

## MARIJ KOGOJ

Marijan Lipovšek

...Ko je letos 25. februarja v domu za onemogle na Bokalcah pri Ljubljani umrl enainšestdesetletni skladatelj Marij Kogoj, je bilo število tistih, ki so se docela zavedali, kdo je s Kogojem preminul, zelo majhno. Na zadnji poti so ga spremili nekateri znanci, ki so mu bili blizu v letih njegovih borb za umetnostno izpoved, spremili so ga skladatelji, ki so poznali njegova dela, pa tudi njegovo usodo. Javnost pa je pri tem stala daleč ob strani in zlasti mlajši rod, pa najsi je pripadal tem ali onim umetniškim strujam, ni vedel, koga smo polagali v grob.

Vzrok za to ni samo v običajni trpki poti slovenskega umetnika-ustvarjalca, ki ga priznamo navadno šele po smrti, ko se nam odpro oči za njegovo vlogo v ogromnem, raznovrstnem in po svoje čudovitem liku naše kulture. Vzrok za nepoznavanje Kogoja in njegovega dela je še drugje. Pri njem gre še za prav posebno težko usodo, saj mu je neozdravljiva bolezen že pred petindvajsetimi leti preprečila nadaljnje snovanje. Takratno stanje slovenske moderne ni bilo rožnato. Za nov izraz so se v znamenju novih gesel bojevali morda trije ali štirje skladatelji, medtem ko je naša sredina tičala še globoko v miselnosti prejšnjih desetletij, če ne stoletij. Nič ni pretirano, če tako rečemo. Pičlo je bilo število tistih, ki so z zanimanjem in z jasno zavestjo zasledovali, kaj se v umetnostnem ustvarjanju, zlasti glasbenem, v resnici dogaja. Za nas sta bila nova italijanski verizem in impresionizem in niti pojma nismo imeli, kako bi si tolmačili nove zvoke, ki so z za nas nerazumljivo drznostjo razbijali stari svet.

Slovenski skladatelj, ki je hotel povedati nove stvari, je sicer kmalu imel krog sebe skupino somišljenikov, učencev, več ali manj iskrenih prijateljev. Končno je bilo to odvisno tudi od osebne moči in prepričevalnosti, s katero je umel razlagati svoja naziranja. Na skoraj brezupno nerazumevanje pa je naletel takrat, kadar je hotel svoje skladbe pokazati širšemu krogu. Kdo pa je bil — tudi med tako imenovanim inteligenčnim krogom — ki bi ga ne imel za malo prismuknjenega, če je slišal tiste nečuvane zvoke, tisti komplicirani, nerazumljivi sestav nove glasbe?

Saj je bil ta — za običajna ušesa — tako strašno daleč od vseh milih harmonij, ki smo jih bili vajeni od prej. Kje daleč je ostal celo Anton Lajovic, ta krepki borec za novo muziko iz prvih desetletij našega stoletja, če smo ga primerjali s temi novotarji. Da — šele *tedaj* smo mu dali priznanje, ki mu ga je v prejšnjih časih široki krog skoraj dosledno odklanjal. Priznanje *ob* še vse hujših in vse bolj nerazumljivih poskusih novotarstva, ob poskusih, ki jih je večina imela za težko zмотo.

Zato je bilo dvakrat teže v našem malem krogu, ob pomanjkanju primernega odziva, ob pičlih bistrih umih, ki so se v kaosu zvokov vendarle spoznali in začenjali slutiti resnico novega izražanja, ostati zvest svojim načelom, slediti značajno poti, ki jo je začrtalo spoznanje, podprto z nadarjenostjo in pogumom.

Borba za ta spoznanja ni mogla biti kratka. Traja pravzaprav večno, ker rastejo vedno nove rastline na deblu umetnosti. Ko prva še ni priznana in spoznana, že poganja nova, ki si tudi išče sonca in prostora v življenju. In dostikrat se šele ob teh zavemo, kaj so pomenile stare.

Kogoj pa borbe ni mogel dovršiti. Prej je omahnil v temo, preden je do kraja izpovedal, kar je hotel. Čezenj so se zgrnile druge struje, novi pojmi in nazoni. V glasni in šumni borbi zanje smo Kogoja na pol pozabili, na pol se nam je odtujil in ni ga bilo, ki bi se zanj postavil. Zato je tonil v pozabo kot nekam kuriozna osebnost naše polpretekle glasbene zgodovine, kot čudak in posebnež, katerega dela so bila seveda tuja ljubiteljem preproste glasbe, pa tudi novim strujam, ki so stremele drugim.

Toda glej — od časa do časa se je pojavil glas o Kogojevih delih in opozarjal nanje. Tu in tam je sinil kakor svetla žarek kakšen njegov samospev, tu in tam kakšen zbor med nas in počasi smo se jeli zavedati, da so to dragocenosti, ki jih moramo vendarle globlje spoznati. Pri tem pa smo naleteli na izredno težavo, ki jo predstavlja zapletenost same snovi. Naša naloga je torej, da odkrijemo najprej, kolikor je to mogoče, osnovne poteze te snovi in poizkusimo spoznati idejo, ki jo je vodila.

Če se vprašamo, kdaj in kje se je ta zloglasna »moderna glasba« sploh rodila, moramo poseči globoko v 19. stoletje. Ne gre pri tem seveda za splošni pojem novosti, ki je bil v vseh dobah aktualen in umetnostno realen. Očitek novotarstva je padel na vsakega novotarja, najsi je bil po duhu velik ali majhen. Toda bile so dobe, ki so nosile v sebi izrazita umetnostna vrenja, in druge dobe, v katerih so se ta vrenja umirjala, s čimer je bil ustvarjen pogoj za nastanek monumentalnih umetnin. Nikjer se to tako jasno ne izraža kakor ravno v glasbeni zgodovini zadnjih stoletij. Renesančne umetnine 16. stoletja se rode šele iz stremljenj, ki so se spočela dve stoletji pred njimi. Ob renesančni vokalni umetnosti že

rastejo nova opera, monodija in nova instrumentalna glasba. Ta potrebuje kljub pomembnim ustvarjalcem célo stoletje, da doseže svoj višek — zopet v dognani umiritvi svojih prizadevanj — v Bachu in Händlu. In glej, že ob njiju ubirajo Bachovi genialni sinovi čisto nova pota, in to z umetnostjo, ki je čudovito nova, čeprav šele tiplje za svojimi najvišjimi izpolnitvami, ki se uresničijo leta in leta pozneje v dunajski klasiki. In ko komponira titan na Dunaju svoja zadnja dela, že zoré v mladem, senzibilnem Poljaku Chopinu prve etude, ki bodo ostale kot zvezde trajnice na nebu umetnostnega ustvarjanja vseh časov, zoré v mladem Schumannu nova dela, prepojena z izredno poezijo, ki bo dala svoj nadih stvaritvam celega stoletja.

In tam nekje, v prvi polovici prejšnjega stoletja je tudi pravi začetek, so najgloblje korenine moderne glasbe. V dveh genijih dveh popolnoma različnih svetov, v Wagnerju in v Musorgskem. Od Wagnerja gre krivulja razvoja preko Brucknerja, Mahlerja in Maxa Regerja do Schönberga in Schreckerja, od Musorgskega pa preko Debussyja in Skrjabina do Stravinskega. S tem pridemo do dveh skrajnih struj, s katerimi se je novo prizadevanje preteklega stoletja povzpelo do svojega viška, obenem pa do razpada: do impresionizma in ekspresionizma. Toda ti dve struji nista nastopali obe enako vidno, obe kot enako močna smer in »šola«. To je dosegel impresionizem s svojo popularnostjo. Ekspresionizem je šel više: iskal je nov zvočni izraz ne samo v svoji osnovni potezi, ki je bila morda pri njem bolj okorela kakor pri njegovem protipolu, impresionizmu. Iskal ga je predvsem v zares novih harmonskih zvezah, v novi, polifoni strukturi združenih melodičnih linij, ki so bile vse po pomenu spevne in v bistvu adekvatne. A ostal je pri tem bolj osamljen in le ožji krog ga je doumel. Neka druga struja se je javljala kot protipol impresionizma, struja, ki jo v glasbi zelo težko z njenim nazivom do kraja razumemo, a je kot ideja obstajala: naturalizem. Toda prav ta je dal več svojih moči ekspresionizmu in lahko ga do neke mere smatramo za njegovega predhodnika.

Ekspresionizem! V njem gre za *človeka*, ki izpoveduje svojo resnico. Ne gre torej za snov samo, za njene estetske probleme, temveč za izraz lastnih, posebnih doživetij. Na umetnika tu ne delujejo zunanji pojavi, ki bi jih umetnik doživljal in potem podajal v prefinjenih barvah, gre marveč za njegove osebne probleme, ki jih je v njem sprožilo doživetje. Zanj ni zanimiva snov s svojimi zunanjimi zakoni, s sebi imanentnim življenjem, kajti on si snov podreja, da pove, kar *njega* teži. .

Nikjer ni to bolj jasno vidno, tudi za tistega, ki se v zamotanem glasbenem svetu manj spozna, kakor če napravimo primerjavo s slikarstvom. Razlika med Debussyjem in Schreckerjem je taka kakor med

impresionisti in Van Gogh. Vzporejanje slikarskega impresionizma z glasbenim ni vselej točno, osnovne poteze pa so slične.

Ta močna izpovednost ekspresionizma je bila tista, ki je Kogoj privlačila. Samo v tem slogu, seveda še po njegovo izoblikovanem, je lahko govoril o tistem, kar mu je bilo glavno gibalno ustvarjanja, o svojem notranjem življenju. Da to ni nastajalo zaradi glasbe, temveč se je šele z njo javljalo, najdemo obenem živ in pretresljiv dokaz v naslovih enega izmed Kogojevih klavirskih del. Velika suita enajstih stavkov, od katerih ima sicer vsak svoj naslov, a nobenega skupnega naziva, pripoveduje o sončnicah, o borbi, o trpkosti, o temi itd. In naenkrat, kakor da bi bile to brezsnozne izpovedi, izražanja z neko docela »absolutno«, t. j. brez materialne opore podano glasbo, nas presune, ko vidimo naslov: Pri klavirju. In vidimo, da pri drugih stavkih *nismo* — pravzaprav — bili pri klavirju, nismo razbirali tipk zapletenega stavka. Kajti instrument ni bil važen, temveč smo tavalili in hodili po čudnem, težko umljivem svetu čistega glasbenega snovanja, ki mu še mar ni bilo, da bi se oziralo na instrument, na človekove vtise ob njegovih snovnih zvokih, na njegove zakonitosti, kaj šele na njegove draži in ugodja, ki jih nudi ušesu. Ta glasba nas vodi v svet, ki ni v ničemer vezan na zunanji učinek. Temu svetu je vseeno, ali je komu všeč ali ne, vseeno, ali ima uspeh ali ne. Govori nam svojo povest, pripoveduje svoje radosti in bóli in nič ne mara za to, da bi bil upoštevan. Samo čuti, da je resničen, zase resničen.

Ni ves ekspresionizem tak. Modni ekspresionizem ni imel te moči, pa tudi odljudnosti je imel mnogokrat manj. Čutimo, da je tu zraven še močna Kogojeva osebna poteza, ki ga je delala včasih še teže umljivega.

Kot umetnostni izraz se je ekspresionizem izčrpal prej, preden se je bilo Kogoju mogoče uveljaviti. V Nemčiji je prešla ta struja v atonalnost in se počasi osvobajala wagnerjanskega principa melodične polifonije. Kogoj je v njej še globoko tičal. Nove struje, zlasti mogočen vdor nove folklore pri Stravinskem, Bartóku, pri Slavenskem, Martinuju itd., na drugi strani pa nova klasicistična stremljenja, v svoji prozorni zvočnosti in klasični odtehtanosti ekspresionizmu prav nasprotna, so prevladala v naprednih vrstah.

Zapletenost glasbene gradnje pa seveda pri Kogoju variira in je manjša tam, kjer besedilo narekuje večjo preglednost in preprostost. Po številu je njegov opus najbogatejši v zborih. Obsega kakih petintrideset zbornih pesmi za mladinski, moški, ženski in mešani zbor. Z zbornsko skladbo je Kogoj tudi prvič, še kot študent na goriški gimnaziji, stopil v javnost. Bila je to skladba Trenutek na pesem J. Murna-Aleksandrova (Novi akordi, L. XIII). Bežen, nežen vtis, ki ga je Murn vklenil v nekaj

vrstic svoje pesmi, je po svojem karakterju bolj impresionističen. Vendar je s tem prvim delom Kogoj že izpovedal svojo smer. Mislim, da ima Pahor prav, ko pravi: Ta njegov prvenec, ki je vzbudil v slovenski glasbeni javnosti splošno pozornost, pisan v neobičajnem in nam takrat še neznanem glasbenem jeziku, je vseboval že vse kali in zarodke edinstvene in samonikle smeri Kogojevega glasbenega sloga... (Naši razgledi, 10. marca 1956).

Skladbica ni daljša od 29 taktov in je v bistvu čisto tonalna (d-mol). Kar lahko v njej imenujemo »neznani glasbeni jezik«, niso akordi niti neposredne akordične zveze, dasi jih je tu in tam nekaj za tisti čas prav nenavadnih. Res nova je, prvič, prosta dikcija teksta, v bistvu nesomerna, t. j. neperiodična gradnja. Drugič: kadenciranje izven vsake šablone, na zunaj med seboj nepovezano. Kadence v oblikovnih odstavkih se med seboj odnašajo po zvočnosti, utemeljene z vsakokratno *besedo*, a nikakor ne po svojih *funkcionalnih* pomenih. S tem je dobila ta skladba seveda čisto nov ton, ki se ostro odraža od dveh drugih v istem zvezku: od banalne, primitivne in danes čisto nemogoče Parmove koračnice Straža ob Savi, slabe salonske muzike, posvečene »slavnemu kraljevemu hrvatskemu domobranskemu pešpolku št. 25 v Zagrebu«, — pa tudi od odlične Mirkove pesmi Pravijo ljudje... Ta Mirkova pesem je izredna v svoji intuitivno pogojeni postavi, ki popolno podaja besedilo »klenka zvon mrvaški«... (Utva). Niti ena nota ni napisana površno, vse je koncentrirano in smiselno zgrajeno, obenem pa tako intenzivno domišljeno, da je pesem živa še danes in bo tudi vedno ostala. Toda *slog* se od Kogojevega silno razlikuje. Vidi se, da so tu pri Mirku sredstva dognana, medtem ko se pri Kogoj začena s tem zborom nova doba in odpira pota v svetove, ki se še nikoli niso pojavili pred našim človekom. (Zadnja skladba v tem zvezku je dober, poljuden zbor Karla Adamiča, nepomemben glede kakršne koli smeri.)

Ta povezanost besedila z glasbo, ki od njega dobiva pobude za svojo obliko in karakter, je tipična za večino Kogojevih zborov. Pri tem pa glas, ki nosi melodijo (n. pr. pri bolj homofono zasnovanih zborih), nikakor ni dominirajoč. Celotna zvočnost se podreja tekstu, od tod pa tudi velika kompliciranost same zasnove.

Redki so zbori, ki so že na prvi pogled preprosto zasnovani. Če izvzamemo mladinske, ki so, razumljivo, enotno vlti in brez velikih polifoničnih zapletov, so morda vsega skupaj le dva ali trije zbori, ki imajo enotno, nopolifonično osnovo, kjer se glasovi ne prepletajo v venomer spreminjajočih se akordičnih zvezah. Tak je n. pr. začetek Narodne na Golarjevo besedilo, tak je Orel (Med bregovi skalnimi reka je šumela...) in seveda nekaj narodnih v Kogojevi harmonizaciji, oziroma priredbi.

Sicer pa naletevamo venomer na izredno kompliciran kompozicijski stavek. Še tako lahkotna besedila in pesmi, kakor je n. pr. Barčica (Oton Župančič), izzovejo v skladatelju glasbene misli, ki so tehtnejše od besed in ki čisto po svoje in daleč od vsakdanjega in običajnega tolmačenja pesnitve kažejo samosvojo interpretacijo pesniške zamisli. S tem postane skladba subtilna in natančna slika skladateljevega odziva na tekst. Še mnogo bolj se ta slika poglobi pri tistih besedilih, ki so sama po sebi komplicirana. Že Murn je v svoji preprosti, goli in močno izpovedni poeziji izzval v Kogoju enako močno glasbeno podobo (Nageljni poljski), kaj šele Fr. Albrecht s svojim Requiemom, Gradnik z Zimo in zlasti Vl. Premrú s fantastično pesmijo Krvnik, pojoč na črno zagrnjenem odru. Besedilo, ki je Kogoju brez dvoma silno blizu, govori o titanih, ki stoje na obzorju. »V njih vihrajoče duše so se vsesali bliskoviti žarki, osvetljujoči odseve skal gorovja vijugastih lokov napetih v brezmejnost.« Kogjevi fantaziji je nedvomno prijala ta napeta, za naš občutek pretirana simbolika in ravno s potenciranjem takega fantaziranja se je začela blodnja, ki se je končala v Črnih maskah. Toda Maske so umetnina, ki se sicer s težavo, a vendarle še dá razbrati in interpretirati, kar je slovenska Opera leta 1929 tudi storila. Toda že v nekaterih zborih je skladateljeva fantazija šla v razkroj. V njegovi zapuščini se nahaja n. pr. zbor na Albrechtovo Himno. Besedilo je sicer polno prisposodob in izražanja, ki je Kogoju prijalo (zlate peroti pomladnih vetrov so zašumele pesmi življenja v okamenele globine lesov, da zaječala so debela stoletna...), vendar je pesnitev sama po sebi čisto nedolžna spričo Premrjeve fantastike. Kogoj pa je iz nje naredil šest drobno popisanih strani moškega (mešanega) zbora. V neprestanih prelivanjih akordov, z realno izpeljano polifonijo vsakega od štirih glasov in z izredno težko zadetimi intervali v podobni si ubranosti je zgrajena skladba, ki tu in tam kaže na fantazijo, ki ni bila več kos spoznanju, kaj je še sprejemljivo in kaj se nagiba že v blodni svet.

Pri Kogojevem ekspresionističnem načinu glasbene koncepcije bi človek mislil, da z njo ni združljiva obdelava narodne pesmi. A to je zmota. Kogoj je harmoniziral Fleišmanovo Lahko noč. Čisti d-dur je izpeljan z neizrečeno lepo linijo glasov. Vsak od štirih glasov mešanega zbora živi svoje melodično življenje, in to, kar je ekspresionizem tako dosledno izvedel v svojih originalnih delih, je tu — dasi zgolj kot harmonizacija preproste melodije — izpeljano prav tako dosledno, a v akordnih sredstvih v skladu z osnovno témo. Še bolj zanimiva je priredba treh narodnih v obliki prekomponirane male suite. Kogoj ji je dal naslov Trpeča srca. Kakšno občutljivo srce je moral sam imeti, da je s tako nežnostjo naslovil te preproste ljudske pesmi! Obdelava ni zgolj

harmonizacija, je že majhna fantazija na te ljudske melodije. V originalu je med posameznimi pesmimi tudi prehod, torej so mišljene vse tri kot celota, medtem ko je Pevčeva pesmarica I. letnik (1921) priobčila samo prvo, zaključeno na kadenci začetnega tonskega načina v a-molu. Pesmi, ki so uporabljene, so: malo znana narodna — Mene moje srce boli za mojo staro matere, za moj'ga starega oče..., druga — Srce je žalostno, močno je ranjeno, tretja — Zagorski zvonovi. Prelepe so menjave tonalitete. Intonacijska težava je seveda precejšnja, ker je tudi glasbeni stavek zelo umeten, z mnogimi svobodno izpeljanimi mesti.

Kot umetnine so največ vredni mladinski zbori. Kljub vsem velikim kvalitetam mešanih in moških zborov (od ženskih je samo eden: V polju, na Bevkovo pesem) sta kompozicijska izvedba in dognanost vendarle največji pri mladinskih zbornih pesmih. O njih sem ob ediciji DZS že nekaj pisal.\* Kadar stoji človek pred tako popolnimi umetninami, skoraj ne najde pravih besed, da bi na primeren način izrazil njih vrednost in pomen. Žal niso naši mladinski zbori že toliko zreli, da bi jih lahko uvrščali kot standardne pesmi v svoje programe. Gre namreč za težke skladbe, katerih melodika in ritem sta tako daleč od vsake šablone, da se zdé na prvi pogled malo čudne. Šele študij razkrije, kako popolno se ujemata besedilo in glasba, kakšna prisrčnost in globina sta v teh zamislih. Predvsem bi — poleg znanih in mnogokrat omenjenih Zvončkov, Rajanja, Deček in sinička, Ah, lepo je v gozdu itd. — omenil originalno Na saneh. Tu je uporabljen prost ritem »zgolj po poudarkih zlogov in besed«. Ker to izključuje vsako periodizacijo, vsako šabloniziranje takta in metruma, je jasno, da učinkuje neizrečeno sveže in novo.

Druga najmočnejša stran Kogoja so samospevi. V zapuščini je navedenih triindvajset, od teh so trije ali štirje izgubljeni. Dobro se tu odražata dve dobi Kogojevega ustvarjanja. Prvo, starejšo, predstavljajo trije samospevi, izdani leta 1919 na Dunaju v lastni založbi skladatelja. Drugo, novejšo, pa trije samospevi, ki jih je izdala Glasbena Matica leta 1921. Prvi trije se drže tonalnosti in so, dasi v nekaterih instrumentalnih figurah čisto novi, v pevskega glasu preprosti, sicer zahtevni, a lahko pevni. Čisto nekaj drugega so drugi trije. V njih se javljajo izrazi melizmi širokih intervalov na en zlog, ki so bistveni za karakter in in kolorit besedila. Težki značaj glasbe, ki dominira pri Kogoj in pri ekspresionizmu sploh, pa vendar ni povsod enako obdržan. Gazela (na Kettejevo pesem) je na primer samospev, ki v ničemer ne zaostaja v lahkotnosti in gibkosti toka za katerokoli pesmijo drugih slogov, ki se po svoji fakturi ne nagibajo k težkemu ali okornemu ritmu. Gre torej za

\* Gl. »Naša sodobnost«, leto IV (1956), str. 475.

osnovno potezo razpoloženja, ki ga ekspresionizem imá, res za neko, rekli bi, tuhtajočo ubranost, ki premleva in do potankosti razgrebe svoje duševne podobe.

Toda do kakšnih globin pride pri tem! Kot posebno pesem naj omenim zadnjo od prvih treh, ki so sicer še starejšega datuma, a ravno ta zadnja, Istrski motiv na Pregljevo besedilo, kaže že močan odklon proti poznejšemu Kogojevemu slogu. Melodična linija glasu je tu tako strahovito skoncentrirana, da nas nedopovedljivo presune v svojem kot kamen izklesanem pojavu. »Lice razorano, snivaš pesem tožno, tebi le poznano...« Melodična fraza v močnem melizmu v oktavi fis<sup>2</sup>—fis<sup>1</sup>, ki zapoje »tebi le poznano«, je največje, kar je slovenski skladatelj v samospěvu sploh kdaj ustvaril. Vsa zunanja lepota, logika in enotnost drugih pesmi zbledé pred to silno resničnostjo.

Klavirske skladbe so zelo polifonično zasnovane. V zapuščini jih je vsega dvaindvajset. Od teh osem enojnih, ena dvojna in ena trojna fuga. Dvojna fuga je napisana za klavir štiriročno. Po mojem vtisu so to bolj študijska dela. Pravi Kogoj je v skladbah s programskimi naslovi, kakor: *Dolce e tranquillo*, *Pozdravlja jutro*, *Jutranja zarja*, *Med cveticami*, *Skica* itd. Med temi klavirskimi je tudi pozneje instrumentirana suita *Če se pleše* (*Fokstrot*, *Chopiniana*, *Tango*). Posebnost so že nekateri naslovi klavirskih del: *V sobi*, *Peš iz nevarnosti* (s podnaslovom *Marche — koračnica*), ali tudi oznake tempov oziroma načina interpretacije, kakor: *Težko razburjeno*, *Razburjeno mirno* (ta oznaka je pri skladbi *Na izprehodu*). Dostikrat gledajo iz not fantazijske tvorbe, ki jim skladatelj ni bil več kos in ki so ga nadvladale. Zlasti je to razvidno iz dolge skladbe (27 strani) *Med cveticami*. Misliti si moramo neskončno melodijo, popolnoma prosto zasnovano, ki se v enakem ali podobnem zvočnem izrazu, ritmično neprestano prepletena z dopolnilnimi stranskimi melodijami, poliritmično postavljenimi, vleče, ne da bi se razvila, ne da bi se mogla premakniti iz začaranega kroga svojega ponavljanja drugam.

Ni dvoma, da je usoda Lorenza v Črnih Maskah z usodo skladatelja zares povezana, čeprav na nam sedaj še nerazumljiv način. Dokler namreč ne bomo spoznali, kje je pretrgana zveza med zavestjo in ostalim duševnim svetom, toliko časa bodo psihične bolezni uganka in ozdravljive samo slučajno ali pa s sredstvi, ki bodo odstranjevala posledico, a ne vzroka. Nam pa ne gre za ugotovitev, kje se Kogoj ni mogel več povzpeti iz svojih fantazij v zdravo umetniško ustvarjanje, čeprav smo to pri pregledu vsega dela kajpak navajali, temveč nam gre pri ocenitvi njegovega opusa za to, da povemo, v katerih delih se je povzdignil najvišje. Od mladinskih pesmi in od samospěvov, nekaterih zborov, ki ga najbolj jasno kažejo kot velikega ustvarjalca, naj iz zapuščine navedem še šest

skladb za violino in klavir, ki mi trenutno niso pri roki in so, kolikor se po enkratnem vpogledu spominjam, ohranjene v obliki silno kompliciranih skic. Pač pa je za violino in klavir znan *Andante*, ki ga je prva tiskala Nova muzika in ga je sedaj DZS ponatisnila. Ta *Andante* prištevamo med najlepše slovenske violinske skladbe. Videz te skladbe sicer kaže, kakor da je skladatelj lepo začel, a neobgljeno nadaljeval. Toda pomniti moramo, da Kogojev način ni nikoli bil tak, da bi skladbo gradil z znanim vzponom dinamike in harmoničnega razpleta. Ta način bi bil zanj konec koncev vendarle čisto zunanji. Razplet je, dejali bi, zgolj vsebinski, lahko bi rekli celo, da sploh ni razplet v glasbenem smislu. Kajti ne razvijajo se teme in v glasbeni snovi sami ni nobenih napotkov ali celo pogojev za razvoj v običajnem načinu. Vselej imamo pri tem vtis, da gre za odsev nekega duševnega dogajanja, ki je absolutno, čisto življenjsko in ki dobiva svoj odraz v glasbi. Ta seveda potemtakem nastaja sproti in ne po zakonih svojega običajnega razvoja. Zato pa daje *Andante* čudovito samosvoje zvoke, ki nas sproti, med seboj pravzaprav nepovezano, brez vezi med odstavki, predstavljajo od faze do faze tega notranjega skladateljevega dogajanja.

Kogoj je — kolikor lahko sodimo po zapiskih iz zapuščine — komponiral nekaj pesmi na lastno besedilo. Ena od teh, z naslovom *Večnemu bogu*, se glasi takole:

...in smo spregledali: globlje so ceste skozi življenje kot hrepenenje,  
globlja je vera nego nevera, a najglobočja je bolečina samospoznanja,  
najglobočji so slepih beračev smehljaji in njih brezdanje oči.\*

To pesem je pisal v Gradežu kdo ve kdaj. Iz nje spoznamo, zakaj so ga mikali pesniki kakor Krapinskaja, ki pravi: *Moje roke so vse obodene in obleke nimam nobene, po trnju sem vse raztrgala. Velika noč je in jaz nimam obleke...* Pesniki kakor Sardenko, ki je sicer slaboten poet, a je vendarle napisal: *Bela veja, črni vran — bogataš je na saneh, v žepu krone, na licih smeh, berač pa v snegu drsa, v žepu tema, v licih mrak.*

Kogoj izhaja iz tiste generacije, ki je kakor Srečko Kosovel videla in spoznala resnico krog sebe, a ni dočakala vstajenja. Zato razumemo, da je mogel pisati o najgloblji bolečini samospoznanja. Nam pa je iz svojega trpljenja in iz bojev, ki jih lahko samo slutimo, dal predragocena dela. Če bi mogli ohraniti njegove improvizacije, katerih ene se še sam malo spominjam in sem ob njej na pretresljiv način spoznal Kogojovo veličino, bi šele vedeli, s kakšnim talentom smo bili kot narod obdarjeni. Pa tudi ta njegova dela, ki so nam ostala, nam govore o človeku, ki je po svoji notranji resničnosti doslej prvi med našimi skladatelji.

---

\* Navedeno dobesedno iz originalnega rokopisa.