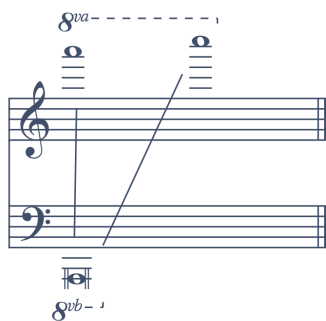
21 Ferdo Delak in Heinz Lüdecke, »Die Revolutionierung der Kunst in Slowenien,« *Der Sturm* 19, št. 10 (1929): 332–333. Citat po Loparnik, »Kogoj in vprašanje njegove zgodovinske vloge.« 29.

1	2	3	4	5	6	7	8	12
1	2	3	4	5	6	7	11	12
1	2	3	4	5	6	10	11	12
1	2	3	4	5	9	10	11	12
1	2	3	4	8	9	10	11	12
1	2	3	7	8	9	10	11	12
1	2	6	7	8	9	10	11	12
1	2	5	6	7	9	10	11	12
1	5	6	7	8	9	10	11	12

Slika 2: M. Kogoj, »deveteroglasniki«. ²²

Na tem mestu se poraja vprašanje, kakšno glasbenoteoretično zamisel celotnega sistema ponazarjajo ti oštevilčeni akordni simboli. Zelo jasen namig Kogojevega dvanajsttonskega razmišljanja najdemo v uvodu njegove *Razprave o harmoniji*, ki jo je načrtoval, vendar je žal ni dokončal. ²³ Razprava razodeva temeljna načela Kogojevega teoretičnega pojmovanja, iz katerih je zgrajen tudi njegov dvanajst-poltonski harmonski koncept, ki ga je teoretično raziskoval vzporedno s komponiranjem. Pomenljiva je pri tem Kogojeva definicija tona, lestvice in intervalov v njej. Povedano tudi ponazori z notnim primerom, ki ga podajamo v prepisu iz rokopisa.

Ton. *Toni imajo različno višino. Različnih višin je 12. Zaporednost 12. višin imenujemo skalo. Ker je razmerje med višinami poltonsko, se skala imenuje poltonska. V glasbi je sedaj v rabi 7 skal poltonov. Obseg sistema je sledeči.* ²⁴



Slika 3: Kogojev sedemoktavní poltonski zvočni prostor. ²⁵

²² Kogoj, Pregled akordov, NUK, MN 106/1992.

²³ Marij Kogoj, *Razprava o harmoniji* (Ljubljana: NUK, Glasbena zbirka, Kronika I), rokopis formata A5.

²⁴ *Ibid.*, »Ton«, 1.

²⁵ *Ibid.*

Kogoj ima v mislih temperiran sistem, ki sedemkrat ponovi dvanajstpoltonsko lestvico, ki jo je poimenoval »poltonska skala«. Da razmišlja Kogoj tukaj že dodekafonsko v najširšem pomenu besede, je razvidno iz zapisa na hrbtni strani istega lista, kjer je izredno kratka, a jasna opredelitev akorda. »**Akordi.** Toni različne višine skupaj tvorijo akorde. Razlikujemo 2-, 3-, 4-, 5-, 6-, 7-, 8-, 9-, 10-, 11- in 12-stero glasne akorde.«²⁶ V Kogojev sistem so torej vključeni vsi možni akordi dvanajstpoltonskega sistema.

Temu opisu sledi naslov novega poglavja o akordih, ki se začne z lepim poslovenjenim izrazom »dvoglasniki«. Čistopis Kogojeve razprave se na tem mestu žal prekine.²⁷ Raziskovalno dopolnilo pa se na našo srečo nadaljuje v številnih osnutkih in to v obliki omenjenih zagonetno oštevilčenih in deloma notiranih lističev, pa tudi v kratkih komentarjih, ki jih srečamo ponekod na njih.

Kljub skoposti podatkov lahko sklenemo prvo ugotovitev: vse kaže, da je Kogoj želel organizirati svoj tonski red v izrazito akordično smer, kjer so navedeni vsi akordi dvanajstpoltonskega sistema, »tudi taki, ki doslej še niso bili nikoli uporabljeni.«²⁸ S tem smo se pa že dotaknili vprašanja o ključu, po katerem si je Kogoj teoretično zamislil gradnjo svojih akordnih permutacij. Ker nam Kogoj tega ni pojasnil, moramo sami poiskati ta ključ.

Ključ do Kogojevih teoretičnih zamisli gradnje akordnih permutacij

Pri vprašanjih o Kogojevem inovativnem razmišljanju gradnje akordov lahko najprej opozorimo na listič s številčno oznako »1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12«,²⁹ ki poleg številke vsebuje Kogojev pripis: »Akord iz dvanajststerih poltonov spaja v sebi vse harmonske pojave celega sestava.«³⁰ S svinčnikom je Kogoj pripisal v nemščini: »Es gibt solchen nur einen, alle übrigen sin[d] Transpositionen;«³¹ v prevodu: »Takšen je le eden, vsi ostali so transpozicije.« Izraz 'transpozicije' označuje tukaj obrate tega dvanajststonskega akorda. Tudi takšen akord srečamo v operi *Črne maske*; o tem kasneje. S tem je nakazan jasen namig na Kogojev glasbenoteoretični princip vertikalnega akordalnega strukturalizma.

Pomenljiv je nadalje Kogojev poslovenjeni izraz 'razzvočja', s katerim poimenuje nekatere disonančne akorde. Hkrati pa lahko v poslovenjenem izrazu zaslutimo njegovo pojmovanje vloge oz. funkcije intervalov v akordih, ki jih skoraj poosebljeno razume kot intimne odnose med toni. »Sestavnost glask³² je velika: glaska vabi glasko. V tej sestavnosti tiči zanimiva posebnost, ki mi je kljub nje naravnosti ni imenoval še nobeden: največ sestavljenk, da je namreč šesterozvočnih.«³³ Kogoj se s poslovenjeni-

26 Ibid., »Akordi«, 2.

27 Kogoj, Pregled akordov, MN 106/1992.

28 Koporc, Kogojeve akordne permutacije, 1.

29 Kogoj, Pregled akordov, NUK, MN 106/1992. Prim. tudi Sliko 2.

30 Ibid.

31 Ibid. Vprašanje je, ali ta zapis v nemščini kaže na čas med novembrom 1914 in avgustom 1918, ko je Kogoj študijsko bival na Dunaju.

32 Strukturalistični izraz 'sestavnost glask' je Kogoj skoval z namenom, da poudari raznovrstno zgradbo njegovih akordnih permutacij oz. polimorfizem možnih sozvočij v dvanajstpoltonskem temperiranem sistemu.

33 Marij Kogoj, »O umetnosti, posebno glasbeni,« *Dom in svet* 32, št. 3-6 (1919): 113-114. Prim. isto besedilo, tipkopis s popravki v Ljubljana: NUK, Glasbena zbirka, Kronika I, Spisi. Več o tem tudi v: Loparnik, »Kogoj in vprašanje njegove zgodovinske vloge,«

ma izrazoma ('sestavljenost glask' in 'sestavljenka') terminološko izogne izrazu 'akord'. Zakaj? Pri iskanju nove vsebine je intuitivno iskal tudi nove izraze. Pomenljivo pa je, da je v omenjenem osnutku Razprava o harmoniji ohranil običajen izraz 'akord'.

V Kogojevih skladbah in v njegovi operi *Črne maske* so daleč najštevilnejši prav šesterzvoki. To je lahko razvidno že na prvi pogled ob prebiranju partiture. Zadnji notni primer na četrti sliki pokaže šesterzvoček »tipa 1 2 3 4 5 9«. To pa ni edini način zgradbe. Na lističih ohranjene zapuščine jih najdemo še več.

Temperirana "poltonska skala" (M. Kogoj) na tonu *c1*



M. Kogoj, akordne permutacije tipa 138, 135, 123, 1235, 12348, 123459

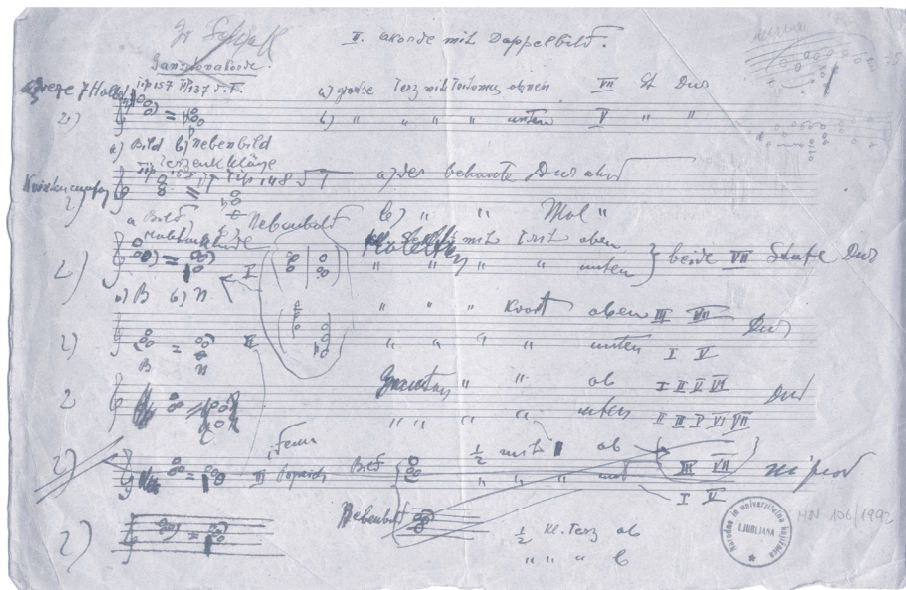
Slika 4: M. Kogoj, akordne permutacije tipa 138, 135, 123, 1235, 12348, 123459.

Pri pronicanju v Kogojevo akordično gradnjo je osvetljujoč listič, kjer je Kogoj pripisal v nemščini »Kvartenak[ord]«. ³⁴ Kogoj ga številčno označi kot »tip 1 3 8«, kar kaže, da kvartno podobo tega tipa pojmuje kot prvi obrat permutacije akorda, ki je zgrajen iz

zlasti str. 32 in opombi 22 in 23. Kogojja je namreč dolgo preganjala Schönbergova trditev, da je najboljšežnejša skupina akordov tistih v štiriglasju. O tem tudi Josip Vidmar, »Dva spomina.« *Sodobnost* 23, št. 10 (1975): 778, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NB-N:SEDOC-RFUG6JBF>. Vidmar tukaj trdi, da je število možnih akordov v dvanajstpoltonski oktavi izračunal on na Kogojevo prošnjo. Ta njun oz. Vidmarjev izračun znaša 1850 možnih permutacijskih akordov.

³⁴ Kogoj, Pregled akordov, MN 106/1992. Kogoju ni bilo neznan Schönbergovo XXI. poglavje o »Kvartenakorde« v njegovi *Harmonielehre* iz leta 1911 in 1922.

prvega, tretjega in osmega tona v poltonski lestvici na temeljnem tonu f¹. Zapletenost Kogojevega sistema je očitna. Slika 4 nam pri obravnavi dveh akordov »tipa 1 3 8« in »1 3 5« nakaže še en pomemben uvid, namreč Kogojev ogledalni princip gradnje oz. permutiranja akordov. Kvartni akord »tipa 1 3 8« je številčno zapletenejši od njegove notne podobe, vendar lepo osvetli Kogojevo permutacijsko razmišljanje, ki ga tu zasledujemo.³⁵



Slika 5: M. Kogoj, »II. Akorde mit Doppelbild« (akordi z dvojno podobo). Faksimile.³⁶

Bolj pregledno je ista Kogojeva misel o ogledalni gradnji permutiranih akordov izražena na listu, ki ga poimenuje v nemščini »Akorde mit Doppelbild«, tj. akordi z dvojno podobo. List imamo v faksimilu na sliki 5. Na tej sliki številčno označi le štiri akorde: dva celotonska (»Ganztonakord«) kot »tip 1 5 7« in »1 3 7« ter durovega in molovega kot »tip 1 5 8« in »1 4 8«. Pripisani sta pomenljivi nemški oznaki »a) Bild« in »b) Nebenbild«, to pomeni sliko in njen odsev. Očitno je, da Kogoj pri akordični gradnji vključuje tudi ogledalno razmišljanje: prvi stolpec akordov pojmuje kot original (»a) Bild«), drugi stolpec akordov pa kot njihovo ogledalno podobo (»b) Nebenbild«). Tukaj Kogoj postavi imitacijski ogledalni princip tematske gradnje, ki je prisoten v vseh slogovnih obdobjih evropske glasbe od renesanse naprej. Kogojevo teoretično iskanje po poteh ogledalnega sistema kaže, da je v igri že tisto, kar ga bo tako usodno pritegnilo tudi v libretu Leonida Andrejeva *Črne maske*: srečanje z dvojnikom.

Na tem mestu lahko dosedanje ugotovitve zopet strnemo takole: pri Kogojevi permutacijski gradnji akordov so možni tako akordi v osnovni legi in v obratih, pa tudi

35 Bolj podrobno obravnavo vprašan številčne podobe intervalnega razporeda tonov v ogledalnem akordu tukaj puščamo ob strani. Za lažjo in hitrejšo orientacijo v notnem primeru so temeljni toni akordov označeni s številko 1.

36 Kogoj, Pregled akordov, MN 106/1992, faksimile.

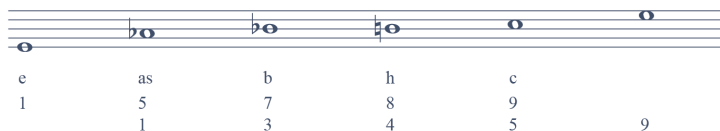
akordi v ogledalni obliki, in to zopet v osnovni legi in v obratih. V tem smo pridobili še en ključ, ki pa nam stvari ne poenostavlja, ampak prej zapleta. Odkrivanje temeljnega tona je namreč že v obratih Kogojevih permutiranih akordov teoretično zelo zapleteno, ogledalni princip pa to zapletenost še bolj zaostri.

Tukaj opuščamo bolj obširno razpravo o sicer zelo zanimivem vprašanju Kogojevega spoja funkcijsko-tonalnega glasbenega stavka z atonikalnim. Vsebina slike 5 – poleg ostalega – jasno namiguje tudi na to vprašanje. Kogoj namreč na desni polovici faksimila slike 5 izrecno označi tonalne funkcije z rimskimi števkami za posamezen tip akorda v dur/molovi lestvici. Pri glasbenoanalitičnem poglobljanju v Kogojeve partiture je nujno potrebno vzeti v zakup prisotnost funkcijskega razmišljanja. Opera *Črne maske* pri tem ni izjema. Na takšno razmišljanje namigujeta v svojih spisih tako Marij Kogoj sam kakor Srečko Koporc.

Ostaja še eno in morda glavno glasbenoteoretično vprašanje Kogojevega sistema, ki je dolgo ostajalo enigma: kakšen ključ je uporabljal Kogoj pri oštevilčevanju svojih akordnih permutacij, oz. kaj dejansko označujejo številčni simboli na lističih tam, kjer manjkajo notne oznake.³⁷ Kogoj je začetni oz. temeljni ton v akordu (ton 1 v akordu) lahko poljubno premeščal tudi znotraj istega akorda, ki ga je »permutacijsko« po osebnem ključu določil z izborom tonov v poltonski lestvici. To smo lahko opazili že pri sliki 4, kjer smo pokazali izbor nekaterih tipov permutacijskih akordov. Premeščanje akordne osi, če tako imenujemo začetni ton številka 1 v nekem Kogojevem akordu, je posledično povzročilo tudi permutacijo akorda v vertikalnem smislu znotraj celotnega poltonskega spektralnega zvočnega stebra sedmerih dvanajstpoltonskih oktav, ki jih je lahko kompozicijsko poljubno prekoračil (podobno kot Schönberg v svojih dodekafonskih serijah, katerih pa Kogoj ni poznal, kot danes zanesljivo vemo). Meje med oktavami namreč tudi pri Kogojevi gradnji permutacijskih akordov niso bile ostro zamejene.

Pri iskanju Kogojevega glasbenoteoretičnega ključa je v tem oziru zanimiv in hkrati posebej pomenljiv listič z akordi peterozvokov, ki ga v prepisu navajamo na sliki 6. Kogoj je ta tip akordov z besedo in številčnim simbolom označil kot »peteroglasnike: 1 2 3 4 5«. Permutacijski nabor tonov iz dvanajstpoltonske lestvice pa je označen kot »1 5 7 8 9«.

»Peteroglasniki: 12345«
15789 in 13459



Slika 6: M. Kogoj, listič s ključem pri oštevilčevanju izbranih tonov v akordnih permutacijah.³⁸

37 Pred leti je bilo to vprašanje že izpostavljeno. Prim. Florjanc, deli iz let 2005 in 2010.

38 Kogoj, Pregled akordov, MN 106/1992, prepis lističa.

Listič je pomemben zato, ker je opremljen s trojnim oz. četvornim ključem Kogojeve zamisli akordnih permutacij: 1.) pentagram z notami (sicer brez notnega ključa) je 2.) opremljen z jasnimi črkovnimi oznakami not pod naborom tonov-not na črtovju z začetkom na tonu e¹ (očitno je tukaj mišljen violinski ključ, ki ga 3.) označi s številčnim permutacijskim simbolom »1 5 7 8 9«. Tu pa imamo še en dodaten 4.) podatek: številčne oznake v drugi vrsti »1 3 4 5 9« kažejo jasno, da gre za prvi obrat akorda tipa »1 5 7 8 9«. Zlahka bi sedaj odkrili še drugi, tretji in četrti obrat istega akorda. S tem smo dobili v roke osnovni ključ in obenem zelo globoko proniknili v Kogojev osebni akordalni oz. inovativno zasnovan kompozicijski sistem. Zato je ta drobn listič izjemno dragocen ključ v na videz hermetično zaklenjen Kogojev osebni glasbenoteoretični sistem akordnih permutacij. Hkrati je dragocen pri analitičnem pregledu skladb Kogojevega opusa, ki nam že na prvi pogled dajejo vtis, da se je »njegov ustvarjalni gon upiral vsakršnim omejitvam,«³⁹ saj naj bi po svoji naravi zaupal predvsem hipnemu eruptivnemu vtisu. Vendar temu le ni tako.

Po poteh našega razmišljanja pa tukaj v zapletenem jeziku glasbe nastopi tudi vprašanje pomenskosti intervalov, ki jih Kogoj nikakor ni postavljajl naključno ali izbiral z žrebom vnaprej in neodvisno od izraza glasbene misli oz. kakorkoli poljubno. Pri Kogojju lahko govorimo celo o njegovem lastnem »tonskem besedišču«, kot se je lepo izrazil že Loparnik.⁴⁰ Kako je Kogoj konkretno razmišljal na področju tega vprašanja, nam je zopet v pomoč dragoceni Koporčev spomin. Posređoval nam je nekaj misli, ki lahko osvetlijo Kogojevo kompozicijsko obrt in glasbenoanalitični vpogled tako v opero *Črne maske* kakor tudi v ostale njegove skladbe. Koporc uvede tabelo Kogojevih 'troglasnikov' s pojasnjevanjem zgodovinskega razvoja glasbe v smeri harmonske vertikalnosti takole:

Melodični poték je vedno [bolj] upadal glede pomena (impresionizem), pozneje so pa skladbe dobile vedno več na veljavi harmonskih problemov in nihče ni vprašal, kaj in kje je melodija. [...]

Vsak interval je dobil po Kogojevi zamisli določno mesto in pomen. Toda če je bilo več tem ali melodij, je imel tudi vsak interval v temi ali melodiji drugačno vlogo. Tako je smatral sekundo za interval močne povezave in šibke napetosti, terca je bila postavljena v ozadje (vzrok njena dosedanja tradicionalna vloga v harmoniji). Nasprotno je pa kvarta dobila pomen stopnje napetosti, posebno takozvani 'tritonus'. Največja napetost je bila Kogojju velika septima.⁴¹

S tem smo dobili iz rok Kogojevega učenca Koporca zanesljiv namig in vpogled v jedro glasbenoteoretičnih vprašanj Kogojevega razmišljanja pri izbiri intervalov ob gradnji svojih akordov in njihovem permutiranju. Tudi na tem mestu je osvetljuječ

39 Loparnik, »Kogoj in vprašanje njegove zgodovinske vloge,« 38.

40 Ibid., 41.

41 Koporc, Kogojeve akordne permutacije, 5. Iskati morebiten stik Kogojja s Hindemithovim sistemom je brez pomena. Hindemith je svoje prvo teoretično delo (*Unterweisung im Tonsatz*, I. Theoretischer Teil, Mainz: B. Schott's Söhne, 1937) izdal več let po tistem, ko je Kogoj zaradi izbruha boleznj leta 1932 prenehal biti aktiven kot skladatelj in teoretik.

citat Srečka Koporca, s katerim zaključí svoje – zelo verjetno – uvodno poglavje v širše zasnovano neobjavljeno razpravo Kogojeve akordne permutacije:

Če primerjamo Kogojeve tabele s podobnimi publikacijami, vidimo kako bistro je Kogoj že [januarja] l. 1919 poznal vse potankosti, ki jih je polagoma in ne lahko odkrival. Dobro je to, da sem zapisoval, vse mi je bilo novo in zanimivo, pazljivo sem spremljal njegovo delo posebno tedaj, ko sem pri njemu nad eno leto stanoval.⁴²

Ti premisleki in uvidi so podlaga za naslednji korak, s katerim vstopamo na področje estetsko-kompozicijskih vprašanj Kogojeve glasbe. Gre za povsem konkretno vprašanje Kogojeve praktične uporabe lastnih izvirnih glasbenoteoretičnih dognanj pri komponiranju. Gre za vprašanje, kako je bil konkretno zastavljen Kogojev poetični kompozicijski jezik.

Vprašanje Kogojeve praktične uporabe lastnih glasbenoteoretičnih iznajdb pri komponiranju

Pred vstopom v katerikoli konkreten analitični uvid Kogojevih del moramo pojasniti nekaj vprašanj. Katere glasbenogramatikalne principe iz širokega nabora svojih izvirnih glasbenoteoretičnih iskanj je Kogoj tudi praktično uporabil pri komponiranju in če sploh? So njegovi glasbenoteoretični uvidi na področju akordnih permutacij dejansko razvidni v njegovih skladbah tako, da bi lahko trdili, da so bistveno zaznamovali kompozicijski »Kogojev osebni slog«?

Prvi odgovor je kratek. Nobenega neposrednega in nedvoumno zapisanega Kogojevega glasbenoteoretičnega odgovora nimamo. To pa ne pomeni, da odgovor ni možen. Lahko uporabimo indirektno pot, kjer soočimo Kogojeva glasbenoteoretična izvirna spoznanja in razmišljanja v razpravah s kompozicijskimi prijemi v določenih skladbah. Pri tem so metodološko posebej dragocene tiste skladbe, ki so vezane na besedila, saj je pojmovni pomen besedil zgovornejši pomočnik pri analitičnih uvidih v semantično manj ulovljive glasbene pomene, ko gre za inštrumentalne skladbe brez besedila. Zato so pri iskanju odgovorov najbolj dragocena njegova vokalno-inštrumentalna dela, samospevi in predvsem opera *Črne maske*, iz katere v tej razpravi še posebej črpamo naše uvide. Osvetljujoči in v koristno pomoč so tudi vsi Kogojevi glasbeno-estetski spisi, razprave, kritike, ocene koncertov in arhivski zapisi osnutkov razmišljanj. Predvsem Kogojeva razprava »O umetnosti, posebno glasbeni«⁴³ je lahko močna opora na analitičnih poteh. Ta razprava šestindvajsetletnega Kogoja izzveni kot manifest,⁴⁴ zato izseki misli, ki jih navajamo, delujejo kot zaključene misli.

⁴² Ibid., 5.

⁴³ Kogoj, »O umetnosti, posebno glasbeni.«

⁴⁴ V tistem času so bili manifesti zelo priljubljena oblika razglašanja lastnih ali skupinskih idej. Znan je tudi tesnejši stik Kogoja s futuristi v Gorici. Kljub začetnemu navdušenju je bil njegov razhod z njimi dokončen, vzrok temu pa so bila najverjetneje znana skrajna nacionalistična stališča italijanskih futuristov, predvsem po letu 1919. Večino italijanskih futuristov srečamo v prvih vrstah gibanja in kasneje fašističnega režima v Italiji.

Umetnost je nastala iz hrepenenja po lepoti, ki jo je srce slutilo, ali je čut ni mogel dognati. [str. 26]

Umetniško snovanje je dvojno. Eno, ki oblikuje in presnavlja, in ono drugo: snovanje iz nič. Najvišja umetnost je poslednje. Umetnost je temelj kulture. [...]

Biti umetnik se pravi: Ustvarjati umetnost, udeleževati njene zahteve in misli, izražati nje vsebino.

Vsak umetnik ima svojo pot, vsi pa imajo eno: priti k sebi. S tem, da najdejo sebe, najdejo umetnosti novo postavo, novo smer. Iz sebe postavljajo novo okrožje, postavljeno na razvaline obstoječega. [...] Umetnik se hoče razviti, osebno izpopolniti se, osvoboditi se vsega tujega in priti do lastnega izraza. Da to doseže, mora znati iskati, potrpeti, čakati, poskušati, sestavljati, sukati. Njegov duh mora vztrajati v iskanju in biti neutruden v odkrivanju tajnega reda. [...] Stališče umetnika do umetnosti je sveto, duhovniško.⁴⁵ Umetnosti ne more zlorabljati, tudi če bi mu to moglo koristiti, ne. [...] Kdor hoče biti velik umetnik, mora predvsem veljati kot človek kaj. Ali naj črpa iz ôtlega in praznega? Kaj naj nam pripoveduje, če mu je tuje vse? Kako naj nam odkriva tajnosti lepote, če so njegovemu duhu neznane? [str. 27]

Umetniki se odlikujejo po notranji sili, ki ustvarja v njih. Brez teoretske zrelosti stoji ta sila izven umetniškega, teoretska zrelost ji daje viden znak umetniško dozorelega. [...] Tvorilna sila je tem jačja, čim samostojnejša je, umetniško snovanje pa tem samostojnejše, čim večja je umetnikova domiselnost. [str. 28]

Glasba je iz svoje snovi razvita umetnost, v notranjost človeka postavljena. [...]

V notranjosti človeka je vase skrita našla svoje bistvo in svoj izraz ter izklesala iz svoje snovi glasbeno izrazilo, umetno, kakor bi si bolj umetnega ne domislil kmalu kdo. [str. 92]

Glasba sili v vedno večjo poglobitev, izločiti hoče zunanji svet od notranjega, osredotočiti človeka v notranjščino njegove duše, prodreti vanjo in zajemati iz njegove dna. [...] Svojo pot gre, da doseže svoj novi krog, svoj večji krog v prostorju svojega bistva. [str. 93]

Obliki posvečajo skladatelji premalo pozornosti, dandanes je pozornost v prvi vrsti namerjena na izvirnost v harmoniji. Za obliko je že ne preostane nič več. [...] Gotovo je treba globlje razumevanja oblikovnih sestavin, da kdo zmore biti izviran v obliki. Kar pisati se seveda tudi ne da. Treba je čutiti, misliti, iskati. [...] Večina pa dela, kar je prijetnejše, in ne, kar je boljše. – [str. 94]

⁴⁵ Enako trditev srečamo kasneje pri G. Montiniju (papež Pavel VI.) v nagovoru umetnikom v Sikstinski kapeli 7. 5. 1964: »Če bi nam umanjala vaša opora, bi naša služba postala jecljajoča in negotova; rekel bi, da bi bilo potrebno storiti določen napor, da bi tudi ona postala umetniška, oziroma preroška. Da bi se lahko dvignili do moči liričnega izraza intuitivne lepote, bi bilo potrebno doseči, da bi duhovništvo in umetnost sovpadala.« [»E se Noi mancassimo del vostro ausilio il ministero diventerebbe balbettante ed incerto e avrebbe bisogno di fare uno sforzo, diremmo, di diventare esso stesso artistico, anzi di diventare profetico. Per assurgere alla forza di espressione lirica della bellezza intuitiva, avrebbe bisogno di far coincidere il sacerdozio con l'arte.«] Giovanni Montini – Pavel VI, Insegnamenti II, [1964], 314. Montinijevo misel o sovpadanju duhovništva z umetnostjo je obsežno citiral tudi J. Ratzinger (papež Benedikt XVI.) v svojem nagovoru umetnikom 21. 11. 2009. Dostopno na spletu: Incontro con gli artisti: Discorso del Santo Padre Benedetto XVI. Cappella Sistina, Sabato, 21 novembre 2009, obiskano 30. 5. 2020, http://www.vatican.va/content/benedict-xvi/it/speeches/2009/november/documents/hf_ben-xvi_spe_20091121_artisti.html.

Da bi bil le tisti slog pravi in dober; ki pravilno označuje duha časa in najbolj izraža umetniško naziranje in čustvovanje sodobne splošnosti, vsak drug slog pa da ne bi bil slog, to je v vsakem oziru neresnično. [str. 111]⁴⁶

Umetniški, človeški in duhovni portret Kogoja je že v teh citatih jasen. Posvečen je glasbi celo kakor duhovnik, bistvo umetnosti je zanj etični imperativ, ki ga zavezuje celostno – življenjsko, razumsko, čustveno in predvsem v osebni vesti. Umetnik-glasbenik je za Kogoja podoben judovsko-krščanskemu Bogu – ustvarja iz nič, je torej stvarnik ob Stvarniku. Za Kogoja je umetnost religija, kar je tesno v skladu z nazori 19. stoletja.⁴⁷ Prav zato mora biti pri glasbenem ustvarjanju v skladnem sozvočju vse tisto, kar definira človeka: čustva in razum, nagon in etičnost, kontemplativna zbranost in služba bližnjim, spoznanje samega sebe po znanem antičnem reku »γνώθι σεαυτόν«⁴⁸ in iskanje novih umetniških načel za »ustvarjanje iz nič«, ki so v skladu s temi postulati. Biti mora namreč »za poseben izraz, tudi posebna tehnika.«⁴⁹

Kogojev glasbenteoretični napor in iskanje lastnega izraza sta skladna s povedanim. Čeprav so nekateri pripisovali Kogoju predvsem eruptivno emocionalen pristop pri komponiranju, nam Kogojeve misli kažejo ravno nasprotno, ko govori o spoju »znanstvenosti z umetnostjo« v glasbi, kar se običajno označuje z izrazom kompozicijska tehnika. Kogojev izraz 'znanstvenost' v naslednjem citatu namreč pomeni področje razumsko razvidnih spoznanj in uvidov, ki jih umetnik-skladatelj odkrije s pomočjo svojega uma, in to ne po intuitivnih poteh podarjenih misli in idej, marveč z lastnim miselno-čustvenim naporom.

V glasbi se znanstvenost združuje z umetnostjo. Kako je glasbi vpletena znanstvenost, tega pa nič ne čutimo. Šele ob premišljevanju glasbenih umetnin je mogoče opaziti, koliko misli in spoznanja je v njih. Kar veže znanstvenost z umetnostjo, to je uporaba različnih metod pri delu in pa ono zavedno delo, ki nadomestuje intuicijo, kadar odpove. Vendar pa tehnika ni v umetnosti najzanesljivejša in se ni preveč pehata zanjo. Kadar umetniku delo zastane, tedaj se prične učenje: pomisliti in premisliti je, kaj je treba ukreniti, da dobi sredstvo, ki mu uspešno pomore dalje. To je absolutno pametno in dobro, medtem ko postane tehnika lahko šablona. Imeti tehniko pa je za umetnika vendar dobro, dobro namreč zato, da jo pozna in je kolikor mogoče ne rabi.⁵⁰

Pet let po razpravi oz. manifestu »O umetnosti, posebno glasbeni« in približno v času, ki sovпада z odločitvijo o komponiranju opernega prvenca *Črne maske*, je Kogoj objavil podobne misli v *Ljubljanskem zvonu* v razpravi »Smer glasbe v zadnjem desetletju.« Pisanje ni več v slogu manifestov, marveč je v obliki zrelo ponotranjenega prepričanja o »ustvarjajoči sili«, ki se mora osvoboditi sleherne spone prevladujočih

46 Kogoj, »O umetnosti, posebno glasbeni.« 26–28, 92–95 in 109–114.

47 Več o tem v Helmut Loos, »Über die Unvereinbarkeit von Kunst- und Kirchenmusik im 20. Jahrhundert,« *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 75 (1991): 11–17.

48 Zapis na Apolonovem templju v Delfih: v transkripciji *gnōthi seautón*, »spoznaj samega sebe.«

49 Koporc, Kogojeve akordne permutacije, 2. Prim. tudi Klemenčič, *Slovenski glasbeni ekspresionizem*, 35–37.

50 Kogoj, »O umetnosti, posebno glasbeni.« 93.

vzornikov iz bližnje in daljne preteklosti. Med tedaj živečimi posebej izpostavi Arnolda Schönberga kot vzor tega, kako se doseže »goli izraz lastne osebnosti«, ki lahko edini utira nova pota iz sedanjosti v bodočnost.⁵¹

Prva naloga ustvarjajočega je popolno oproščanje od vsega, kar ne izvira iz njega samega, oproščanje od vsakega posnemanja in naslanjanja na druge, ker vsaka teh lastnosti šibi njega ustvarjajočo silo in ga oddaljuje od bistva ustvarjanja, to je: od oživljanja in oblikovanja mrtve materije ter od snovanja iz nič. – [...] Novejši glasbeni svet je imel predvsem dva človeka, ki sta se v svetu uveljavila z močjo, da se je novonastajajoči človek moral dobro oborožiti proti njima. Bila sta to Wagner in Debussy. [str. 321]

Počasneje, a temeljiteje se je uveljavljala novodunajska šola (Mahler; Schreker; Schönberg), ki se odlikuje po tem, da je cilj, po katerem stremi, bolj programatičnega značaja. [...] Mahler in Schönberg sta potenci doslednega in neizprosnega značaja, kadar gre za stvari, ki so jima svete. [str. 322]

Schönberg je doslej izmed živečih največji duh v hramu glasbene umetnosti. Njegova glasba je goli izraz njegove osebnosti. Glasbena sredstva, zlasti harmonska, je Schönberg razširil tako, da gre navsezadnje vse – z njegovimi nasprotniki vred – v tej njegovi smeri dalje. Vsa novejša glasba istoveti estetično vrednost disonančnih akordov s konsonančnimi, uporablja oboje kot glavne in pa kot postranske. [str. 223]⁵²

Pomenljiva stalnica pri vseh Kogojevih omembah Schönberga – kot največjega med živečimi – je poudarek na zaslugi, da je razširil »harmonska glasbena sredstva« do estetske istovetnosti »disonančnih akordov s konsonančnimi,« kot beremo v tem citatu in ostalih Kogojevih spisih. Razen tega in podobnih splošnih namigov pa pri Kogoju ne najdemo direktne omembe ali konkretnega opisa lastnega iskanja glasbenoteoretičnega sistema kompozicijskih principov, ki bi nakazal uporabo tega pri komponiranju. Ta Kogojeva zadržanost nas čudi v primerjavi z obilico gradiv njegovih glasbenoteoretičnih in kompozicijskih iskanj. Toliko bolj so nam zato dragocena pričevanja sodobnikov, med katerimi izstopa njegov učenec Srečko Koporc kot – kljub določenim zadržkom – še najbolj zanesljiva priča. Koporc se nam kaže kot razlagalec Kogojeve misli podobno, kot je bil v antiki Platon za Sokrata. O Kogojevem odnosu do svojega sistema akordnih permutacij Koporc spregovori takole.

Pri vsem tem pa Kogoj v svojih skladbah ni uporabljal 'akordnih permutacij', zato nasprotna trditev, ki sem jo že večkrat slišal, ne drži. Kogoj sam je o tem izjavil: »Če mi bo kdaj dano doseči še drugačen izraz, potem bodo na mestu prav te 'akordne permutacije', ne morem se pa izneveriti izrazu, ki v meni danes še vedno trdno živi.«⁵³

51 Kogoj, »Smer glasbe v zadnjem desetletju,« *Ljubljanski zvon* 43, št. 6 (1923): str. 321–325, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC:QKWZVNGQ>.

52 Ibid., 321–325.

53 Koporc, Kogojeve akordne permutacije, 3.

Po tem jasnem podatku pa Koporc pomenljivo nadaljuje z razlago razkoraka med Kogojevo emotivno in intelektualno osebnostno plastjo pri komponiranju.

Pri Kogoju je bila eruptivna emocija, ki je dobila svojo podobo navzven in ima svoje primerno mesto še najbolj v ekspresionizmu; drugače pa je bilo s Kogojevo intelektualno podobo, ki je preraščala z znatno pospešenostjo vse njegovo okolje in to je tudi razlog, da Kogoj ni mogel praktično uporabljati svojih odkritij na področju 'akordnih permutacij'. Teoretsko je Kogoj bil daleč naprej, v izrazu je pa šlo mnogo počasneje. Tu je bilo treba zorenja, premišljevanja in še mnogokaj. »Piši tako kot je prava podoba tvoje vsebine, če ne delaš tako, si špekulant«, je Kogoj menil. Tako je Kogojeva glasba natančen odraz njegove razgibane vsebine, toda v njih ni sledu o kakih drugih namenih.⁵⁴

Na vprašanje, ki smo si ga zastavili v naslovu tega poglavja, pa nam zopet Koporc poda pomenljivo razlago.

Nastane vprašanje, kakšna kompozicijska sredstva (v prvi vrsti harmonska) je Kogoj uporabljal, ko niso prišle v poštev 'akordne permutacije'? Ko sva obdelovala ob priliki harmonije še akordne sestave, ki so bili izven znanih sistemov, mi je omenil Kogoj: »Na tak način je moja harmonska osnova zgrajena, to so zadnji pojemajoči plameni tonalitete, ki je že zelo pokrita.« Jaz sem imenoval Kogojevo harmonsko sestavo za 'intervalno plastiko', ki je bila neka vrsta intervalnega dodajanja, ki jo je poznal že H. Wolf, R. Strauss in pozneje vrsta skladateljev pred nastopom dvanajsttotskega sistema. Toda pri Kogoju je bilo vsa harmonska sestava v napetosti in popuščanju (v nesimetričnih razdaljah) kot je tudi zelo rad oblikoval melodični duktus v zelo pestrih nesimetričnih oblikah, uporabljajoč pri tem polimetrijo, ki je tako značilna za njegovo izraznost.⁵⁵

Ti in podobni citati prepričljivo kažejo na to, da je Kogoj svoj izum akordne permutacije uporabljal omejeno, le na določenih mestih in to kot izrazno sredstvo na svoji poti iskanja in zorenja »drugačnega izraza« od tistega, ki v njem v trenutku komponiranja »še vedno trdno živi.« Akordne permutacije torej za Kogoja niso bile nek racionalno *a priori* zgrajen abstrakten tonski sistem, kakor je bilo to deloma pri Hauerju in podobno tudi pri Schönbergu ob iznajdbi serialne glasbe. Kogoj se je odločno izogibal vsakemu kompozicijskemu prijemu, ki bi bil vnaprej tehnicistično določen, kompozicijsko izrazno omejujoč ali le mehansko uporaben za različne situacije. Počutil bi se – po njegovih besedah – »špekulanta«, kar nikakor ni moglo sovpadati z njegovim visokim idealom, ki ga je zavestno zasledoval v »umetnosti, posebno glasbeni«, če parafraziramo njegovo pravkar citirano razpravo.

Vemo, da je Kogoj po premieri opere *Črne maske* leta 1929 še načrtoval skladanje nove opere. Iz Župančičevega prevoda Shakespearjevega *Kar hočete* si je sam priredil

54 Ibid.

55 Ibid., 4.

okviren libreto za komično opero in je že začel skladati.⁵⁶ Razen predigre in zboru iz drugega dejanja, nekaj odsekov klavirskega izvlečka in nekaj pevskih in zborovskih osnutkov je skoraj vse ostalo nedokončano. O operi kot celoti vsekakor ne moremo govoriti. Izbruh bolezni ter s tem povezan skorajšen in dokončen umik skladatelja v svoj notranji svet po letu 1932, vse do smrti leta 1956, posledično pa tudi njegova popolna prekinitev komunikacije z zunanostjo sta zato v Kogoju popolnoma zamrznila ne le inovativni razvoj, marveč kakršno koli ustvarjalnost. Monumentalna opera *Črne maske* in ostale skladbe, ki so nastale do leta 1932, je zato vse, kar imamo v rokah kot glasbeno dediščino kompozicijskih iskanj skladatelja Marija Kogoja.

Vprašanje, kakšen osebni kompozicijski izraz in slog bi Kogoj ustvaril v smeri, ki jo je nakazal s svojimi teoretičnimi dognanji na področju akordnih permutacij, bo ostalo za vedno brez odgovora. Nekoliko trdnejše uvide nam pa kljub vsemu lahko nudi vpogled in glasbenoanalitični pregled nekaterih pomembnejših izsledkov predvsem iz njegove opere *Črne maske*, če ga zastavimo pod zornim kotom Kogojevih iskanj sistema akordnih permutacij v konkretnem dramskem kontekstu in kompozicijskem procesu. Po tej poti lahko pričakujemo kakšen odgovor več in oporo pri nadaljnjih raziskavah.

Nekaj uvidov Kogojeve uporabe akordnih permutacij pri skladanju opere *Črne maske*

Kogojeva opera *Črne maske* pomeni kompozicijski mejnik v slovenskem in v določenem oziru tudi v širšem evropskem prostoru v prvi polovici 20. stoletja, zlasti v luči skladateljevih samoniklih in inovativnih kompozicijskih prijemov. Nesporno je ta monumentalna ter izvajalsko in poslušalsko zelo zahtevna opera Kogojev inovativen kompozicijski prispevek, ki je na področju slovenskega opernega ustvarjanja pustil velik pečat predvsem kot zgled in spodbuda, morda komu tudi opora, vendar pa precej manj kot učitelj sodobnikom in še manj naslednjim generacijam. Na muzikološkem področju je bilo povedano že precej tehtnega, podanih je bilo tudi nekaj nasprotujočih si trditev.⁵⁷ Tukaj se v te razprave ne spuščamo. Izpostavili bomo nekaj izbranih izsledkov glasbenoanalitičnega pregleda Kogojeve opere skozi prizmo njegovih akordnih permutacij. V prvi četrtini dvajsetega stoletja je na Slovenskem nastalo več novih oper, vendar nobena ni dosegla kompozicijske, inovativne in izrazne moči *Črnih mask*.⁵⁸

Časovni okvir začetka in poteka Kogojevega skladanja *Črnih mask* je okvirno pojasnjen.⁵⁹ Znano je, da se je Kogoj srečal z dramo *Črne maske* v slovenskem prevodu tedanjega prijatelja Josipa Vidmarja. Dramo je leta 1908 napisal ruski pisatelj Leonid

56 Več glej: Borut Loparnik, »Dramaturška in kompozicijska zasnova Kogojeve opere 'Kar hočete',« *Muzikološki zbornik* 2 (1966): 77–94.

57 Bibliografija o tem je bogata. Prim. Loparnik in Krstulović, »Bibliografija o Mariju Kogoju.«

58 Stanko Vurnik, »Slovensko glasbeno življenje v letu 1926,« *Dom in svet* 40, št. 1 (1927): 47–50 in 125–127, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC:CHIMLLH5>; Stanko Vurnik, »Nova slovenska opera,« *Dom in svet* 72, št. 7 (1929): 207–210, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC:TU1CC6WR>.

59 Klemenčič, *Slovenski glasbeni ekspressionizem*, 64, op. 159.

Andrejev.⁶⁰ Drama je izšla tudi v tiskani obliki leta 1924 pri Zvezni tiskarni in knjigarni kot št. 26 zbirke leposlovnih in drugih del s področja umetnosti. Kogoj se je s prevodom srečal že kakšno leto prej, ko je bil povabljen, naj napiše scensko glasbo za uprizoritev te drame, ki jo je načrtovalo ljubljansko Narodno gledališče v režiji ruskega režiserja Borisa Putjata.⁶¹ »Do uprizoritve ni prišlo, jaz pa sem se medtem že toliko uživel v delo, da sem sklenil, vglasbiti ga. [...] Z opero sem se začel ukvarjati leta 1922, končal pa sem jo l. 1926.«⁶² Tako Kogoj sam zapiše o odločitvi, okoliščinah in času ustvarjanja.

Kogoja je besedilo takoj močno prevzelo. Kdor pozna vsebino simbolistične drame Leonida Andrejeva in Kogojovo težko osebno življenjsko pot vse od rojstva, lahko razume tudi skladateljevo poistovetenje z vsebino in dogajanjem dramskega besedila. Vendar gre pri Kogojju ob tem besedilu še za veliko več: Vidmarjev opis Kogojevega značaja in samostojnosti razmišljanja, ki ga srečamo v skladateljevih spisih in njegovih kritikah, še dodatno pojasni skladateljevo odločitev za to besedilo. Razumeti je možno tudi skladateljski žar, ki ga je drama samodejno sprožila v Kogojju, saj se ga je bivanjsko in miselno močno dotaknila. To je sam nakazal pred uprizoritvijo: »V drami je podan razvoj vsakdanjega človeka v duhovnega.«⁶³ Miselno in izkustveno rezoniranje s to dramo je v Kogojju zagnalo ustvarjalni naboje, da je besedilo uglasbil v celoti z zanemarljivo majhnimi okrajšavami.

Na tem mestu opuščamo razmislek o bogati in večplastni simboliki besedila, ki je Kogoja prevzela z močjo, ki jo lahko zaznamo ob glasbi. Tudi ni tukaj prostor, da bi se globlje spuščali v filozofske vplive (Schopenhauer, Hartmann in Nietzsche) ali v področja iskanja izhodišč in novih idejnih prizadevanj za »iskanje novega človeka in s tem nujnost prevrednotenja starega,«⁶⁴ niti na področja pomenljivega krščanskega simbolizma krivde in prerodenja oz. odrešenja v drami, pa tudi boja med dobrim in zlim, med nočjo in temo, v simboliko spopada s temnimi stranmi lastnega jaza (npr. spopad med pravimi, rdečimi in črnimi maskami, spopad med prvim in drugim Lorenzom ipd.) ali pa zahteve po žrtvovanju za druge, ki jo pooseblja npr. *Signor Cristoforo*, tj. Kristonosec, ki je hkrati zaščitnik Lorenza, v zadnji sceni pa odnese nosečo ženo Francesco z Lorenzovim sinom iz gorečega gradu ipd. Vsi ti simbolni pomeni, ki so v drami prežeti s filozofijo in miselnimi tokovi na prelomu 19. v 20. stoletje, pa tudi s Freudovo psihoanalitično mislijo, so pomenili za Kogoja močno idejno podlago pri njegovem miselnem in doživljajskem iskanju novih poti, namreč ob ideji, da božansko v človeku zmaga nad satanskimi silami kaosa, ki so orgiastično zmagovale v takrat pravkar končani prvi svetovni vojni, od katere Evropa še ni bila pomirjena. Lik in spopad obeh Lorenzov sta temu simbol, metafora in alegorija. Ne gre se čuditi, da je tedanji Kogojev tesni prijatelj Josip Vidmar skladatelja še ob koncu življenja prišteval med svoje »najbolj jasno misleče sogovornike,« s katerimi je kdaj prišel v stik.⁶⁵ Glasba, ki je nastala

60 O Kogojevi odločitvi za nastanek opere imamo dva neposredna vira: Kogojeva in pol stoletja kasnejši zapis spomina tedanjega tesnega prijatelja in prevajalca drame Josipa Vidmarja, Josip Vidmar, »Dva spomina,« *Sodobnost* 23, št. 10 (1975): 779–780, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-RFUG6JBF>.

61 *Ibid.*, 780.

62 K. [neznani avtor], »Pred vprizoritvijo Kogojeve opere Črne maske: Kaj pravijo o njej avtor, dirigent, nosilec glavne vloge in inscenator,« *Slovenski narod*, 27. februar 1929, 2, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-US5YUFB2>.

63 *Ibid.*

64 Klemenčič, *Slovenski glasbeni ekspresionizem*, 65.

65 Vidmar, »Dva spomina,« 772.

iz Kogojevega miselnega in izkustvenega poistovetenja z besedilom, že zato ne more biti ne preprosta, ne lahkotna in niti prosojna, skratka daleč od impresionističnih in tudi neoromantičnih manir, kar je kdo skušal pripisati tej monumentalni operi. Pa tudi nujnost iskanja novega glasbenega izraza je s tem še bolj razvidna.

Tedanji ravnatelj opere in dirigent Mirko Polič, ki je s svojo naklonjenostjo in vztrajnim premagovanjem številnih ovir najbolj zaslužen, da je prišlo do krstne izvedbe te opere 7. maja leta 1929, je ob koncu več kot dveletnih priprav pred premiero v časopisu *Slovenski narod* pohvalil tehtnost, globino in temeljitost Kogojeve partiture v primerjavi z vsemi dotedanjimi operami v slovenskem in jugoslovanskem prostoru.

Kogojeva opera je prva resna opera pri nas, ki je napisana z znanjem in kaže globoko glasbeno kulturo. Doslej sem imel pri naših opernih delih občutek, da imam nekaj slabotnega pred seboj. Ne veste kaj bi počeli z njimi. [...] Za opero sem se začel navduševati, čim sem jo dobil na vpogled. Uvidel sem, da ni nastala slučajno, da je temeljito izdelana, čeprav v slogu, o katerem se da razpravljati. [...] Za oder sem pripravil ali, kakor pravimo, prevedel v »teatrski jezik« okoli deset jugoslovanskih glasbenih del in pri vseh sem imel veliko posla z urejevanjem in popravljanjem. Pri Kogojevi operi obstoje le interpretacijske težave. Opere s tako velikimi tehnično-glasbenimi težavami še nisem imel pred seboj. Glasbeno zahteva silne poglobitve.⁶⁶

Vendar nas ta Poličeva izjava ne sme zavajati. Bila je podana za časopis pred načrtovano premiero za marec 1929 (kasneje zopet predstavljeno na maj 1929) z namenom, da pritegne in pripravi občinstvo na to neobičajno operno stvaritev, o kateri so se širile nasprotujoče si trditve tudi v časopisu.⁶⁷ Predvsem je znano, kakšne preglavice je Kogojev rokopis partiture delal dirigentu Poliču ob pripravah na premierno postavitev opere. Vemo, da je partituro skrajšal za petino. Marij Kogoj je na vajah korepetiral in zato soglašal s Poličevimi okrajšavami. Del tega okrajšanega notnega gradiva se je kasneje celo izgubil oziroma založil. Kogoju je bolezen po letu 1932 popolnoma onemogočila, da bi bdel nad dokončno ureditvijo partiture po premieri, kot je s svojimi deli rad postopal npr. J. Brahms, ki je svoja dela dajal v tisk šele redakcijsko preurejena po prvi izvedbi. Kogojeva partitura, ki se nam je ohranila, je tudi zato potrebovala skrben in natančen raziskovalni in revizijski pregled, da bi se čim bolj približala Kogojevim zamislim pred letom 1929, ko so bile izvajalske zmožnosti povsod po Evropi skromnejše kakor danes. Tega delo se je lotil dirigent in spreten skladatelj Uroš Lajovic, ki je v pripravo partiture za četrto uprizoritev *Črnih mask* (15. januar 2012) vložil skoraj osem let dela. O raziskovalnih vprašanjih in kompleksni problematiki redakcije ter o dosedanjih posegih v partituro je Uroš Lajovic svoje mnenje strnil takole:

Prvi, ki se je s tem ukvarjal, je bil takratni direktor ljubljanske Opere Mirko Polič, kateremu je glede opravljenega dela pri Črnih maskah treba dati klobuk z glave. Iz partiture je izločil 50 strani in k temu dodal še precej drugih rezov, s čimer je

66 K. [neznani avtor], »Pred vpriporitvijo Kogojeve Črne maske.« 2. Izjava dirigenta Mirka Poliča.

67 Npr. ironični zapis »Kogoj v smrtni nevarnosti.« *Slovenski narod*, 27. april 1929, 5.

partituro skrajšal za petino. Da se je Kogoj s tem strinjal, sklepam po tem, da je napisal nova stična mesta. Za Poličem se je leta 1956 opere lotil Samo Hubad. Pri tej uprizoritvi je Hinko Leskovšek naredil še dodatne reze, tako da je opera bila na koncu skrajšana za približno tretjino. Uprizoritev leta 1990 pa je delal Anton Nanut. Po njegovih besedah naj bi šlo za integralno verzijo: ni pa vedel, da v partituri že manjka okrog sto strani. Te so bile na vso srečo shranjene v NUKu in vodja knjižnice Borut Loparnik je rokopis dela vzorno restauriral. Pri tem je, razen kakšnih dvajset strani, ki so žal izgubljene, manjkajoče dele v celoti vrnil nazaj v partituro.⁶⁸

Za naš analitični pregled smo iz navedenih razlogov uporabili izdajo partiture v redakciji Uroša Lajovica. To je do sedaj tudi prva objava partiture s pripravljenim, urejenim in notografiranim gradivom za izvedbo, tudi v nemškem prevodu. Hkrati je ta Lajovčeva redakcija doslej najbolj celovita izdaja (in izvedba) Kogojeve opere.⁶⁹ Je tudi najbližja skladateljevemu rokopisu in njegovi prvotni zamisli. O sedanjem obsegu opere je Lajovic podal približne številke takole: »Gre za nekaj čez pet tisoč taktov. Pri dose-danjih izvedbah je bilo delo skrajšano za 1300 do 2000 taktov, v moji redakciji pa je za približno 1000 taktov.«⁷⁰ V tej redakcijski podobi traja opera približno dve uri in štirideset minut čiste glasbe. Društvo slovenskih skladateljev je izdalo orkestrsko partituro in klavirski izvleček Kogojeve opere v lepi in pregledni notografiji, kar je sedaj priročna podlaga za izvajalske in tudi za študijske namene.⁷¹

Vsa ta dejstva jasno kažejo na velik ustvarjalni in psihični napor, ki ga je opravil Kogoj, ko je želel bogato simboliko in pomensko globino besedila drame izraziti na glasbeno čim bolj ustrezen način. Tehnika akordnih permutacij bi bila Kogoju v veliko pomoč, vendar ji skladatelj – v skladu s prej povedanim – še ni popolnoma zaupal, saj se je nagonsko izmikal vsaki nevarnosti, kjer bi lahko postala tehnika šablona.⁷²

Če na tem mestu in pred posamičnim ogledom nekaj izbranih mest iz opere, kjer Kogoj kompozicijsko dokaj nedvoumno uporabi lastno iznajdbo akordnih permutacij, strnemo naše glasbenoanalitične uvide v partituro, lahko rečemo naslednje. Niso vsi harmonski postopi, četudi lahko spominjajo na akordne permutacije, te narave. Na določenih mestih gre namreč tudi za prividno bi- ali celo poli-tonalnost, ali pa za načrtno svobodno dodajanje disonanc ipd. Pa tudi na mestih, kjer je uporaba akordnih permutacij očitna, jih skladatelj Kogoj ne uporablja niti vedno dosledno in niti zdržema v celotnem glasbenem stavku. Postopa podobno, kot sta ponekod postopala npr. Alban Berg ali Schönberg z dodekafonijo. Pomenljiva in zanimiva pa je ugotovitev, da Kogoj uporabi akordne permutacije načrtno in le na določenih ključnih mestih, kjer želi posebej poudariti in izraziti določeno dramsko dogajanje ali pa čustveno stanje izbranega lika. Uporabi jih kot lastno izrazno kompozicijsko sredstvo, kot svojevrstne osebne retorične figure krajšega ali daljšega obsega, kot »oživljanje in oblikovanje mrtve materije

68 Uroš Lajovic, »V iskanju Kogoja: Pogovor z dirigentom Urošem Lajovicem,« intervju Stanislav Koblar, *Pogledi* št. 24–25, 14. december 2011, <https://pogledi.delo.si/ljudje/v-iskanju-kogoja>.

69 Pred tem se je redakcije lotil skladatelj L. M. Škerjanc na prošnje Josipa Vidmarja. Preinstrumentiral je 35 strani. Skladatelj Alojz Srebotnjak pa je redakcijsko delo odklonil.

70 Ibid.

71 Marij Kogoj, *Črne maske: Opera v dveh dejanjih* (Ed. DSS, št. 1980 – orkestrska partitura, in št. 1980a – klavirski izvleček).

72 Npr. Kogoj, »O umetnosti, posebno glasbeni,« 93.

ter snovanje iz nič,«⁷³ če uporabimo Kogojeve besede iz razprave, ki jo je napisal v času srečanja z dramo Andrejeva in začetkov skladanja opere *Črne maske*.⁷⁴

Ti razmisleki so nam v oporo, ko se osredotočamo na nekaj izbranih mest, ki nam bodo paradigmatično ponazorila doslej povedano. Vse slike oz. notni primeri so vzeti iz klavirskega izvlečka Lajovčeve redakcije v izdaji Edicij DSS št. 1980a, ki je narejen po predlogi Kogojevega rokopisa, ki ga sedaj hrani Glasbena zbirka Narodne univerzitetne knjižnice v Ljubljani pod inventarno številko MD 59/1992.

Najbolj zanesljiva pot do nakazanih uvidov je, če navedemo nekaj pomenljivejših oz. ključnih mest v tej Kogojevi operi, kjer se zanesljivo pojavijo njegovi 'večglasniki'. Najprej je to dvanajstglasnik, ki ga najdemo sredi začetka prvega dejanja v 144. taktu – Largo. Akord je postavljen na temeljni ton (kontra)C1 in se z uporabo dvanajstih poltonov v obliki rastočega kvintnega kroga vzpenja vse do eis⁴. Akord je skladen z lističem s številčno oznako »1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12«, ki smo ga omenili v poglavju o ključu do Kogojevih akordnih permutacij z njegovim pripisom: »Akord iz dvanajsterih poltonov spaja v sebi vse harmonske pojave celega sestava.«⁷⁵

Tega akorda Kogoj ni postavil naključno na to mesto oziroma takoj v središče prve slike v prvi sceni prvega dejanja. Tukaj dramatično prekine veseljaško vzdušje priprav na maškerado, ki jo pred tem oriše glasba v živahnem tempu (en odsek je tudi v plesnem *Foxtrot* tempu) in nihanju med tonalnima osema na F in C. Ta akord pa želi s skrivnostno zvočnostjo ustvariti vzdušje dramatične napetosti, znanilke usodne razklanosti. Kompozicijska sredstva v uverturi in prvi sceni prvega dejanja še vedno uporabljajo principe tonalne napetosti, ki vlada med toniko in dominantno. Izpostavili smo že, da se je Kogoj zavestno izognil serialnim prijemom in da vedno hodi po poti, ki še ohranja določene tonalne napetosti med akordi do mere, ko bi lahko celo razpoznali posamezne tonalne funkcije v kompozicijski zasnovi določenih tematskih odsekov. S tem se postavlja vprašanje, ali je Kogoj kar celo opero zasnoval in morda tudi gradil po nekem načrtnem ključu tonalnih osi. To vprašanje je potrebno še natančneje raziskati, preden lahko temu z gotovostjo pritrdimo ali pa to zanikamo. Nekaj namigov sicer nakazuje pritrdilen odgovor, dvom pa v celoti še ni odstranjen. Zanimivo je – med drugim – npr. dejstvo, da se zaključni akordi pete slike opere zopet vrnejo v okolje tonalne osi na tonu C. Vendar tokrat na frigijsko kadenčno izpeljani dominantni s plagalno kadenčno utrditvijo na tonu G-dura, ki kompozicijsko pomeni tukaj frigijski – tragično odrešujoči – spust na G-dur kot dominantno c-mola, kot je razvidno na sliki 8 notnega primera. Takšen tonalni postop je od renesanse (še v pomenu modalne klavzule »in Mi«) preko baroka in klasike v čas romantike in vse do razkroja tonalne gramatike imel pomen vprašanja, torej nečesa, kar ni zaključeno, kar zahteva odgovor, ostaja odprto. Znano je, da retorična vprašanja – in tukaj imamo zaključek opere s tem glasbenim retoričnim pomenom – ne potrebujejo odgovora, saj želijo samo čustveno vzbuditi razmislek v poslušalcu.

Skladno s Kogojevo izvirno in poudarjeno razmišljujočo naravo, na katero je opozoril J. Vidmar (glej zgoraj) in je bila prisotna v njem tudi pri kompozicijskem snovanju,

73 Kogoj, »Smer glasbe v zadnjem desetletju,« 321.

74 Na istem mestu razglasi tudi, kaj je »prva naloga ustvarjajočega«. Ibid., 321.

75 Kogoj, Pregled akordov, NUK, MN 106/1992.

Largo

Tempo I. [♩ = 96 - 92]

Slika 7: M. Kogoj, Črne maske, Largo, t. 144sl. 1. dejanje, 1. slika, 1. scena: 12-glasnik (kvintna postavitev C1 in eis⁴).⁷⁶

bi lahko razumeli kot glasbeno-oblikovni in vsebinsko-dramski odgovor v zaključni peti sliki na začetno prvo sliko.

Ne gre spregledati, da je dramski lok *Črnih mask* Leonida Andrejeva zasnovan po trdnih načelih klasičnega petdelnega retoričnega kanona. Prva, tretja in peta slika se odvijajo v plesni dvorani kot prizorišču javnega dogajanja, vendar vsakič z drugačno vsebino. Druga (grajska knjižnica) in četrta (grajska kapela) slika pa sta prizorišči notranjega, duševnega, v nekem oziru podzavestnega dogajanja, kjer tragično prihaja na dan resnica boja med dobrim in zlim (dejansko le znotraj razklanega jaza Lorenza): uboju svojega dvojnika (druga slika) sledi na simbolni ravni sprava med obema

⁷⁶ Kogoj, *Črne maske* (Ed. DSS, št. 1980a), 9.

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system begins with the instruction '[accelerando]' and '[Con fuoco ♩=72]'. The music is written in a complex, chromatic style with many accidentals. The second system includes dynamic markings: 'dim.' (diminuendo), 'pp' (pianissimo), and 'ff' (fortissimo). There is also a 'riten.' (ritardando) marking. The score is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 2/4 time signature.

Ed. DSS 1980a

Slika 8: M. Kogoj, Črne maske, zaključni akordi opere.⁷⁷

deloma Lorenzovega jaza (četrtá slika), ki se po sceni vsesplošnega odpuščanja krivde pomenljivo zaključi: »Sedaj sva sama – in to na veke. Pojdiva tedaj, Lorenzo, v neznano daljo.« Čeprav se (navidezni) preobrat zgodi na koncu prve slike, pomeni pravi vsebinski preobrat drame prehod v zadnjo – peto sliko, ki razodene, da je bilo vse dogajanje drame dejansko le blodnja zblaznelega Lorenza. Četrto sliko bi lahko pojmovali kot cezuro, kot nekakšen pomenski zaključek drame. Kogoj za zadnja dva stavka četrte slike uporabi *Sprechgesang* (takrat novost), ki ga pospremi orkestralni kromatični vzpon čistih durovih akordov od As-dura do G-dura, s katerim uvede umirjeni instrumentalni intermezzo (zopet močno izstopata tonalni osi na G in C). V zadnji zaključni peti sliki (zopet v plesni dvorani), kjer se navidez ponovi prva slika, postane jasno, da so bile slike drame od prve do četrte le blodnja zblaznelega Lorenza (ob besedah, ki jih izreče Cristoforo: »Kdo je sedaj Lorenzo, kje prebiva njegov nesmrtni duh?«), povabljene in nepovabljene črne maske pa le podoba razklanega jaza Lorenza, ki je v blodnji videl maske na drugih in celo na sebi. Ob tem spoznanju je ugasnil celo smeh dvornega norčka Eccca: »[...] brez smeha človek ne more živeti, signor Cristoforo, in kadar umre smeh, umrje tudi človek.«⁷⁸ Navidezna ponovitev prve slike se zaključi s požarom gradu, ki ga je zanel Ecco v stolpu, kjer se zblazneli Lorenzo (skupaj z mrtvim dvornim norcem Ecom) v rušilnih in obenem očiščujočih plamenih združi z Najvišjim, ki ga je v gorečem gradu obiskal (kakor Jahve Mojzesa v gorečem robidovcu v puščavi). Lorenzo izpove Najvišjemu: »Pozdravljam vas Signor! Ko sem ležal še v zibeli, se me je oče dotaknil z mečem in me posvetil za viteza Svetega Duha – dotaknite se me tudi Vi, Signor, če sem vreden vašega dotika. Toda zagotavljam vam, Signor [tukaj Kogoj preide v *Sprechgesang*], to je znano celemu svetu: Lorenzo, vojvoda di Spadaro, nima

77 Ibid., 341.

78 Ibid., 288–289.

kač v srcu.«⁷⁹ Kogoj to zaključno izpoved Lorenza pospremi z zborom, za katerega je izbral besedilo mašnega *Benedictusa* (tega ni v Andrejevi drami), ki ga zbor zapoje na tonalni osi c-mola. Scena in celotna opera se na tem mestu zaključita na c-molovi dominantni, v omenjenem zaključnem akordu G-dura. Goreči grad, ki se podira, tvori s katarzičnimi pomeni izrečenega besedila ob zaključku drame močno antitezo. Kogoj je to miselno napetost učinkovito ponazoril z omenjenim frigijskim spustom na G-dur v obliki in pomenu klavzule »in Mi«. Uporaba akordnih permutacij, ki jih Kogoj na določenih odsekih opere načrtno uporabi, lahko v takšnem kontekstu dobi dodaten pomen. Poglobljen analitičen glasbeni in dramski uvid v kontekst teh odsekov ponuja prav zaradi jasnejše verbalizirane vsebinske semantike boljše možnosti uvida tudi v glasbenoanalitične in zato semantično težje ulovljive pomene Kogojevega ustvarjanja, tudi na področju vprašanj, ki smo jih v prvem delu razprave odpirali. Predvsem se nam po tej poti odpirajo dodatne možnosti, kjer se nakazujejo odgovori na zastavljena vprašanja Kogojevega načina in dejanske uporabe akordnih permutacij. V tej razpravi te možnosti predvsem nakazujemo ob načrtnem izboru nekaterih dramsko ključnih mest Kogojeve opere oziroma drame Leonida Andrejeva.

Drugi in malo drugačen način Kogojeve gradnje in uporabe permutacijskega akorda je v štirinajsti sceni na koncu prve slike prvega dejanja, takoj za presenečenjem, ko gostje prestrašeno ugotovijo, da prihajajo tudi »nepovabljeni« gostje, ki se bodo v tretji sliki izkazali kot »črne maske«.

Kogoj to mesto (četrti in peti takt devete slike notnega primera) opremi s statično postavljenim akordom »tipa 1 2 5 8 11« na tonu fis, ki mu na zadnjo dobo takta doda še manjkajoče štiri tone »6 9 12 3« (akordično gledano od spodaj navzgor). Takšni postopi pri Mariju Kogoju niso redkost, saj omogočajo njemu tako priljubljeno spajanje funkcijsko-tonalnega glasbenega stavka z atonikalnimi primesmi, kot smo obširno omenjali malo prej. Na tem mestu uporabljeni akord namreč lahko razložimo tudi kot bitonalno sestavljen devetglasnik,⁸⁰ ki mu takoj zatem sledijo s tehniko kromatično vodenih mikstur padajoči trozvoki (Fis-dur, F-dur, E-dur, Es-dur, d-mol itn.), ki kasneje preidejo v zaključni inštrumentalni odsek prve slike v polifono vodeni vrsti podobno sestavljenih pet- in šestglasnikov, ki se mestoma razvezujejo v čiste trozvoke. S tem je na tem mestu (takt 4) dramsko spretno nakazana dvojnost povabljenih in nepovabljenih (črnih) mask in otrpli strah povabljenih, ki se lahko izrazi samo z vzklikom v obliki *Sprechgesang*: »Nepovabljeni prihajajo!« Zadnji del besedila (»Na ogenj lete. Dol masko, signor. Saj nima maske, signori!«), ki je v drami L. Andrejeva, je Kogoj tukaj izločil.

V isti štirinajsti sceni je tik pred opisanim še eno zanimivo in za našo razpravo pomenljivo mesto, kjer Kogoj uporabi permutacijsko sestavljen akord v obliki sedemglasnika tipa »1 2 4 6 7 10 12« (slika 10 z notnim primerom), ki je postavljen na sforzato zastavljenem pedalnem tonu d²-d³. Ta d² je tukaj temeljni ton (ton 1) permutacijskega akorda, ki mu je v basu v ostrem intervalu velike septime podstavljen ton Es. Za Kogoja je to interval največje napetosti, kar tukaj ni brez pomena.

79 Ibid., 337-341.

80 Devetglasnik »tipa 1 2 3 5 6 8 9 11 12« namreč lahko razstavimo in razložimo tudi kot nonakord na tonu fis, ki se mu pridruži sekundarni zmanjšani septakord na tonu h, tj. na alterirani četrty stopnji nonakorda.

(267) [stringendo]

ALTI *prestrašeno / angsterfüllt*

Zbor
Chor

Ne - po - va - blje - ni pri - ha - ja - jo!
 Sie sind da, die Un - ge - la - de - nen!

TENORI

Ne - po - va - blje - ni pri - ha - ja - jo!
 Sie sind da, die Un - ge - la - de - nen!

più [mosso ♩ = 104]

KI

Slika 9: M. Kogoj, Črne maske, 1. dejanje, 14. scena – »Nepovabljeni prihajajo!«⁸¹

To mesto je vrh zapleta, ki ga sprožijo maske s tem, ko obsodijo Lorenza – »viteza svetega Duha in sina križarja«, da je »vazal Satana!« Ko skuša dokazovati, da to ni, ga glas za odrom zajedljivo verbalno zbode s srce parajočim vprašanjem: »Ali ti je mati povedala, čigav sin si, vojvoda Lorenzo?« Sledi opisani sedemglasnik, ki uvede pravkar omenjeni prizor prihoda nepovabljenih gostov, zaključek štirinajste scene in obenem prve slike prvega dejanja. Kogoj sceno zaključi z daljšim inštrumentalnim intermezzom, ki služi kot glasbeni prehod iz prve v drugo sliko – »Knjižnica v stolpu«.

Na tem mestu srečamo še en zanimiv Kogojev pristop bitonalne in postopne gradnje od sedemglasnika do dvanajstglasnega akordičnega vtisa. Kogoj ga je postavil na zaključek intermezza in obenem inštrumentalnega uvoda v drugo sliko prvega dejanja (slika notnega primera 11, zadnji sistem).

81 Kogoj, *Črne maske* (Ed. DSS, št. 1980a), 153.

152

14. scena / 14. Szene

riten.

L. *riten.*

- ren - - - zo, vi - tez sve - te - ga Du - ha, ——— sin
- ren - - - zo, Rit - ter des — heil'-gen Geis - tes, Kreuz -

(krohot. Lorenzo razprostira roke in hoče nekaj reči, toda njegovih besed ni čuti. Zgrabi se z rokami za glavo in hitro steče po stopnicah navzgor. Še dve črni maski se pojavita /

döhnendes Gelächter. Lorenzo breitet die Arme aus und will etwas sagen, aber seine Worte sind unhörbar. Er greift sich mit den Händen an den Kopf und hastet die Treppe hinauf. Zwei weitere Schwarze Masken erscheinen.)

(266) [Meno mosso $\text{♩} = 72$]GLAS ZA ODROM
Stimme hinter der Bühne

kri - - - žar - ja... Ali ti je mati povedala, čigav sin si, vojvoda Lorenzo?
- rit - - - ters-sohn... Hat dir deine Mutter nicht gesagt, wessen Sohn du bist, Herzog Lorenzo?

sf

ZBOR (od daleč kriki)

Chor (Schreie aus der Ferne)

„Kdo je to? Nas je manj!“ „S poti kraljevskemu sinu!“
„Wer ist das? Wir waren weniger!“ „Macht Platz für den Königssohn!“

p

Ed. DSS 1980a

Slika 10: M. Kogoj, Črne maske, 1. dejanje, 14. scena: »Ali ti je mati povedala?«⁸²

160

2. SLIKA
Knjižnica v stolpu

2. BILD
Die Bibliothek in Burgturm

15. Scena / 15. Szene

(monolog Lorenza II / *Lorenzo's II Monolog*)

[Inquieto $\text{♩} = 69$]

[precipitando] **281** [allargando]

[esitando] Zastor / Vorhang [poco allargando]

[stringendo]

(Močan veter / starker Wind)

G + VII7
7-glasnik: tip 1 3 5 6 8 9 12

... melodično uvedeni preostali toni 12-glasnika.

Ed. DSS 1980a

Slika 11: M. Kogoj, Črne maske, 1. dejanje, 2. slika, 15. scena: Knjižnica v stolpu – Lorenzo I in II.⁸³

83 Ibid., 160.

Gre za uvod v znamenito sceno v knjižnici v stolpu, kjer se soočita oba Lorenza – prvi Lorenzo (dvojniki) in drugi Lorenzo (pravi Lorenzo), oziroma pride do spopada temne in svetle plasti lastnega jaza v vojvodi Lorenzu. Kogoj to razklanost nakaže s prejšnjemu primeru podobno grajenim bi-tonalnim kompozicijskim prijemom. V osrčje G-durovega akorda, ki ga razstavi v obliki zvočnega okvirja (temeljni ton G-dur akorda s terco je v spodnji legi, drugi del akorda s terco in kvinto pa najdemo tri oktave višje), postavi zmanjšani septakord VII. stopnje G-dura. Akord je postavljen na tonu G, torej na tistem tonu, s katerim se zaključijo tudi celotna opera v že opisani sceni, ko Lorenzo in dvorni norec Ecco zgorita v odrešujočem ognju. V tej petnajsti sceni prvega dejanja pa se oba Lorenza spopadeta. Pravi Lorenzo izzove dvoboj in z mečem zabode svojega dvojnika. Kogoj razklanost podvojenega Lorenzovega jaza subtilno nakaže zopet z razstavljanjem zmanjšane septakorda VII. stopnje G-dura v dva tritonusa (tritonus es-a in c²-fis²). Prvi pripada spodnjemu delu, drugi pa zgornjemu delu razklanega G-dur trizvoka. Je želel ponazoriti zmago dobrega dela Lorenza (okvir G-dura), ki v svojem osrčju oklepa in s tem obvladuje svoj temni del (razdeljeni zmanjšani septakord na dva tritonusa)? Ostroumnemu Kogoj bi tudi takšen premislek ne bil tuj. S kompozicijskega vidika pa se postavlja vprašanje: gre tukaj za uporabo akordne permutacije ali pa za bi-tonalnost? Vprašanje ostaja sicer odprto, lepo pa pokaže Kogojovo spretno obravnavo harmonskih akordičnih permutacij, ki – kakor pri arhitektu Jožetu Plečniku – vežejo staro in novo, klasičnost in modernizem v skladno celoto. Kot so pokazale naše analize, bi Kogoj ta akord označil kot »sedemglasnik tipa 1 3 5 6 8 9 12«, vendar s to razliko, da mu na tem mestu v naslednjih taktih dodaja polifono spretno vpeljane manjkajoče poltone dvanajstih poltonov tonske lestvice. Temu moramo dodati še soroden permutacijski akord, ki ga srečamo v šestnajsti sceni, kjer se oba Lorenza v dvoboju spopadeta in pride do uboja dvojnika.

Prizor v šestnajsti sceni, kjer Lorenzo ukaže dvojniku »Dol masko!«, je zopet postavljen na »sestavljeno glask« (če uporabimo tukaj zelo primeren Kogojev izraz za akord) permutacijske akordične postavitve, vendar tokrat z manjšo razliko. Akordična postavitve sicer še vedno pripada tonalni osi G-dura. Kogoj bi ta isti akord v tej šestnajsti sceni dvoboja obeh Lorenzov označil kot »šestglasnik tipa 1 3 6 8 9 12«. Vendar tukaj opusti tako delitev trozvoka G-dura v dva dela kakor tudi terco akorda, ohrani pa enako podobo zmanjšane septakorda VII. stopnje G-dura v dva tritonusa (tokrat v obliki tritonusov es¹-a¹ in c²-fis²). Osrčje permutacijskega akorda pa zaostrijo miksturno vodeni zvečani kvintakordi v enharmonsko tolmačenem notnem zapisu v obliki kvartsekstakordov in sekstakordov (prim. zadnja dva takta v notnem primeru slike 12). Neposredno za tem Lorenzov dvojniki z vzklikom v obliki *Sprechgesanga* – »Ubil si me, Lorenzo!« – pade in umre.

Zelo podobno zastavljene akordične postope lahko srečamo še na več mestih partiture (npr. v številki 349, 350–351 ipd.). Povsod gre za mesta zastrašujočega soočenja z masko ali celo dogodka, kjer Lorenzova maska okamni. Na vseh teh mestih Kogoj ne uporablja melodije – in to je pomenljivo –, marveč *Sprechgesang*.

Lahko bi še naštevati številna mesta, kjer so permutacijski akordi postavljeni v obliki običajnejših celotonskih odnosov, ali pa prepletanja uporabe akordne permutacije in polifono vodenih glasov, nadalje uporabo hemiolij oz. harmonskih sinkop z namenom,

(808)

LORENZO

Dol ma - sko!
Mas - ke weg!

mf

ff

Hn

Slika 12: M. Kogoj, Črne maske, 1. dejanje, 2. slika, 16. scena: Knjižnica v stolpu – spopad med Lorenzom I in II.⁸⁴

da bi čim bolj zabrisal členjenja lahkih in težkih dob v taktih ipd. Pri motivični gradnji srečamo zelo podobno stavčno gradnjo oz. nizanja motivov, kot jih je uporabljal Musorgski, za njim pa Debussy in Stravinski. Vendar vse kaže, da bi morali pri Kogoju iznajti njemu lastno terminologijo po znanem literarnem principu: Kogoj se razlaga s Kogojem na podoben način, kot se Biblija razlaga z Biblijo. Redaktor Uroš Lajovic pronicljivo ugotavlja, da »v drugem dejanju postane Kogoj tudi v kompozicijskem smislu drznejši. Ko se prične drama zapletati, uporabi celo prijeme, kot je igra v godalih za ubiralko, efekt, ki ga sicer poznamo šele iz arzenala tehničnih prijemov avantgarde iz 60. let! Enako bi lahko rekli za uporabo papirja kot pripomočka pri igranju na veliki boben v št. 455 [partiture].«⁸⁵

Zanimiva je Kogojeva izjava o operi ob napovedi premiere leta 1929.

Mogoče te bo zanimalo, da sem pričel najprvo s himno Satanu. Morda radi tega, ker predstavlja višek in preokret drame. Skušal sem dati operi bolj človeški in razumljiv

⁸⁴ Kogoj, *Črne maske* (Ed. DSS, št. 1980a), 176.

⁸⁵ Uroš Lajovic, »Komentar k operi Črne maske Marija Kogoja in njeni reviziji,« v *Marij Kogoj: ČRNE MASKE*, SNG Opera in balet Ljubljana, Opera in balet SNG Maribor, EPK Maribor 2012.

značaj, kot ga vsebuje drama, in podčrtati njeno miselno stran. Drama je namreč mnogo strašnejša po značaju kakor moja opera. Če bi stopnjeval značaj Andrejeve drame, kakor je to naloga glasbe, bi nastal Gespensterstück [grozljivka, op. a.], ki bi segal do skrajnih meja strahotnega. Tega pa nisem hotel.⁸⁶

Povedano se ob prebiranju partiture jasno pokaže, saj je Kogoj skušal s tankočutnimi premisleki in s skrbno pretehtanimi postavitvami zaostrenih akordov v tkivu melodično vodenih glasbenih misli omiliti strahotnosti, ki so tako značilne za dramska dela Andrejeva. To bi lahko še bolj izčrpno pokazala širše (monografsko) zastavljena analiza opere. Na tem mestu zadostuje, da smo pokazali nekatere ključne inovativne vidike Kogojeve iznajdbe, ki se je kalila še močneje pri konkretnem skladanju njegove opere *Črne maske*, posredno s tem pa smo lahko pokazali tudi na njegov kompozicijski prispevek v opernem ustvarjanju v Sloveniji v začetku 20. stoletja.

Iz obširnega premisleka o estetskih, glasbenoteoretičnih in kompozicijskih nazorih Marija Kogoja in pri analitičnem pregledu njegovih del ostane razvidno, da skladatelj pri uporabi akordnih permutacij ni želel revolucionarno rušiti niti terčne funkcijskosti niti tonalnega magnetizma akordnih funkcij, temveč je želel to logiko le razširiti s posebno pozornostjo na harmonski nabor akordov, kar je iskal po poteh lastne iznajdbe akordnih permutacij. Ni hodil zato po poteh Hauerja in niti Schönberga, ki je napestni magnetizem med dominantno in toniko popolnoma izničil, dvanajstim poltonom pa je s tem pripisal enak tonalni naboj oz. jih je popolnoma defunkcionaliziral. Hauer in Schönberg sta hodila po poteh, ki so iskale sistemske glasbenotehnične rešitve. Samohodec Marij Kogoj pa je hodil po poteh veliko bolj zapletenega iskanja sistema zvočnih podob za svoj ustvarjalni izraz. Iskal ga je po poteh polifono vodenih melodičnih sklopov in po poteh vertikalno grajenih zvočnih zmesi. V tem osebнем načelu je njegov inovativni ključ, pa tudi bližina, ki ga veže na slovensko ljudsko glasbeno izročilo, ki mu ostaja kljub drugačnemu videzu zavezan in mu je tudi sam posvetil precej lastnih raziskovalnih moči.

Z opero *Črne maske* je Kogoj odprl vrata številnim vprašanjem in možnostim razvoja. Tudi glede slogovne umestitve so ravno tako odprta številna vprašanja. O slovenskem ekspresionizmu in upravičenosti umeščanja Kogoja vanj je Borut Loparnik v intervjuju izjavil tehtno misel:

Najbrž. Vsi ga imamo [ekspresionizem, op. a.] na jeziku, a noben natanko ne ve, kaj to je. Težava je v tem, da ekspresionizem ni zelo jasno kodiran kompozicijski sistem. Je v vsebini in izrazu. Celo slogovnega bi težko definirali, ker je različen v različnih avtorjih. Ne moremo reči, da sta Alban Berg in Kogoj pisala na enak način, čeravno radi primerjamo Vojčka in Črne maske. Duhovna vsebina jima je blizu, a ne kaže se v notah, ampak v izrazu. Kaj pa je izraz, pa me ne sprašujte. »Kako pa je z ekspresionizmom in primesmi nove romantike v Črnih maskah?« Tega ne moremo ostro postaviti v nobeni umetnosti.⁸⁷

⁸⁶ K., »Pred vprizoritvijo Kogojeve opere Črne maske,« 2.

⁸⁷ Loparnik, »Črne maske ne morejo biti uspešnica.«

Isti je davnega leta 1965 zapisal:

*Črne maske so bile besedilo, ob katerem je Kogojev genij dosegel višek, ki ga doslej na opernem odru med Slovenci nihče ni presegel. S to opero lahko stopimo pred svet – in če tega nismo storili in še vedno ne poznamo njene vrednosti, je to dokaz več, kako malo cenimo in razumemo Kogojevo umetnost.*⁸⁸

V opero *Črne maske* so na ustvarjalno živ in umetniško močan način vtakani tudi ogromni Kogojevi napor, zlasti na njegovem raziskovalnem in miselnem področju, kompozicijsko pa na področju iskanja novega izraza s pomočjo akordnih permutacij. V tem je bil njegov velik inovativni prispevek slovenski operi v začetku 20. stoletja.

Sklep

Na koncu naše razprave, ki je želela narediti korak naprej na področju dekodiranja Kogojevega zagonetnega številčnega načina označevanja akordov in s tem tudi pri poznavanju njegove inovativne iznajdbe akordnih permutacij, moramo priznati, da ostaja še vedno več odprtih vprašanj, ki bodo do neke mere takšna tudi ostala. Ne smemo pozabiti na dejstvo, da je Kogoju bolezen po letu 1932 popolnoma in za vedno onemogočila kristaliziranje njegovih inovativnih glasbenoteoretičnih zamisli, ki zato niso mogle dozoreti v enovito jasen zaključen sistem, saj ni mogel doseči svoje končne faze razvoja. To dokazuje tudi dejstvo, da na kompozicijskem področju številna njegova dela ostajajo nedokončana. Ker pa je Kogoj svoj dvanajst-poltonski harmonski koncept teoretično raziskoval vzporedno s komponiranjem, so lahko analize njegovih del s pomočjo v tej razpravi nakazanega ključa pri dekodiranju njegovih t. i. akordnih permutacij ena od zelo obetajočih poti, ki nas lahko popelje korak dalje v njegov inovativni in zelo zapleten glasbenoteoretični sistem. Na tej poti ne smemo prezreti nobenega področja, ki je Kogoja zaposlovalo kot skladatelja, glasbenega kritika, samosvojega misleca in glasbenoteoretičnega inovatorja na področju novih tehnik pri komponiranju. V Kogojevem sistemu so možni vsi akordi dvanajstpoltonskega sistema in »tudi taki, ki doslej še niso bili nikoli uporabljeni.«⁸⁹ Ne gre pa pozbiti pri tem delu tudi na Kogojev poseben in kompleksen značaj, ki ga morda najlepše izrazi njegov rek: »Imeti tehniko pa je za umetnika vendar dobro, dobro namreč zato, da jo pozna in je kolikor mogoče ne rabi.«⁹⁰

88 Borut Loparnik, *Marij Kogoj: Ob sedemdesetletnici rojstva*, 19.

89 Koporc, Kogojeve akordne permutacije, 1.

90 Kogoj, »O umetnosti, posebno glasbeni,« 93.

Bibliografija

- Berg, Alban. »Zakaj je Schönbergova glasba tako težko razumljiva/Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich.« Prevod M. Barbo. V *Varia musicologica 5: Schönberg in njegov krog*, ur. Marija Bergamo in Matjaž Barbo, 87–96. Ljubljana: Slovensko muzikološko društvo, 2005.
- Florjanc, Ivan. »Glasbeno teoretična iskanja Marija Kogoja.« V *Mediteran – vir glasbe in hrepenenja evropske romantike in moderne/The Mediterranean – source of music and longing of European romanticism and modernism*, ur. Primož Kuret, 254–268. Ljubljana: Festival Ljubljana, 2010.
- Florjanc, Ivan. »Kompozicijski stavek Marija Kogoja.« V *Stoletja glasbe na Slovenskem: Jubilejni 20. slovenski glasbeni dnevi/Centuries of Music in Slovenia: Jubilee 20th Slovenian Musical Days*, ur. Primož Kuret, 315–325. Ljubljana: Festival Ljubljana, 2005.
- Klemenčič, Ivan, ur. *Marij Kogoj 1892–1992: Zbornik referatov s kolokvija ob stoletnici skladateljevega rojstva 7. 10. 1992 v Ljubljani*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti, 1993.
- Klemenčič, Ivan. *Slovenski glasbeni ekspresionizem od začetkov do druge vojne*. Ljubljana: Cankarjeva založba (Teorija umetnosti in kulture), 1988.
- Klemenčič, Ivan. »Zasnova in pomen Kogojeve opere 'Črne maske'.« V *Slovenska opera v evropskem prostoru/The Slovene opera within the European framework*, ur. Dragotin Cvetko in Danilo Pokorn, 111–131. Ljubljana: SAZU, 1982.
- Klemenčič, Ivan. *Kompozicijski stavek v klavirskih skladbah Marija Kogoja/The structure of Marij Kogoj's piano works*. Ljubljana: SAZU (Disertationes X/1), 1976.
- Klemenčič, Ivan. »Marij Kogoj – 'Črne maske'.« Diplomaska naloga. Ljubljana: Akademija za glasbo, 1962.
- Klemenčič, Ivan. »Stilno estetska podoba Kogojeve opere Črne maske.« [Širši povzetek diplomske naloge.] *Problemi* 7 (1963): 656–663.
- Kogoj, Marij. »O umetnosti, posebno glasbeni.« *Dom in svet* 31, št. 1–2 (1918): 26–28 in 92–95. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-OVA633LE>; *Dom in svet* 32, št. 3–6 (1919): 109–114. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-UOIG4HFB>.
- Kogoj, Marij. »Smer glasbe v zadnjem desetletju.« *Ljubljanski zvon* 43, št. 6 (1923): 321–325. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-QKW2VN6Q>.
- Kogoj, Marij. *Črne maske/Die schwarzen Masken*. Redakcija/Redaktion Uroš Lajovic. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, Edicije DSS, št. 1980 [Partitura/Partitur], št. 1980a [Klavirski izvleček/Klavierauszug], 2012.
- Kogoj, Marij. Pregled akordov. [Gradivo za študij harmonije.] Ljubljana: NUK, Glasbena zbirka, Kronika I, ovojnica Pregled akordov, MN 106/1992.
- Kogoj, Marij. Razprava o harmoniji. Ljubljana: NUK, Glasbena zbirka, Kronika I, rokopis formata A5.
- Koporc, Srečko. Kogojeve akordne permutacije. Rokopis – tipkopis. Ljubljana: NUK, Marij Kogoj, Kronika III, ovojnica S. Koporc, zapiski o Kogoju.

- K. [neznani avtor]. »Pred vprizoritvijo Kogojeve opere Črne maske: Kaj pravijo o njej avtor, dirigent, nosilec glavne vloge in inscenator.« *Slovenski narod*. 27. februar 1929, 2. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-US5YUFB2>.
- Lajovic, Uroš. »Komentar k operi Črne maske Marija Kogoja in njeni reviziji.« V *Marij Kogoj: ČRNE MASKE*. SNG Opera in balet Ljubljana, Opera in balet SNG Maribor, EPK Maribor 2012.
- Loos, Helmut. »Über die Unvereinbarkeit von Kunst- und Kirchenmusik im 20. Jahrhundert.« *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 75 (1991): 11–17.
- Loparnik, Borut. »Črne maske ne morejo biti uspešnica: Intervju z dr. Borutom Loparnikom, muzikologom, pedagogom, raziskovalcem Marija Kogoja.« Intervju Melita Forstnerič Hajnšek, 15. 1. 2012. Maribor: SNG Opera in balet Ljubljana, Opera in balet SNG Maribor, EPK Maribor 2012. Obiskano 12. 2. 2020. <http://veza.sigledal.org/prispevki/crne-maske-ne-morejo-biti-uspesnica>.
- Loparnik, Borut. »Dramaturška in kompozicijska zasnova Kogojeve opere 'Kar hočete'.« *Muzikološki zbornik* 2 (1966): 77–94. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-71E2AZX7>.
- Loparnik, Borut. »Kogoj in vprašanje njegove zgodovinske vloge.« V *Marij Kogoj: Zbornik referatov*, ur. Ivan Klemenčič, 21–49. Ljubljana: Muzikološki inštitut ZRC SAZU, 1993.
- Loparnik, Borut. *Marij Kogoj: Ob sedemdesetletnici rojstva*. Umetnost in kultura 55. Ljubljana: Prosvetni servis, 1965.
- Loparnik, Borut, in Zoran Krstulović. »Bibliografija o Mariju Kogoj.« *Muzikološki zbornik* 29 (1993): 59–105.
- Merkù, Pavle. »Identiteta in otroštvo Marija Kogoja.« *Muzikološki zbornik* 12 (1976): 50–66.
- O'Loughlin, Niall. »The European Context of Marij Kogoj's 'Črne maske'.« V *Opera kot socialni ali politični angažma: Slovenski glasbeni dnevi 1992*, ur. Primož Kuret, 26–35. Ljubljana: Festival Ljubljana, 1993.
- O'Loughlin, Niall. »Evropski kontekst 'Črnih mask' Marija Kogoja.« [Prva objava preveda.] *Naši razgledi* 41, št. 10 (1992), 311–312.
- Osterc, Slavko. »Marij Kogoj: Črne maske (Opera v dveh dejanjih).« *Ljubljanski zvon* 49, št. 6 (1929): 380–382. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-W78GT0IH>.
- Polič, Mirko. »Marij Kogoj: Črne maske.« *Tank* 1, št. 1 1–2 (1927): 24–26.
- Šivic, Pavel. »'Črne maske' Marija Kogoja.« *Zvuk* št. 15–16 (1958): 215–226.
- Vurnik, Stanko. »Nova slovenska opera.« *Dom in svet* 42, št. 7 (1929): 207–210. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-TU1CC6WR>.
- Vurnik, Stanko. »Slovensko glasbeno življenje v letu 1926.« *Dom in svet* 40, št. 1 (1927): 47–50, 125–127. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-CHIMLLH5>.

SUMMARY

The decoding of Marij Kogoj's (1892–1956) intriguing numerical labelling of chords in this discussion presents an important step ahead in understanding his invention of the so-called chord permutations. Besides indirect reports (Koporc, Delak, Vidmar), many data and sources are available on the original thought of the composer about music theory. He was intentionally searching for and even invented an original system of harmony called 'chord permutations' – already before 1919. It could be said that there is a third – Kogoj's – way of 'twelve-semitone composition'. His illness (after 1932) ultimately prevented him from transmitting his insights into a wholesome theoretical work. But Kogoj's legacy does include an abundance of notation drafts, notes on slips of paper and other materials that either offer a clear key to Kogoj's original theoretical conception of an atonal order of notes in his music, or provide a safe signpost into the world of Kogoj's compositional design of musical sentences. In comparison to Hauer or Schönberg, Kogoj followed a path of a much more complex search for a system of sound images for his creative expression. He looked for it in the ways of polyphonically led melodic sequences and vertically built sonic mixtures. The question of Kogoj's practical usage of his own theoretical inventions in composition has so far only been partially explained. Analyses and his own statements in discussions convincingly show that Kogoj's usage of his invention of 'chord permutations' was intentionally restricted, only used in certain places as a means of expression when

seeking a "different expression," when he wanted to particularly emphasize a certain dramatic event or the emotional state of a chosen character. For Kogoj, chord permutation was not an a priori rationally built abstract tonal system. He avoided any compositional approaches that would in advance technically determine and expressively restrict him.

However, not all of Kogoj's harmonic sequences that resemble chord permutation are of that nature. At certain points, it can be an apparent bi- or even polytonality, or an intentional free addition of dissonance etc. Kogoj did not abandon the tonal magnetism of the 19th century within which he skillfully treated chord permutation in a manner that – just like in the work of architect Jože Plečnik – combines the old and the new, classicism and modernity, into a harmonious whole. Kogoj's opera *Black Masks*, which represents a landmark of composition in the Slovenian and to some extent even the broader European space, provides an opportunity to conduct research of a particular dramatic context and compositional process in light of the composer's original and innovative compositional approaches. The discussion thus highlights the innovative compositional contribution of the composer Marij Kogoj in the field of opera writing in Slovenia during the first half of the 20th century. The discussion focuses in particular on the question of Kogoj's consistency in the usage of his chord permutations when he composed the opera *Black Masks*, provides the findings of the music-analytical overview of chosen fragments from this opera and at the same time sheds light on the meaning of Kogoj's opera composition at the time of the creation of *Black Masks* in the 1920s.