

# ZVONIMIR CIGLIČ

(1921–2006)

**Tematska publikacija Glasbeno-pedagoškega zbornika**

**Akademije za glasbo v Ljubljani**

zvezek 17

Ljubljana 2012

# ZVONIMIR CIGLIČ (1921–2006)

**Tematska publikacija Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani, zvezek 17**

Izdala in založila: Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani,  
Katedra za zgodovino glasbe, Oddelek za glasbeno pedagogiko  
Zanjo: Andrej Grafenauer  
Stari trg 34, SI – 1000 Ljubljana, Slovenija  
Telefon: 00386 1 242 73 05  
Fax: 00386 1 242 73 20  
E-pošta: [ag-dekanat@uni-lj.si](mailto:ag-dekanat@uni-lj.si)

Uredniški odbor: Darja Koter, Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo  
Tatjana Markovič, Univerzitet umetnosti, Fakultet muzičke umetnosti  
Beograd  
Andrej Misson, Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo  
Franz Niermann, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien,  
Institut für Musikpädagogik  
Breda Oblak, Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo  
Jerica Oblak, New York University  
Branka Rotar Pance, Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo  
Barbara Sicherl-Kafol, Univerza v Ljubljani, Pedagoška fakulteta

Urednica:	Darja Koter
Prevajalec angleških povzetkov:	Aljoša Vrščaj
Oblikovanje in tehnična ureditev:	KUPI d.o.o.

Tisk: KUPI d.o.o.

Število izvodov: 200

Članke je recenziral uredniški odbor. Za znanstveno vsebino člankov in lekturo odgovarjajo avtorji.

GLASBENO-PEDAGOŠKI ZBORNIK Akademije za glasbo v Ljubljani je indeksiran v mednarodni bibliografski bazi Abstracts of Music Literature RILM.

ISSN 1318-6876

## VSEBINA

### Contents

Andrej Grafenauer:	Uvodno razmišljanje ..... 5 <i>Introduction</i> ..... 5
Franc Križnar:	Življenje in delo Zvonimirja Cigliča ..... 7 <i>Life and Work of Zvonimir Ciglič</i> ..... 29
Ivan Florjanc:	Orkestralna dela Zvonimirja Cigliča ..... 31 <i>Orchestral Works of Zvonimir Ciglič</i> ..... 54
Gregor Pompe:	»Najbrž vedno pišem isto skladbo«. Ob klavirskem opusu Zvonimirja Cigliča ..... 55 “ <i>I May Always Be Writing the Same Piece</i> ”. <i>On Piano Works of Zvonimir Ciglič</i> ..... 67
Jernej Weiss:	Samospevi Zvonimirja Cigliča ..... 69 <i>Art Songs of Zvonimir Ciglič</i> ..... 76
Andrej Misson:	Zbori Zvonimirja Cigliča (1921–2006) ..... 77 <i>Choral Works of Zvonimir Ciglič (1921–2006)</i> .... 101
Darja Koter:	Zvonimir Ciglič: med recepcijo in avtorefleksijo 103 <i>Zvonimir Ciglič: Between Reception and Self-Reflection</i> ..... 116
Jani Golob:	Kako smo snemali portret Zvonimirja Cigliča ..... 117 <i>About Filming of Documentary on Zvonimir Ciglič</i> ..... 117
Avtorji / <i>Contributors</i> :	..... 121



## UVODNO RAZMIŠLJANJE

Vsakoletni muzikološko naravnan projekt je za Akademijo za glasbo v Ljubljani poseben dogodek, saj gre za naš osrednji in najbolj prepoznavni znanstvenoraziskovalni projekt. Ne le zato, ker se pri nas zberejo pomembni raziskovalci glasbe, ampak tudi zaradi obravnave pomembnih osebnosti iz slovenske glasbene zgodovine, ki si zaslužijo celovito osvetlitev.

Srečanje 1. 2011 je bilo posvečeno pred sedmimi leti preminulemu skladatelju in dirigentu Zvonimirju Cigliču, odličnemu umetniku, ki je na višku ustvarjalne moči zaradi bolezni drugo polovico življenja preživel strt in nekako odrinjen od javnega glasbenega življenja. Kljub temu je Ciglič glasbeno dogajanje zelo intenzivno spremljal še naprej, o čemer priča tudi njegova bogata glasbena zapuščina. Knjižnica Akademije za glasbo namreč hrani in uporablja bogato zbirko skrbno izbranih plošč uglednih svetovnih založb – izjemno dragoceno Cigličevo donacijo – za kar je AG zelo hvaležna.

Ob znanstvenem srečanju smo tako kot vsako leto v izvedbi študentov in profesorjev pripravili tudi koncert Cigličevih del ter tako poskrbeli, da je širša javnost bolje poučena o slovenski glasbeni dediščini. V čast in spomin skladatelju pa je mesto Ljubljana na hiši, kjer je preživel večino svojega življenja, odkrilo pominsko ploščo.

Kot rezultat znanstvenega dela povabljenih strokovnjakov je pred vami tematska publikacija, ki bo prispevala k osvetlitvi Cigličevega življenja in dela. Naj se tako za vodenje simpozija kot za pripravo monografske publikacije zahvalim dr. Darji Koter, vodji in organizatorici celotnega projekta. Hvala tudi vsem sodelujočim, avtorjem prispevkov ter posthumno umetnikovi vdovi, gospe Ani, saj bi se brez njihove dobre volje ob zaostrenih finančnih razmerah dolgoletna tradicija izdajanja znanstvenih izsledkov o slovenskih skladateljih kaj lahko prekinila.

*Andrej Grafenauer, dekan*



## Franc Križnar

Inštitut glasbenoinformacijskih znanosti pri Centru za interdisciplinarne in multidisciplinarne raziskave in študije Univerze v Mariboru

## ŽIVLJENJE IN DELO ZVONIMIRJA CIGLIČA

**Izveček:** Avtor prispevka nadgrajuje dosedanja vedenja in objave o življenjskih prelomnicah skladatelja Zvonimirja Cigliča. Pri tem upošteva monografijo *Zvonimir Ciglič – biti ustvarjalec* (2006), Cigličevo zapuščino v Arhivu Republike Slovenije, Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani, Društvu slovenskih skladateljev in nekatere druge vire. Poudarek je na Cigličevem življenju in ustvarjanju ter orisu njegovega značaja in pomena za slovenski kulturni prostor. Prispevek sledi skladateljevi ustvarjalni in poustvarjalni poti, prinaša značilnosti opusa in številne (zunajglasbene) okoliščine, ki so vplivale na nastanek določenih del.

**Ključne besede:** Zvonimir Ciglič, značaj, pomen, prelomnice, značilnosti opusa, okoliščine.

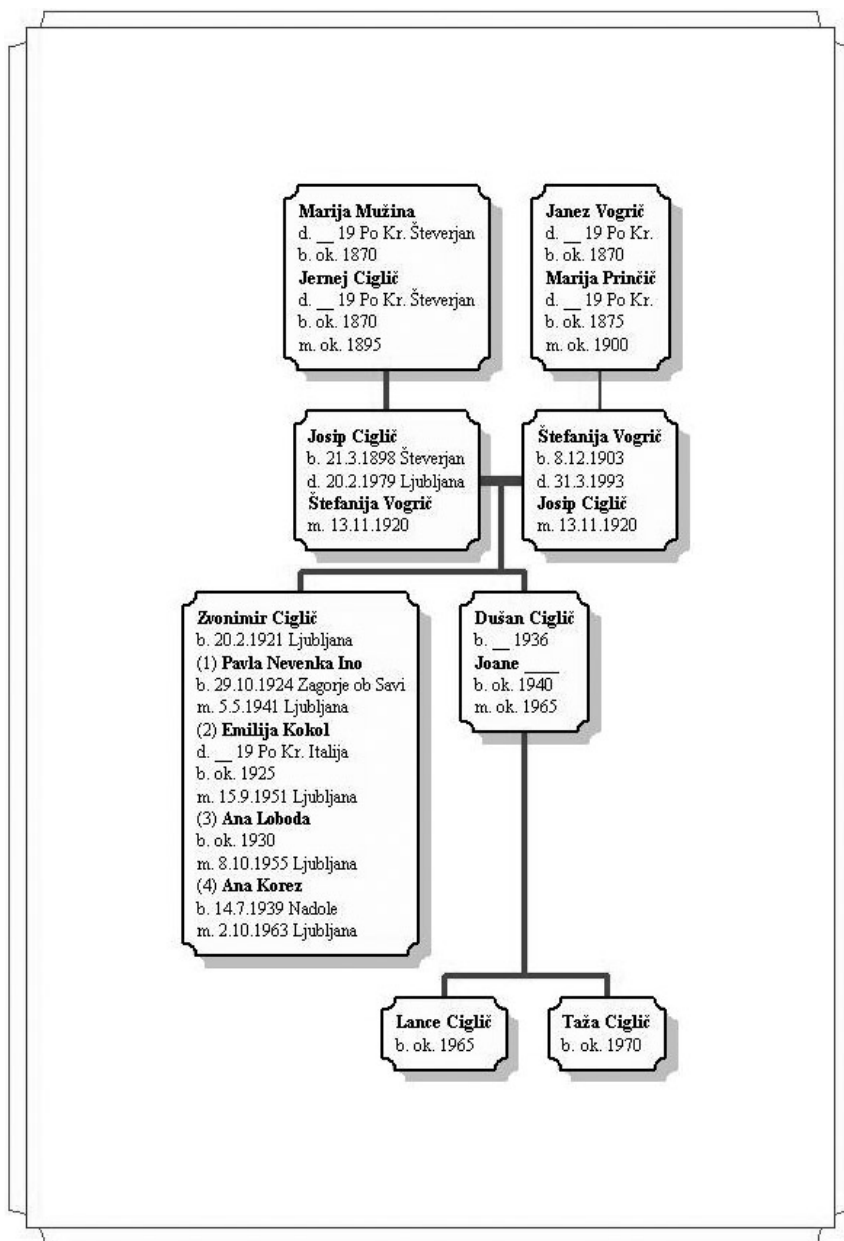
**Abstract:** The paper extends the knowledge about the life and career of Zvonimir Ciglič. It is based on the monograph *Zvonimir Ciglič – biti ustvarjalec* (“Zvonimir Ciglič – Being a Creative Artist”), on his legacy kept in the Archives of the Republic of Slovenia, the National and University Library of Ljubljana, and the Society of Slovene Composers, as well as on some other sources. The paper explores the artist’s life and work, highlighting his character and his significance for the Slovenian music. It continues with the description of Ciglič’s career as a composer and an interpreter, pointing out key features of his oeuvre and numerous (non-musical) circumstances that conditioned the writing of some works.

**Keywords:** Zvonimir Ciglič, character, significance, turning-points, features, life circumstances.

### Uvod

Življenje in delo slovenskega skladatelja, dirigenta, pedagoga in (častnega) doktorja glasbe Zvonimirja Cigliča (1921–2006) je bilo razmeroma dolgo, ustvarjalno in bogato. V zadnjih desetletjih pa zaradi različnih, dalj časa trajajočih bolezni skoraj neustvarjalno: vse od leta 1974, ko se je predčasno upokojil na (takratni) ljubljanski Srednji glasbeni in baletni šoli, je na svojem stalnem domovanju v Ljubljani (Ulica talcev 5) bolj životaril, kot živel, kaj šele, da bi ustvarjal. Zato pa so bili njegovo otroštvo, mladost, študij in prvi takti njegove profesionalne glasbene poti toliko bolj vzburljivi, včasih kar zastrašujoči. Kajti Z. Ciglič je svoje življenje in delo skoraj previharil. Zlasti ves njegov medvojni (1941–45) in povojni čas, ko je med drugim v vihri 2. svetovne vojne tudi študiral. Ciglič je bil vseskozi politično in apolitično razburkan, še več, bil je tako radoživ, strašljiv in misteriozen, da je lahko kot poznejši umetnik celo vsled teh časov črpal motive za svojo (ustvarjeno) glasbo. Kljub temu da je bilo o Cigličevem

življenju in delu že veliko zapisanega in objavljenega, doslej edino monografsko delo o njem v slogu njegovega videnja še najbolj avtentično zaokroža vse to.<sup>1</sup>



**Slika 1:** Rodovnik družine Ciglič (za Slovensko rodoslovno društvo izdelal Peter Hawlina)

<sup>1</sup> Franc Križnar, *Zvonimir Ciglič – biti ustvarjalec*, Ljubljana: Arhiv Republike Slovenije, 2006.



## Življenje

Rojen je bil 20. februarja 1921 v Ljubljani na Vodnikovi cesti (v Šiški), kamor sta mati Štefanija, roj. Vogrič, in oče Josip pribežala iz takratnega italijanskega Števerjana v Kraljevino Jugoslavijo.<sup>2</sup> Po očetu je izhajal iz kolonske družine iz Števerjana v Goriških Brdih, po materi iz soškega predmestja Gorice, Solkana. Sam sebe je po poreklu še dodatno prišteval med uskoke. Po njegovih besedah: »[...] se je v njem pretakala uporna in težka kri kolonov, ki so zdržali stoletja muk in luciferstva svojih gospodarjev. Niso jih uničili ne biči, ne posilstva, ne krvavi znoj, borili so se za pravico do golega življenja, garali so kot sužnji, tujcem, na svoji zemlji. Ni se jim bilo treba boriti za Boga, tega so dobivali v belih hostijah svojega trpljenja in ga goltali v nemem obupu usodovcev, ki zro v brezupnost razpetega Kristusa. Ritualna erotika, ki je lastna moji naturi pa je zapuščina mojih pradedov, ki so bili uskoki na turško bosanski meji. Tako sem vkljenjen v sožitje zahodnjaške miselnosti in vzhodnjaške čustvenosti [...]«. <sup>3</sup> Kot otrok se je pogosto spominjal babice Cite, ki mu je prepevala pesmice, tj. kolonske žalostinke in uporniške hajduške pesmi - v njegovi družini so vsi peli.<sup>4</sup> Starša sta bila meščanskega porekla, pri ljubljanskem Čevljarškem mostu sta imela gostilno Pod skalco. Nista bila glasbeno izobrazena, sta pa bila glasbena ljubitelja, saj sta oba pela tako na šišenskem cerkvenem koru kot tudi v zboru slovenskih Primorcev v Ljubljani. Od tod in od otroških pesmi Zvonimirju zagotovo potem ni bilo več daleč do pianina, ki so ga imele takrat vse boljše gostilne oz. gostišča. Osnovno šolo in gimnazijo ter prve glasbeno šolske korake je opravil v rodni Ljubljani. Tako je tudi njegov prvi klavirski pouk stekel kar v domači gostilni z domačim pianistom Josipom Pušpanom. Očitnemu talentu je botrovalo bliskovito napredovanje. V enem letu naj bi predelal predpisano snov za šest razredov klavirja (današnje nižje glasbene šole) in ob tem (do)končal Državno realno gimnazijo v Ljubljani (1938–41).<sup>5</sup> Zlasti Cigličev primarni študij klavirja je pozneje bistveno vplival na skladateljevanje, ki se je začelo kmalu in mnogo prej, kot je začel in končal profesionalno skladateljsko glasbeno šolanje. Svojo odločitev za glasbo je Ciglič imenoval kar strast.<sup>6</sup> Petega maja 1941 se je (prvič) poročil, in sicer s harfistko Pavlo Nevenko Ino, ki še ni bila polnoletna (roj. 1924), sam je bil star komaj 20 let. Z njo je ostal v zakonu le do l. 1946. Jeseni leta 1941 se je Zvonimir vpisal v ljubljansko Srednjo glasbeno šolo, ki je bila takrat del Glasbene akademije. Glasbeno teorijo in kontrapunkt ga je učil Lucijan Marija Škerjanc.<sup>7</sup> Ta je v njem zelo zgodaj opazil talent in ga spodbujal pri glasbenemu razvoju. Po Cigličevih besedah je »[...] vlival glasbo vanj. Z njim sem doživel same lepote [...]«. <sup>8</sup> Srednjo šolo je končal v treh letih (1944) in se takoj nato vpisal na ljubljansko Glasbeno akademijo, kompozicijo spet v razred L. M.

<sup>2</sup> Prim. rojstni in krstni list (orig. hrani ARS v Ljubljani, AS 1441, škatla 7, št. dok. 74).

<sup>3</sup> Prim. Z. Ciglič, izjava 12. 6. 1996 (v: avtorska zgoščenka Z. Cigliča, Ljubljana: ZKP RTV Slovenija, 1996).

<sup>4</sup> Prim. F. Križnar, n. d., str. 53–57.

<sup>5</sup> Prav tam, str. 59.

<sup>6</sup> Prav tam.

<sup>7</sup> Prav tam.

<sup>8</sup> Prav tam, str. 60.

Škerjanca. Nikoli ni bil v partizanih, čeprav je celo življenje ideološko neopredeljen z njimi vsaj »simpatiziral«. Idejno je bil prej levičar kot desničar, čeprav vseskozi tudi versko (katoliško) opredeljen. Hkrati je bil ves vojni čas glasbeno aktiven, saj je kot dirigent (1940–45) vodil Komorni ansambel Mladinskega odseka Sokolskega društva.<sup>9</sup>



**Slika 2:** Komorni ansambel Sokolskega društva z dirigentom Zvonimirjem Cigličem (Murska Sobota, 1940)

Spet drug, malce nasprotujoči dokument<sup>10</sup> govori o tem, da je »[...] *Mali orkester z 21 člani do sedaj imel pet koncertov: štiri v Postojni za Narodne pionirje, enega pa v Ljubljani na Taboru tudi za delavce. Vodi ga g. Ciglič Zvonimir. Orkester ima pripravljenih nekaj skladb, ki bi jih lahko odigral v Ljubljani, pa tudi na deželi. Grupa je sicer organizirana, vendar zaradi nenačrtnosti dela in zaradi nejasnosti kam pravzaprav ta skupina spada, ne rodi tistega uspeha kot bi ga lahko. Člani orkestra tudi niso za svoje delo od nikogar plačani. Vaje imajo v Frančiškanski dvorani dvakrat na teden [...]*«<sup>11</sup> Sam je oporekal kakršni koli zvezi s slovenskim domobranstvom in tega nisva nikoli razčistila ne z njim in ne na podlagi dokumentov, o čemer Ciglič: »[...] *Tisto, kar ste vi napisali v eno od svojih razprav [...] o slovenski domobranski glasbi, da sem bil referent za simfonično glasbo pri domobranci, pa sploh ne drži. Je pa res, da*

<sup>9</sup> Prav tam, str. 67.

<sup>10</sup> Prim. arhiv Inštituta za novejšo zgodovino v Ljubljani, II 0250685 (= 660008) in Franc Križnar, »Glasba na Slovenskem in druga svetovna vojna« (v: *Borec*, 1997, št. 555–56, str. 102).

<sup>11</sup> Prav tam.

sem imel med vojno svoj salonski in ne simfonični orkester. Politično nisem bil nikoli angažiran, ne pred vojno, ne med njo in ne po njej! [...]»<sup>12</sup> Prihod »novih časov« (po 1945) je bil za Cigliča usoden. Takoj po osvoboditvi so ga takratne nove slovenske oblasti aretirale. Vzrok? Ni bil v partizanih (pa tudi pri domobrancih ne!). Zaprli so ga v zapor sredi Ljubljane, na Miklošičevi cesti, skupaj s še nekaterimi kulturniki. Zanj so bile tako kot v Gonarsu (med vojno), ko je bil v italijanskem ujetništvu, to spet najhujše elementarne človeške zadeve.<sup>13</sup> V ljubljanskem zaporu je odsedel slabe tri mesece: od 11. maja do 8. avgusta (1945)<sup>14</sup> - kršil naj bi zapovedani kulturni molk!

Na ljubljanski AG je diplomiral iz kompozicije po štirih letih (1948). Iz diplome, ki jo je 30. junija 1948 podpisal takratni rektor Julij Betetto, je razvidno: »*Slušatelj Ciglič Zvonimir se je v teku svojega študija [...] izkazal kot zelo nadarjen in samostojno ustvarjajoč skladatelj, čigar delo je usmerjeno v epsko-dramatičnem pravcu, vsled česar nagiba k velikim formam simfonične glasbe. Težišče njegovega študija je bil zatorej osredotočen zlasti na tem področju. Zelo značilen je njegov močni smisel za orkestrsko barvitost.*«<sup>15</sup> Ker se je leta 1946, dve leti po vpisu na oddelek za kompozicijo, vpisal še na oddelek za dirigiranje, ga je takratni profesor dirigiranja dr. Danilo Švara sprejel kar v 3. letnik. Ciglič se je z dirigiranjem srečal že pred tem, o čemer pravi: »[Salonski orkester] sem imel že pred vojno, v njem pa so igrali Janez Maticič, Dušan Prevorsek, Marta Valjalo [Osterc, op. avt.] idr. Koncerte smo imeli po vsej Sloveniji, v Murski Soboti, Škofji Loki ... Zaradi te prakse me je potem prof. dirigiranja dr. D. Švara sprejel kar v 3. letnik dirigiranja. Na izpitu sem prima vista dirigiral zadnjo Mozartovo Simfonijo 'Jupiter', njen zadnji stavek [Finale/Allegro molto, op. avt.] fugo in to kar z orkestrom, saj sem že dotlej dirigiral leta in leta brez šole, torej brez prepotrebne dirigentske (pred)izobrazbe [...].«<sup>16</sup> Tako je Ciglič obenem ob kompoziciji diplomiral še iz dirigiranja komaj na sredini naslednjega študijskega leta (1948/49; prim. diplomu št. 21/4 z dne 1. nov. 1948).<sup>17</sup> Takratni rektor AG Julij Betetto je podpisal (pisno) oceno tega diplomskega izpita, ki se je glasila takole: »*Slušatelj Ciglič Zvonimir je izrazil dirigentski talent z živahnim temperamentom, sugestivnostjo in smislom za široko zasnovano interpretacijo. Vesten študij in nivo, ki ga ima kot komponist, ga usposablja za vsako odgovorno mesto dirigenta.*«<sup>18</sup> Za diplomsko delo iz kompozicije – *Sinfonijo appassionato* je prejel nagrado Prezidija Ljudske skupščine Ljudske republike Slovenije.<sup>19</sup>

12 F. Križnar, *Zvonimir Ciglič – biti ustvarjalec*, n. d., str. 66.

13 Prav tam, str. 68.

14 Prav tam.

15 Prim. diplomu št. 1/48 AG v Ljubljani z dne 30. 6. 1948 (orig. hrani ARS v Ljubljani, AS 1441, škatla 7, št. dok. 73).

16 F. Križnar, *Zvonimir Ciglič – biti ustvarjalec*, n. d., str. 67.

17 Prim. diplomu št. 1/48 AG v Ljubljani z dne 30. 6. 1948 (orig. hrani ARS v Ljubljani, AS 1441, škatla 7, št. dok. 73).

18 Prav tam.

19 Številne dopise in izjave, potrdila o izgubljeni nagradi gl. v ARS v Ljubljani (AS 1441, škatla 4, št. dok. 78).

Na svoje prvo delovno mesto je odšel kot dirigent sarajevske Opere in baleta, in sicer s svojimi 27. leti – konec leta 1948 – in tam že 13. marca (1949) dirigiral prvo operno premiero, Verdijevo opero *Trubadur* - na pamet! Kljub temu da je gojil tesne stike z najvišjimi bosansko-hercegovskimi političnimi državnimi organi in dirigiral enemu takrat najodmevnejših vokalno-instrumentalnih koncertov (Sarajevo, 1. maj 1949), druge sarajevske sezone ni več dobil, domnevno zato, ker ni vstopil v ZK. Po vrnitvi iz prve in nedokončane dirigentske operne sezone v Sarajevu je do konca leta 1949 v Mariboru pomagal pri ustanavljanju tamkajšnjega Radia, in sicer v takrat najbolj pogosti tovrstni službi, kot referent.<sup>20</sup> 11. decembra (1949) je odšel na služenje vojaškega roka v Karlovac. Bil je čas Informbiroja in za Cigliča usoden čas. Kljub temu da je bil zelo priljubljen, saj je tam takoj ustanovil vojaški (moški) pevski zbor in bil po običajnem 3-mesečnem uvajanju v vojaško službo namenjen za nadaljnje služenje kadrovskega roka JLA v Beograd (kjer bi bil ob takratnem umetniškem vodji in dirigentu Doma JLA Slovencu Francu Klinarju njegov asistent), ga iz Karlovca niso dali. Še več, med 29. in 31. avgustom (1950) so ga tam pred celim polkom aretirali z izmišljotino in nikoli dokazano obtožbo »sovražne propagande v JLA z namenom nasilnega rušenja družbene ureditve FLRJ«. Na ta način naj bi slabšal moralno-politično enotnost v šoli za rezervne oficirje.<sup>21</sup> Smrt! Ne! Za vse to, kar je bil obtožen,<sup>22</sup> in česar tudi nikoli ni storil, še manj priznal, so ga z odločbo pristojnega vojaškega sodišča obsodili »le« na 9 mesecev strogega zapora, ječe v samici. Ker so mu za eno stopnjo znižali prvotne obtožbe in ker se je medtem burja okrog Informbiroja in spora s Sovjetsko zvezo umirila, ga ni čakal Goli otok temveč dva meseca samice v Karlovcu, nato še sedem mesecev iste torture v Zagrebu. Po vsem tem je moral še odslužiti »prekinjeno« služenje vojaškega roka. Spet se je vrnil v Karlovac (19. maj–31. avgust 1951) in bil konec avgusta leta 1951 (do)končno odpuščen.<sup>23</sup> 15. septembra 1951 se je drugič poročil, in sicer z Emilijo Kobal.<sup>24</sup>

---

20 Prav tam, str. 145 in 73.

21 Prav tam, str. 74–75 in orig. prepis obtožnice Vojnog suda v Zagrebu, št. 163/60. Podatki o natančni številki in datumu so na dokumentu nerazločni.

22 kopijo obtožnice gl. v ARS v Ljubljani (AS 1441, škatla 10, št. dok. 200).

23 F. Križnar, *Zvonimir Ciglič – biti ustvarjalec*, n. d., str. 77.

24 Prav tam, str. 81–82 in rodovnik družine Zvonimirja Cigliča (n. d., str. 225; izdelal za Slovensko rodoslovno društvo Peter Hawlina).



**Slika 3:** Skladatelji Primož Ramovš, Stanko Prek, Radovan Gobec in Zvonimir Ciglič (od leve proti desni, 1952)

Z njo je ostal v zakonu (zelo) kratek čas, do leta 1955. Naslednja Cigličeva žena je bila bolniška sestra Ana Loboda. Z njo se je poročil 8. oktobra 1955. Tudi ta zakon ni trajal dolgo, do leta 1960. Za njim in pred njim (ni še imel 40 let) so bila težka življenjska leta. »Afare« so se odvijale skorajda povsod, kjer se je pojavil, ali kjer koli je kandidiral, delal ..., v SF, na AG (skupaj s sošolcem in kolegom Urošem Krekom je kandidiral za docenta za kompozicijo - Ciglič žal neuspešno!), na SGBŠ itd. Ciglič se spominja, da so kolegi ob njegovi navzočnosti na sestankih, v zbornici ..., usmerjali poglede v mizo, on sam pa je nenehno napadal, imel izostrene in poštene misli, obtoževal, čistil in izčiščeval situacijo od dogodka do dogodka, do konca, kot je sam odkrito pojasnjeval. SGBŠ je po upokojitvi pisno prepovedal, da ob njegovi smrti (raz)obesijo (črno) zastavo, objavijo časopisno parto ipd.<sup>25</sup> Uspešno, kajti ob njegovi smrti (21. januarja 2006) ni bilo ne enega in ne drugega.

Prvi koncert v Ljubljani je Ciglič po diplomi na AG dirigiral »še« konec leta 1954 – star že 33 let. To je bil ciklus štirih mladinskih koncertov s solistom/klarinetistom Mihaelom Gunzkom in orkestrom SF z deli skladateljev J. S. Bacha, O. Respighija, C. M. von Webra in P. Dukasa. Po uspešni izvedbi ga je takratni upravnik SF in Cigličev učitelj kompozicije na AG L. M. Škerjanc (prvič ga je videl tudi dirigirati!) želel povabiti za asistenta v SF, vendar do tega ni prišlo.

<sup>25</sup> Kopijo pisma gl. v ARS v Ljubljani (AS 1441, škatla 11, št. dok. 230) in F. Križnar, *Zvonimir Ciglič – biti ustvarjalec*, n. d., str. 177.

V sezoni 1955/56 je bil Ciglič direktor Mestne filharmonije in Glasbene šole v Subotici. Iz tega časa obstaja eno izmed pisem L. M. Škerjanca Cigliču v Subotico, ki vsaj deloma prikazuje tedanje ljubljanske, filharmonične in še zlasti dirigentske razmere.<sup>26</sup>

Zvonimir Ciglič  
oblastitelj in dirigent

SLOVENSKA FILHARMONIJA

ACADEMIA PHILHARMONICORUM (1702)  
— SLOVENSKA FILHARMONIJA (1948)  
LJUBLJANA, TRG REVOLUCIJE ŠTEV. 9  
TEL: 20-493, 20-241, 20-178 • POŠTNI PREDAL 103

Št. / 9. decembra 1955

Dragi tov. Cigliči!

Najlepša hvala za vabilo in pismo od 7. t. m.! Seveda ste dobro uganili, da se ne bom podal na takšno pot in to celo v zimi; je pa še tehtnejši vzrok: jaz namreč že tri dni nisem več na klavirno častnem položaju upravnika Slovenske filharmonije, ki sem se mu sicer prostovoljno odpovedal, a na podlagi ovadb in intrig "naših" dirigentov J.C., S.H. in B.L.-a, ki niso mogli prenesti, da ne vladajo samá po svoji modrosti, temveč da je nad njimi še Matačić. Ker se je v zadnjem času javil še D.M. Šijanec iz Argentine, in bi ga naš orkester zelo rad vštél med svoje goste, je zadeva prekipela in je menil Izvršni svet LRS, da mora intervenirati v korist ovaduhov seveda (krivda pri tem ne zadeva Izvršnega sveta, temveč njegovim prerado poslušanim svetovalcem, imena gl. zgoraj!). Skratka, smatral sem za potrebno, da se temu poslu odrečem, ki sem ga pet let v svojo muzikalno in denarno škodo vozil kakor koli, a gotovo ne v škodo Filharmoniji in slovenskemu narodu, kakor bi to želeli prikazati prav isti, deloma Slovenci (imena gl. zgoraj!). Torej ni verjetnosti, da bi kdor koli od S.F. prišel k Vam, kajti novi upravnik (ne vem, kdo bo, a verjetno utezne to biti M. Lipovšek) ni še prevzel poslov, Nastja pa po možnosti tudi ne želi ostati v tem poslu, kajti ovadba je oblatila zlasti njo in zahtevala njeno takojšnje odstranitev, na katero pa nisem pristal (ker ne vidim zla v njenem poslovanju), vsled česar je bilo bolje, da se odstranim sam, kajti tudi alternativa Matačić ali Cipci se je pri meni - žal - nagnila v korist prvega, kar je bilo zamerljivo...

Želim Vam torej, in to veste: od srca - najlepših uspehov, v svojem lastnem imenu seveda. Mislim sicer, da novi upravnik ne bo spreminjal letošnjega programa in da zato ostane Vaše sodelovanje v naši Filharmoniji trdno. Sicer pa se boste o tem lahko prepričali, ko pridete v Ljubljano. Jaz bom tu odsoten od 28. decembra dalje, in bom tedaj verjetno v Opatiji, ter bo moje posle verjetno že vodil novi mož.

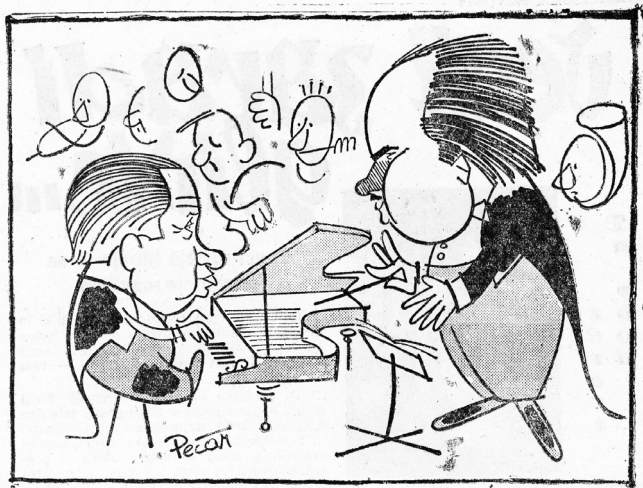
Vsekakor pa na svidenje, in ostanite zdrav in čil!



Slika 4: Pismo L. M. Škerjanca Zvonimirju Cigliču v Subotico (1955)

<sup>26</sup> Prav tam, str. 145–46, orig. pismo gl. v ARS v Ljubljani (AS 1441, škatla 10, št. dok. 200).

28. januarja 1957 je Ciglič kot dirigent gostoval na 4. koncertu »rdečega« abonmaja orkestra SF, medtem, ko je bil še vedno v Subotici. To pa ni bilo načrtovano. Jakov Cipci, predvideni dirigent tega koncerta, se je s takratnim upravnikom Marijanom Lipovškom sprl, odpovedal sodelovanje in odšel iz SF v Maribor. Ciglič je »dobil« koncert s sporedom C. Franck (*Simfonija v d-molu*, ki jo je naštudiral v treh dneh in jo dirigiral na pamet!), namesto dela M. Kozine (*Bela krajina*) je na program uvrstil Osterčevo *Klasično uverturo* in s solistom, švedskim pianistom Hansom Leygrafom še delo L. van Beethovna (*Koncert št. 5 v Es-duru*, op. 73). Leta 1957 je bil Ciglič na (dirigentskem) izpopolnjevanju v Salzburgu pri Lovru (von) Matačiću. Tako kot je bil skromen, s seboj ni vzel niti fraka in potem na koncu kot eden od petih finalistov, najbolje uvrščenih tečajnikov, v sposojenem fraku dirigiral uverturo k Wagnerjevi operi *Večni mornar*.<sup>27</sup>



**Slika 5:** Pianist Anton Trost in dirigent Zvonimir Ciglič (karikatura Boruta Pečarja v *Tedenski Tribuni*, 6. 3. 1958)

Po vrnitvi v Ljubljano je Ciglič poučeval na Srednji glasbeni in baletni šoli (1957–73), vzporedno pa še na takratni Pedagoški akademiji (1960–64). V času med letoma 1958 in 1959 je bil v Parizu na izpopolnjevanju pri skladatelju Henryju Barraudu in dirigentu Igorju Markevitchu. Pri slednjem je bil celo asistent pri znamenitem orkestru Concerts Lamoureux (Markevitch je bil njegov šef dirigent v letih 1957–61). Kljub temu da je bilo Cigliču še pred odhodom v Pariz skoraj obljubljeno in izglasovano dirigentsko mesto v SF, tega mesta po vrnitvi iz Pariza nikoli ni dobil, pa tudi v ljubljanski Operi in baletu SNG ne. Je pa dirigiral še enega od abonmajskih koncertov SF (8. junija 1958). Na programu slednjega je bila tudi krstna izvedba Arničeve simfonične pesnitve *Povodni mož*

<sup>27</sup> Prav tam, str. 150–51.

(1950). Očitno je imel prav tukaj največje ambicije, kljub relativno kratkemu delovanju pa tudi največje uspehe. Zelo zgodaj se je srečal z boleznijo, ki se je potem dolgo vlekla vse do njegove smrti. Leta 1960 je imel prvi srčni napad (kap), ne da bi zanj sploh vedel. Z zadnjo in četrto ženo Ano Korez se je Zvonimir Ciglič poročil 2. oktobra 1963 in z njo živel najdlje, vse do svoje smrti.

*Lento e cantabile* (♩ = 50) Zvonimir Ciglič

Solo (1.)  
dolce

Vse pravice pridržane  
Tous les droits réservés

DSS št. 292

Slika 6: Zvonimir Ciglič, *Sinfonia appassionata* (str. 168 iz partiture 2. verzije /s štirimi rogovi!/, ZKPOS-Ed. DSS št. 7, Ljubljana 1974)



Gospa Anica, roj. 14. julija 1939 v Nádolah pri Žetalah (pri Ptujju) v Halozah, je bila dobrih 18 let mlajša od njega.<sup>28</sup> Cigličeva srčna bolezen je po letu 1964 hitro napredovala, posledično pa so se ji pridruževale še druge.<sup>29</sup> 22. novembra 1973 mu je bila priznana 100-odstotna invalidnost,<sup>30</sup> na podlagi katere je bil 31. decembra istega leta tudi invalidsko upokojen.<sup>31</sup>

Kot je sam povedal, sta se mu »[...] pedagoško delo in ustvarjalnost počasi umaknila in ostal je sam s svojimi edinstvenimi mislimi o življenju, filozofiji, glasbi, ljudeh ter o svoji pestri in dolgi zgodovinski poti [...]«. <sup>32</sup> Kljub vsem (zdravstvenim) težavam je živel dolgo, vendar zadnjih več kot 30 let za glasbo skoraj neustvarjalno. Leta 2004, torej komaj dve leti pred smrtjo, so Cigliču v dialogu z UKC Ljubljana napovedovali le še dva tedna življenja, pa je živel še dve leti. Sam je menil, da se »[...] pogovarjajo, kaj je s tem hudičem.<sup>33</sup> Skoraj na smrtni postelji mi je v mikrofon povedal naslednje: »Celo življenje se borim, od začetka, ko se zavedam, od svojega 3. leta naprej do svoje pozne starosti – zdaj, ko sem v 85. letu – po vseh peripetijah od dojenčka dalje, skozi ves mladostni oz. najstniški razvoj, mimo vojne vihre in kar štirih porok s štirimi (različnimi) ženami, 9-mesečne samice, myocarditis (1960-64) in z nenehnimi napadi, šikaniranji in z mojo neizmerno pomočjo številnim mladim (dijakom, študentom in drugim kolegom/glasbenikom) in še sedaj, ko opravljam zadnje pogovore, počnem to kar iz postelje. Tudi vi ste bili tako prijazni, da ste upoštevali vse moje posebnosti tako glede dnevov in ur, ko se dobivava [...]«. <sup>34</sup>

Zvonimir Ciglič je umrl na Golniku 21. januarja 2006. Pred tem je leta 1996 iz katoliške prestopil v evangeličansko cerkev<sup>35</sup> in tako ga je na ljubljanskih Žalah v grob, kjer sta bila pokopana že njegova starša – oče Josip (21. 3. 1898–2. 2. 1979) in mati Štefka (Štefanija, roj. Vogrič, 8. 12. 1903–31. 3. 1993) 26. januarja 2006<sup>36</sup> pokopal evangeličanski duhovnik mag. Geza Filo.<sup>37</sup>

---

28 Umrla decembra 2012.

29 F. Križnar, *Zvonimir Ciglič – biti ustvarjalec*, n. d., str. 15-54, prim. tudi medicinsko oz. zdravstveno dokumentacijo (orig. hrani ARS v Ljubljani, AS 1441, škatla 22, št. dok. 444–59).

30 F. Križnar, *Zvonimir Ciglič – biti ustvarjalec*, n. d., str. 96.

31 Prim. razrešnico ljubljanske SGBŠ in Odločbo SPIZ o (invalidski) upokojitvi (orig. hrani ARS v Ljubljani, AS 1441, škatla 25, št. dok. 425–26).

32 F. Križnar, *Zvonimir Ciglič – biti ustvarjalec*, n. d., str. 96.

33 Prav tam, str. 100.

34 Prav tam, str. 155.

35 Prav tam, str. 155–56.

36 Prim. spominsko ploščo na ljubljanskih Žalah in sliko v publikaciji F. Križnar, n. d., str. 240.

37 F. Križnar, *Zvonimir Ciglič – biti ustvarjalec*, n. d., str. 11–12, 219 in 240.

## Delo

Cigličevo umetniško udejstvovanje na področju dirigiranja je bilo deloma že omenjeno. Kot dirigent je že pred drugo svetovno vojno, v letih 1938–40, dirigiral »svojemu« salonskemu orkestru in z njim tudi doma prirejal umetniške večere.<sup>38</sup> Eden pomembnejših kritikov povojne dobe Rafael Ajlec je po Cigličevi interpretaciji *6. simfonije v h-molu* (op. 74) P. I. Čajkovskega (Ljubljana, SF, 17. februar 1958) zapisal: »Dirigent Ciglič utegne biti za mlade generacije tisti, ki bo poklican postaviti našemu dirigentstvu nova, višja merila. Nasprotno ima sposobnost ustvariti in razviti razpoložensko razpetost, in to zelo neodvisno od trenutne osebne dispozicije ali indispozicije. Ta sposobnost temelji na pristni dirigentski 'obsedenosti' in na poštenem delu. V bistvu imamo v Cigliču nadaljevalca Matačićeve dirigentske smeri [...].«<sup>39</sup> Sicer pa je imel Ciglič do kompozicije oz. svoje ustvarjalnosti samosvoj, lasten odnos, ko pravi: »Prvobitni jaz, nabit z mobilno energijo strasti in trpljenja je tulil v prostost, v akcijo, drugi racionalni jaz pa ga je tiščal za vrat in ga potiskal nazaj. Taka psihična rokoborba pa je zelo nevarna. Toda proti meni se ni zarotila samo narava (ker sem na srcu zbolel leta 1960), ampak tudi okolje, in to že poprej, po prestani samici, ko mi je mafajska mentaliteta določenih krogov z nizkimi udarci in zahrbtnimi prijemi onemogočila lastno dirigentsko namestitev v Ljubljani. Mafajska gonja pa se z izbruhom moje bolezni ni zmanjšala, ampak se je nadaljevala s še večjo srditostjo vse do moje invalidske upokojitve in, nekoliko omiljena, traja še danes [2005, op. avt.].«<sup>40</sup> Med slednjim in komponiranjem ni bilo velike razlike, četudi se je ustvarjalnost pri njem začela že veliko prej. Tako je med skladateljevimi prvimi tovrstnimi deli opaziti niz klavirskih skladb že vse od njegovega sedmega leta starosti (od ok. leta 1928), ko je pričel igrati in se pozneje učiti klavir kar v domači ljubljanski gostilni, pa vse do leta 1942. Sam je povedal, da je prvo (klavirsko) skladbo napisal pri trinajstih letih (ok. leta 1934), kot pianist pa je začel (javno) nastopati pri svojih šestnajstih letih (ok. leta 1937).<sup>41</sup> Po njegovem pričevanju je v rosnih letih napisal okrog petdeset klavirskih miniatur, od katerih jih je kot izbor enajst izšlo v Cigličevi samozaložbi v Ljubljani (1942) z naslovoma *Bakhanal*.<sup>42</sup> Največ zanimanja, tako za izvedbe kot za njihove natise, so iz obeh zvezkov Cigličevih klavirskih del (1934–42) pritegnili naslovi, kot so npr. *Jutro*, *Nokturno* in *Bakhanal*. Slednja skladba je skladatelju služila kot neke vrste temelj poznejšega orkestralnega dela z naslovom *Obrežje plesalk*.<sup>43</sup> Naslov druge zbirke klavirskih del v (samo)založbi *Kaos* (Ljubljana, 1942) pa je bil *Nokturno*. Ciglič je komponiral v letih 1941–83, torej 42 let, če seveda odštejemo vse tisto, kar je nastalo pred njegovim »uradnim« šolanjem kompozicije.

38 Prav tam, str. 67.

39 Prav tam, str. 180.

40 Prav tam, str. 159.

41 Prav tam, str. 66–67.

42 Prav tam, str. 57, 61.

43 Prav tam, str. 102–09.

Njegov prvi umetniški (ustvarjalni) vrhunec je bil brez dvoma dosežen na koncertu (SF, dva koncerta: 25. aprila in 6. maja 1952) z deli mlajših skladateljev Primoža Ramovša, Radovana Gobca in Stanka Preka. Dirigiral je Jakov Cipci, od Cigličevih del pa sta bila izvedena 1. in 2. stavek njegove *Sinfonije appassionata* (komp. 1943-48; tisk. ZKPOS št. 7 in Ed. DSS št. 698, Ljubljana 1974; prva izvedba SF, dirig. Jakov Cipci, 16. apr. 1948).



**Slika 7:** Rokopis Cigličevega dela *Adagio amoroso* za harfo solo, prve slovenske skladbe za harfo – zadnja str. (1948)

*Sinfonia appassionata* je bila med anonimnimi poslušalci ocenjena najvišje, najslabše ocenjeno pa je bilo delo Stanka Preka, ki je sicer omenjena koncerta tudi organiziral.<sup>44</sup> V Cigličevem primeru gre za neke vrste kombinacijo študijske

<sup>44</sup> Prav tam, str. 118.

kompozicije, zato v njej prevladuje mladostni idealizem. Kljub temu da je delo nastajalo večinoma v času krute in krvave resničnosti tistega časa, ni bilo nikakršna faktografija tistega časa ali nekega obdobja, ampak le splet Cigličevega čustvenega in čutnega zaznavanja in doživljanja življenjskih odnosov. Zanj je prejel nagrado Prezidija Ljudske skupščine Republike Slovenije (1948).<sup>45</sup> Za enega večjih uspehov svojega simfoničnega prvenca si je Ciglič štel njegovo izvedbo mnogo let kasneje na ruskem odru ob priliki gostovanja Simfoničnega orkestra SF z dirigentom Antonom Nanutom (Moskva, 22. novembra 1976).<sup>46</sup> Kasneje je nastala še neformalna 2. simfonija - *Obrežje plesalk* oz. *Simfonija ekstaze* oz. *Ekstaza opojnosti*, napisal pa naj bi še *Tretjo simfonijo*, imenovano »Števerjanska« (1956?) in *Simfonijo mortis* (1974?), ki pa nista v zapuščini in veljata za izgubljeni.<sup>47</sup>

Že v sami ustvarjalni genezi je Ciglič stremel k ekstatični umetnosti, h glasbi velikih melodičnih lokov in stopnjevanj, ki naj poslušalca v najboljšem smislu postromantične tradicije prevzame čustveno, kar je skladatelj pospremil z besedami: »Vem namreč to, da se umetnikovo delo uvršča po svoji življenjski smotrnosti samo takrat v celotni življenjski proces, če ga nosi dejanska samoizpovedna nujnost. Prepričan sem, da je vsako resno umetniško delo v svoji osnovi neka nenaročena nujnost in bi vsako prenatalčno samooznačevanje vodilo v nesporazum. Zato menim, da je ustvarjalec najpoštenejši, če pušča ta vprašanja kolikor bolj mogoče odprta. S preveč določeno besedo bi zaprli pot doživljajočemu poslušalcu in bi skladbo, ki ne sme biti napeta na neko vnaprej določeno vprašanje, z intelektualnimi ugotovitvami zameglili. S tem bi sprejemalcu-poslušalcu in sodelujočemu soustvarjalcu onemogočili, da bi umetnino sprejemal intuitivno in ne intelektualno, v polni razsežnosti, ki jo resnična umetnost a priori zaobsega [...]«.«<sup>48</sup> Po vsem tem je sledilo povsem posebno življenjsko in ustvarjalno poglavje, saj je skladatelj v času torture samice dokazal, da je ustvarjalec, ki se rodi, ne pa dela, saj je v somraku celice brez svinčnika, papirja, klavirja, brez česar koli, zasnoval glasbo, ki jo je pozneje naslovil *Obrežje plesalk* ali *Simfonija ekstaze* in tudi *Ekstaza opojnosti*. Komponiral je v ustvarjalni sedež možganov! Ko je prišel na prostost, je po kratkem odmoru leta 1952 pričel pisati na papir tisto, kar je zasnoval v samici. To pomeni, da je imel izreden spomin.<sup>49</sup> Skladatelj je delo napisal v dveh verzijah in kot tako je doživelo številne izvedbe (prva verzija rkp. 1952; prva orkestralna izvedba v SF, dirigent Bogo Leskovic, 6. aprila 1953; prva izvedba v verziji baleta v SNG Maribor, 20. junija 1964, koreograf Henrik Neubauer, dirigent Vladimir Kobler).<sup>50</sup>

45 Prav tam in str. 112, 117.

46 Orig. plakat gl. v ARS v Ljubljani (AS 1441, škatla 10, št. dok. 160).

47 F. Križnar, *Zvonimir Ciglič – biti ustvarjalec*, n. d., str. 223–24.

48 Andrej Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, n. d., str. 47.

49 F. Križnar, *Zvonimir Ciglič – biti ustvarjalec*, n. d., str. 4, 67.

50 Prav tam in str. 117, 223.

Cigličev harfni prvenec *Adagio amoroso* je nastal leta 1948 in bil posvečen skladateljevi (prvi) ženi Nevenki Ino, ki je bila harfistka. Krstno izvedbo je skladba doživela »šele« 19. maja 1949 s Pavlo Uršič.<sup>51</sup> Značilno za to priljubljeno Cigličevo delo med harfistkami in harfisti pa je, da so ga doslej izvedli vsi slovenski izvajalci na to strunsko glasbilo, vse do najmlajših generacij. Ali je bil potemtakem Cigličev *Concertino za harfo in godala* (1960–61), posvečen očetu Josipu (Ed. DSS BG št. 1104, Ljubljana 1974), samo neke vrste logično nadaljevanje *Adagio amorosa*?

Slika 8: Z. Ciglič, *Concertino za harfo in godala* - tiskani part harfe (odlomek, str. 11 – z značilnimi in edinstvenimi »suoni eolici«, 1960–61, Ed. DSS št. 94, Ljubljana 1974)

51 Prav tam in str. 247.

Prva izvedba *Concertina* je bila 28. junija 1961 na Dunaju na mednarodnem kongresu glasbenih pedagogov. Solistka je bila Ruda Ravnik, dirigent pa Vinko Šušteršič. V njem je skladatelj izumil oziroma uporabil tehniko »suoni eolico«, eolskih tonov. Ne gre za eolsko (starogrško) lestvico, pač pa za neke vrste kromatično ali celo nedoločljivo tonsko akordsko vrsto, ki jo slišimo, kot da bi se v harfne strune zaganjal veter (imenovano po grškem bogu vetra Eolu).<sup>52</sup> Delo, ki ga je skladatelj pospremil z najbolj kontroverznimi besedami, je opus *Triptih* za srednji glas in orkester oziroma klavir (1954–83; Ed. DSS št. 1078, Ljubljana 1990). Avtor je delo komponiral sporadično: najprej sta nastala njegov 2. stavek - samospjev za glas in klavir *Usoda* (bes. Pavle Oblak, 1954) in 1. stavek - *Topoli v jeseni* (samospjev za glas in klavir, bes. Pavle Oblak, 1955). Tretji stavek - *Božanski absurd* – (samospjev za glas in klavir, 1983) pa je skladatelj poimenoval z lastnimi besedami, vendar po poeziji Alojza Gradnika. V *Triptihu* za srednji glas in klavir lahko prepoznamo nekaj vplivov Škerjančeve kompozicijske šole, predvsem v elegičnem poigravanju z barvami in panoramskim impresionizmom, pa tudi v oblikovnem smislu – v razširjeni pesemski obliki. Skladatelj je prav (prvo) izvedbo tega dela (med 1989 in zadnjim tiskom, 1990) doživljal kot enega najpomembnejših dosežkov svojega življenja in dela.<sup>53</sup> Tako kot harfa, ki je bila Cigličev priljubljeni instrument, je podobno mesto dobil tudi (francoski) rog. Zanj oz. skupaj s harfo je leta 1967 ustvaril *Sublimacijo* (Ed. DSS št. 707, Ljubljana 1967). V ljubljanski Moderni galeriji sta jo na koncertu DSS v okviru 10. kongresa Mednarodnega muzikološkega društva 6. septembra 1967 prva izvedla naša takratna izvrstna asa: hornist Jože Falout in harfistka Pavla Uršič Petrić. O izboru glasbil skladatelj takole: »Zakaj nisem uporabil trobente ali pozavne? Obe sta presurovi. Rog ima oboje, mehko trobente in pozavne, in pa harfo, ženski element. Ta slednja se pračloveku približa – kot da je Eva prišla v raj k Adamu [...].<sup>54</sup> Zadnje skladateljevo delo pa je *Božanski absurd* za glas in orkester (1983), ki je doživel prvo izvedbo na koncertu Glasbene matice Ljubljana. V njem se je Ciglič spet naslonil na poezijo A. Gradnika in ga poimenoval simfonični epitaf. Dodal mu je svoj moto: »Mortus pater filium moriturum expectat/Mrtvi očka čaka sina, ki umira [...].<sup>55</sup> V tem delu so se več kot očitno zaokrožile vse teme, ki so skladateljevo umetniško ustvarjanje označevale vse življenje. Je tridelni žrtvenik, iz katerega izzveneva človeška drama na življenjski poti, kjer bije vnaprej izgubljeni boj s smrtjo. Ta človekov boj se avtorju/ustvarjalcu kaže kot hud paradoks. V njegovem jedru plameni in izgoreva tragičnost, ki je podstat življenja.

52 Prav tam, str. 121–224.

53 Prav tam, str. 125–226, 243–244: prva dva stavka tega dela (*Topoli v jeseni*, 1955 in *Usoda*, 1954 na bes. Pavleta Oblaka; njuna prva izvedba kot samospjeva za glas in klavir leta 1969 v Ljubljani) sta nastala po že napisanih skladbah, tretji stavek *Božanski absurd* (bes. Alojz Gradnik) pa je nastal leta 1983 za srednji glas in orkester (tisk: Ed. DSS št. 1078, Ljubljana 1990).

54 Prav tam, str. 126–27, 245.

55 Prav tam, str. 244.



**Slika 9:** Božidar Jakac: Zvonimir Ciglič (sepija, 1975)

Cigličev celotni opus obsega le nekaj manj kot 80 del (pribl. 76), vendar pa dejstvo, da so med njimi simfonična in koncertna dela, balet itd., spremeni podobo te slike.<sup>56</sup> Zanj je prejel nekaj nagrad, priznanj in odličij: nagrado Prezidija Ljudske skupščine Republike Slovenije (1948), častni doktorat iz glasbe mednarodne univerzitetne ustanove Marquisa Giuseppa Scicluna (Malta 1987), nagrado mesta Ljubljane (1999) in Župančičevo nagrado (2003).<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> Prav tam, str. 221–47 in ARS v Ljubljani (AS 1441, škatla 1, št. dok. 1–30, škatla 2, št. dok. 21–51 in škatla 7, št. dok. 62–63).

<sup>57</sup> Prav tam, str. 258 in ARS v Ljubljani (AS 1441, škatla 2, št. dok. 52, škatla 9, št. dok. 134, škatla 30, št. dok. 5762 in škatla 34, št. dok. 686, 790).

Marquis Giuseppe Scicluna (1855-1907)  
International University Foundation  
(Founded 1973)

1st September, 1987.

Protocol: 57/87/MDA/ZC/MLA

Professor Zvonimir Ciglic  
Ulica Talcev 5  
Ljubljana  
Yugoslavia, Europe

Dear Professor Ciglic,

This is to certify that today the First day of the month of September, in the year of our Lord Nineteen Hundred and Eightyseven, you have been awarded the degree of Doctor of Music (Honoris Causa) - D. Mus. (Hon.) with all the honors, rights, privileges and dignity pertaining to such a degree.

Yours sincerely,

*Marcel Dingli-Attard  
de' baroni Inguarnez*

Dr. Marcel Dingli-Attard  
de' baroni Inguarnez,  
Registrar and Gen. Secretary.



**Slika 10:** Častni doktorat iz glasbe mednarodne univerzitetne ustanove Marquisa Giuseppe Scicluna Zvonimirju Cigliču (Malta 1987)



## Zaključek

Cigliču se je zdelo še posebej vredno izpostaviti dejstvo, da je bil vse od l. 1999 (torej celih sedem let) na invalidskem vozičku, kar je seveda vse tja do njegove smrti še dodatno oviralo njegovo življenje in delo. Kolikor je seveda enega in drugega v tem zadnjem obdobju sploh še bilo! Ciglič se od drugih skladateljev loči po svojem nenavadno odprtem značaju, po neposredni besedi, mislih in dejanjih. Cigličeva glasba je nenehno razpeta med dva pola, med »Erosom in Tanatosom«, med Bogom in Luciferjem, med Kajnom in Ablom, med Platonom (F. Križnar) in Sokratom (Z. Ciglič), med ateizmom in religijo, strastjo in apokalipso, med dramatičnostjo in lirizmom ... Vedno so ga zanimali samo ekstremni pojavi, ne le v človeški družbi, ampak v naravi nasploh. Ciglič je razodel celo pahljačo svojega ustvarjalnega ega, ki ga je postavil na tri stopnje: intuitivnost, ekstazo in miselno obdelavo.

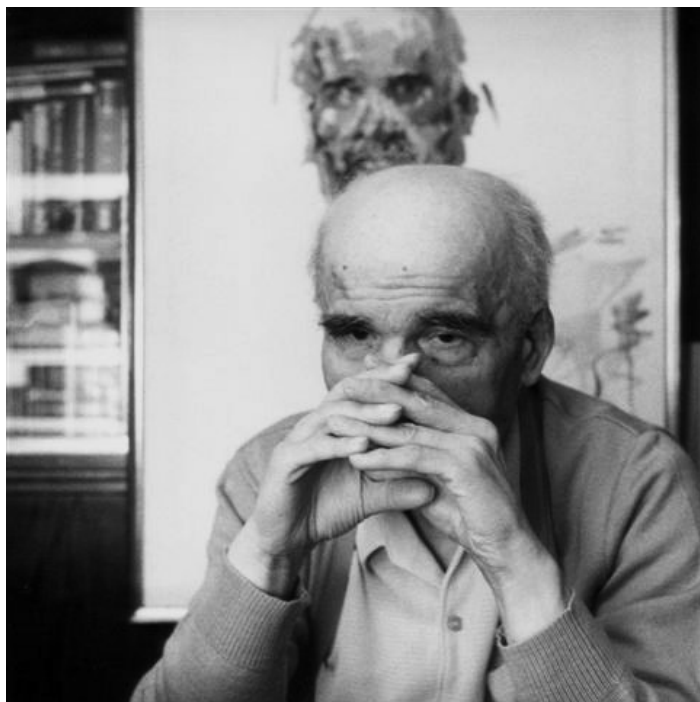


**Slika 11:** Harfistka Pavla Uršič (Petrič, Kunej; 1931–2011) 1. marca 2000, ki je edina izvedla vsa Cigličeva dela za harfo (foto: Tihomir Pinter)

Skladatelja je tudi večkrat zagrabilo okovje totalitarnega sistema. Italijani so ga internirali v taborišče Gonars, poveljna oblast ga je z izgovorom, da je kršil kulturni molk, leta 1945 zaprla, leta 1950 so ga zasliševali v vojaškem zaporu v Karlovcu. A če sodimo po njegovih lastnih besedah, je ta večni romantik, ki je hotel biti vedno le glasbenik in nič drugega, potreboval viharje, da je lahko

ustvarjal: »Mogoče je zanimivo, da sem največ komponiral med vojno in pa v najbolj napetem revolucijskem obdobju po vojni. Kaže, da za svoje ustvarjanje nisem potreboval idilike, ampak nasprotno, čim bolj apokaliptično atmosfero. Takrat je čas za vsesplošno žrtvovanje, kajti vsaka resnična revolucija je spočeta iz tragične nujnosti, iz življenjske stiske, ki skozi lastno sublimacijo izžareva najvišje duhovne možnosti, in to ne glede na končni izid. V svetu resnične umetnosti ni pomemben rezultat, ki je pogojen v določeni faktografski zaznavi, ampak je najpomembnejša in edina smiselna ekstatična opojnost ustvarjalnega procesa, zaobjetega v katarznem imperativu, ki omogoča človeku najpopolnejše možno osvobajanje lastne kreature«. <sup>58</sup>

Bogata je tudi Cigličeva diskografija (tj. avdio, tonski posnetki, zlasti v arhivu RA SLO, kjer se nahaja dobršen del posnetkov skladateljevih del, z različnimi izvajalci in urejeno po zvrsteh: orkestralna in zborovska glasba, vokalno-instrumentalna in komorna dela, instrumentalna glasba idr.), plošče (kamor sodijo male in velike vinilne gramofonske plošče, zgoščenke in video zapis).



**Slika 12:** Zvonimir Ciglič, 2. marca 1994 (v ozadju: oljna podoba Krištofa Zupeta, 1985; foto: Tihomir Pinter)

---

<sup>58</sup> F. Križnar, *Zvonimir Ciglič – biti ustvarjalec*, n. d., str. 101.

## Kratice

AG	– Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani
ARS	– Arhiv Republike Slovenije
DZS	– Državna založba Slovenije
Ed. DSS	– Edicije Društva slovenskih skladateljev v Ljubljani
Ed. DSS BG	– Edicije Društva slovenskih skladateljev v Ljubljani - koprodukcija z založbo Breitkopf & Härtel v Nemčiji
FLRJ	– Federativna ljudska republika Jugoslavija
JLA	– Jugoslovanska ljudska armada
RA SLO	– Radio Slovenija
RS	– Republika Slovenija
SF	– Slovenska filharmonija
SGBŠ	– Srednja glasbena in baletna šola v Ljubljani
SPIZ	– Skupnost pokojninskega in invalidskega zavarovanja (danes: ZPIZ = Zavod za pokojninsko in invalidsko zavarovanje) v Ljubljani
ZK	– Zveza komunistov
ZKPOS	– Zveza kulturno prosvetnih organizacij Slovenije (danes: Javni sklad za kulturne dejavnosti RS; JSKD RS)
ZKP RTV	– Založba kaset in plošč Radiotelevizije Slovenija

### Literatura in viri

Križnar, Franc, *Zvonimir Ciglič – Biti ustvarjalec*, Ljubljana: Arhiv Republike Slovenije, 2006.

Rijavec, Andrej, *Slovenska glasbena dela*, Ljubljana: DZS, 1979.

Žumer, Vladimir, »Arhivski zapisi o življenju in ustvarjalnosti profesorja Zvonimirja Cigliča (1921–2006), slovenskega skladatelja, dirigenta, glasbenega pedagoga in kulturnika«, v: Križnar, Franc, *Zvonimir Ciglič – Biti ustvarjalec*, Ljubljana: Arhiv Republike Slovenije, 2006, str. 13–46.

Žumer, Vladimir, Arhivski popis osebne fonda AS 1411, ZVONIMIR CIGLIČ, slovenski skladatelj, dirigent in glasbeni pedagog (1921–2006), škatle 1-34; gradivo od škatle 35 je dostopno v čitalnici ARS v Kazini /Kongresni trg 1/ 1. nadstropje, tipkopis 70 str., Ljubljana, 9. 3. 2011.

Fond Zvonimirja Cigliča v ARS (arhiv popisa osebne fonda št. 1441 v 55 in več škatlah in drugi arhivski elementi pod to oznako).

## LIFE AND WORK OF ZVONIMIR CIGLIČ

### Summary

In this paper, the Slovenian composer, conductor, teacher and honorary Doctor of Music Zvonimir Ciglič is presented as an artistic personality. He was born on the 20<sup>th</sup> of February 1921 in Ljubljana, where he remained musically active throughout his long career and even during the difficult years of the Second World War. He studied at the Academy of Music in Ljubljana, where his teachers and mentors in composition and conducting were Lucijan Marija Škerjanc and Danilo Švara, respectively, completing both degrees in 1948. During the Second World War, he was held in the Italian concentration camp in Gonars (1942), and, immediately after the war (1945), he spent three months in the Ljubljana prison due to a violation of the cultural silence (i.e. the boycott of cultural activity ordered by the Slovenian Liberation Front in 1941). Ciglič was apolitical before, during and after the war; yet, in 1950, shortly after the start of the Informbiro period, he was accused of a political offence.

In spite of several tragic events, he became a well-known conductor and composer. His interpretations were among the first in the region to offer the conducting of large (symphonic) works by heart; additionally, some other conducting qualities must be highlighted: his temperament, his more than reliable (photographic) memory and his cultured musical personality. It is therefore not surprising that critics named him a formal advocate of the “Matačič school” of conducting in Slovenia; after all, he took leave as a kind of unplanned conducting assistant to Maestro Lovro von Matačič. Ciglič started this performing fragment of his musical activity in Sarajevo, continuing it in Subotica, further educating himself in Salzburg (with Lovro von Matačič) and Paris (with Igor Markevitch), and ending it very early in Ljubljana. He finished his professional music career as a teacher of music theory (counterpoint and harmony) at the Ljubljana School of Music and Ballet as well as at the Academy of Pedagogy (1957-73).

Ciglič started writing (piano) compositions very early. This was his point of departure – writing works for his own performances, since from the beginning on he had been a distinguished pianist. In his relatively long composing career (1934-83), it was the “rise and fall” period from 1941 to 1965 that he was at his most prolific. The works from this period include: *Sinfonia appassionata* (1943-48) and *Obrežje plesalk* (“Dancers’ Shore”, symphonic choreographic poem, ballet; 1952). Ciglič’s most significant works (within the Slovenian as well as the broader European context) are all in a way connected to the harp: *Adagio amoroso* (for harp solo; 1948), *Concertino* for harp and string orchestra (with the composer’s unique invention “suoni eolici” – aeolic tones; 1960-61; dedicated to his father Josip), *Triptih* (“Triptych”) for middle voice and orchestra (1954-83), and *Sublimacija* (“Sublimation”) for horn and harp (1967). Throughout his

career, he was inspired by various impressionistic and expressionistic achievements. Due to his ecstatic life, his works are distinguished by strong, elementary expression, which could already be partially sensed in his conducting. His works and the process of composing them mirror a quest for the solution to a certain problem projected in the release of mobile energy that provokes a creative thought; the process the author himself divided into three stages: intuition, ecstasy and mind treatment.

And finally, do not forget about his extensive discography, and all the prizes and awards that include The Presidium of the Socialist Republic of Slovenia Award in 1948, the honorary doctorate in music of the Marquis Giuseppe Scicluna International University Foundation of Malta in 1987, the City of Ljubljana Award in 1999, and, finally, the Župančič Prize in 2003.

## Ivan Florjanc

Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani

# ORKESTRALNA DELA ZVONIMIRJA CIGLIČA

**Izvleček:** Avtor prispevka se pogloblja v Cigličev orkestralni opus. Popis zajema vsa v literaturi omenjena orkestralna dela, upošteva pa tudi nekatera druga, kjer je Cigličeva orkestralna misel izstopajoča. Popis opusa skriva določene pasti, saj za nekatera doslej navedena dela ni mogoče najti partitur, ali pa so skrita pod novim imenom. Takšna dela so označena z vprašajem, zagate pa so v prispevku pojasnjene. Obširni navedki pojasnjujejo Cigličev življenjski ustvarjalni etos (npr. tragičnost) in njegov glasbeno-estetski nazor, kar je opora analizam in razumevanju skladateljevega orkestralnega in celotnega opusa.

**Gljučne besede:** Zvonimir Ciglič, orkestralna dela, Ciglič in tragičnost, *Sinfonija appassionata*, *Obrežje plesalk*

**Abstract:** The paper focuses on Zvonimir Ciglič's orchestral works. In addition to all the works mentioned in previous publications on Ciglič's orchestral works, the list encompasses some other compositions where his orchestral thought was markedly evident. The list also includes some dubious works for which no sheet music exists or which could be found under a different name. Such works are marked with a question mark and discussed later in the paper. The debate is highlighted by extensive quotations from Ciglič's life and productive ethos (e.g. tragedy) and his music aesthetic posture, which is of great support for analyzing and understanding not only his orchestral but his entire body of work.

**Keywords:** Zvonimir Ciglič, orchestral works, Ciglič and tragedy, *Sinfonia appassionata*, *Obrežje plesalk*

## Ciglič – dirigent in izrazito orkestralno razmišljajoč skladatelj

Ob priliki izvedbe svoje *I. Simfonije* iz leta 1948 – danes je znana kot *Sinfonija appassionata* – je Zvonimir Ciglič na vprašanje, če daje »morda prednost komponiranju pred dirigiranjem ali obratno«, odgovoril takole: »Komponiram iz svoje osebne notranje potrebe, ne pa iz kakih vnanjih nagibov. Sicer pa mi daje tudi dirigiranje možnost za umetniško izživljanje. Toda danes res še ne morem dati neke določene trditve.«<sup>1</sup> Tako je trdil Zvonimir Ciglič aprila leta 1952.

Če preletimo Cigličevo življenjsko pot, bi morda res lahko trdili, da je pri njem vse življenje prevladovala poustvarjalna, dirigentska duša nad ustvarjalno, skladateljsko. To je ob isti priliki nakazal rekoč: »Na vsak način želim nadaljevati z dirigentskim delovanjem, a kot dirigenta me najbolj veseli operno delo.«<sup>2</sup> Po tem obdobju smo ga kot dirigenta srečevali ne le v operi, marveč tudi v koncertnih dvoranah. Veselje do »opernega dela« je pač razširil tudi na simfoniko, na vso

---

1 N[astja]. Ž[gur]., »Simfonični koncert novih del sodobnih slovenskih skladateljev«, Orkester Slovenske filharmonije, koncertni list, Ljubljana: Slovenska Filharmonija, 25. 4. 1952, str. 140.

2 Prav tam.

orkestralno glasbo. Znano je, da se je ravno pod Cigličevo taktirko poslovil od klavirja in koncertiranja znameniti slovenski pianist iz Vodice pri Kamniku Anton Trost.<sup>3</sup>

Ko je Ciglič leta 2006 za vedno odložil skladateljsko pero in dirigentsko paličico, se je poslovil kot glasbenik z obema dušama, dirigentovo in skladateljevo. S tem v zvezi je pomenljiv Cigličev pečatnik, ki se glasi: »*Zvonimir Ciglič – skladatelj in dirigent*«.

Morda je dokončna sodba še prezgodnja, pa vendar se že kristalizirajo obrisi zapisa, ki se polagoma oblikuje na krhkem papirusu zgodovine. Več znakov nakazuje, da se Zvonimir Ciglič ni zapisal v zgodovino niti kot dirigent niti kot skladatelj na opernem področju, kot bi iz njegovih mladostnih izjav lahko pričakovali. Zgodovina ga bo – kakor že zdaj kaže – poznala kot skladatelja orkestralne glasbe.

Napisal je tudi precej tehtnih del za zборе, komorne skupine in klavir. Njegov opus obsega tudi lepo bero samospevov za glas in klavir in od teh je prenekatero preoblikoval v orkestralno delo. Orkestralno je razmišljal tudi takrat, ko je samospevu pisal spremljavo za klavir. Tudi tu prevladuje tesna Cigličeva naveza na orkester.

Če pregledamo celoten skladateljev opus, ugotovimo, da je bil Zvonimir Ciglič predvsem orkestralno razmišljajoč skladatelj. S tem smo postavili prvo oporno točko našega razmisleka. Iz tega izhodišča bomo lažje proniknili v vsebino njegovega orkestralnega ustvarjanja. V nadaljevanju bomo morda uspeli zaslutiti tudi odgovor, zakaj je nagonsko posegal po orkestru kot najbolj prikladnem glasbilu za izraz in izpoved svojih misli, zamisli in občutij. Cigličeva gostobesednost nam bo pri tem v močno in zanesljivo oporo.

### **Tragičnost – načrtno domišljena vsebina Cigličevega opusa**

Če bi želeli govoriti o Cigličevih nosilnih idejah pri ustvarjanju zlasti orkestralnih del, kjer je kot skladatelj najbolj razvejano celovit, in bi spregledali njegov zavestno načrtovan in intimno domišljen občutek tragičnosti, bi povedali bore malo in spregledali bistvo. Bistvo Cigličevega skladateljskega dela najbolj točno izrazimo z ugotovitvijo, da njegov orkestralni opus preveva rdeča nit, ki je podobna jedru jeklenih vrvi, t. j. tistemu skritemu in na videz krhkemu bistvu, ki daje železnim žicam nosilno moč. Ni čudno, da Italijani temu rečejo *anima*, duša. Takšna *anima*, ki preveva ustvarjalno gibalno vseh Cigličevih del, je posebna oblika izražanja osebne prizadetosti, ki izvira iz njegovega občutka tragičnosti in

---

<sup>3</sup> Anton Trost (1889–1973) je bil od leta 1939 do 1941 tudi prvi rektor ljubljanske Glasbene akademije, predhodnice današnje Akademije za glasbo.



spremlja vsa Cigličeva orkestralna dela. Ciglič je o tem rad sam spregovoril na več mestih, v intervjujih in pisno.<sup>4</sup>

V televizijski oddaji »400 let slovenske glasbe – Zvonimir Ciglič« leta 1971 je skladatelj v pogovoru ob prenosu koncerta z njegovimi deli povedal naslednje:<sup>5</sup> »Zame je umetniško ustvarjanje neprestano intenzivno soočanje z golo realiteto življenja, zaobjeto v ustvarjalčevi osebnosti in sublimirano skozi njegov moralno-etični princip v njegovo intuitivno pogojeno vizijo sveta. Umetniški ustvarjalni proces ni normalno stanje – ne rečem, da je nenormalno, ampak je anormalno. S tem se dotaknem labirinta človekove podzavesti. Izvrši se tragični akt. Spermij – iz globin podzavesti prihajajoč – oplodi jajčece zavesti. Vžge se iskra, in če je ta dobro vžgana, se razvname v ekstatičnem plamenu ustvarjalnega procesa do dokončne vsebinske in oblikovne podobe umetnine. Intelekt je tu samo usmerjevalec in urejevalec tega procesa, ker zgolj z intelektualnimi merili ne moremo dojeti bistva umetnine.« Na vprašanje voditeljice oddaje, ki ga je spraševala »Zakaj je to tragično dejanje?«, je odgovoril takole: »Menim, da je podstat življenja tragična, da je tragičnost življenju lastna, da življenje potrjuje in mu daje smisel.« Ciglič nato nadaljuje razmišljanje s posebno pozornostjo do posameznih del svojega opusa, ko pravi: »Moj opus, kolikor ga je in kakršen je, izhaja iz vsega tega kar sem povedal. 'Simfonija' iz leta 1948 nosi v sebi vse kali in duhovne silnice moje nature, ki se v nekaterih mojih kasnejših skladbah specifizirajo in kristalizirajo. 'Obrežje plesalk' je pravzaprav 'simfonija ekstaze' in sem ji literarni tekst podtaknil zaradi heterogenosti ritma, zaradi barvitosti orkestra, zato, da sem omogočil tudi baletno oblikovanje. 'Vizija' [na tem mestu govorec predahne, op. p.], odnosno prej bi raje omenil 'Concertino'. Nasprotje 'Obrežja plesalk' je 'Concertino za harfo in godala', ki je do sedaj moja najbolj intimna izpoved, saj sem ga pisal v času, ko so različna zasebna in družbena kladiva krepko tolkla po meni in me seveda tudi z mojo pomočjo pritolkla do 'miokarditisa'.<sup>6</sup> V tem času sem napisal 'Vizijo', ki sem jo posvetil svojemu pokojnemu kužku, ki je bil poleg moje žene najzvestejši prijatelj in spremljevalec v akutnem štadiju moje bolezni in je v svoji predsmrtni uri – v svoji agoniji – našel še toliko moči, da me je iskal in umrl pri meni. Skladbo sem mu posvetil tudi zato, da poudarim vrednost in pravico bivanja sleherne kreature. [...] No sedaj pa 'Simfonia mortis'.<sup>7</sup> V konceptu je končana. Zahteva še tehnično obdelavo.« Tu poseže voditeljica z opombo in vprašanjem: »Besedi tragičnost in smrt se v vašem življenju večkrat ponavljata. Zakaj 'Simfonija smrti'?« Ciglič odgovarja:

---

4 Arhiv Republike Slovenije (dalje Arhiv RS), AS-1441, škatla 9,222, str. 1–2 in 1.

5 Celoten odstavek je prepis govorenega veznega besedila med napovedovalko in Cigličem. Iste misli je Ciglič zapisal tudi drugje, vendar ohranjam tu živo skladateljstvo besedo. Prim: TV Slovenija, »400 let slovenske glasbe – Zvonimir Ciglič«, oddajo je pripravil Borut Loparnik, kot redaktor je omenjen Kruno Cipci; vir: Arhiv TV Slovenija, Ljubljana, posnetek 3.3.1971, predvajano 8.7.1971. Prim. tudi besedila za oddajo, ohranjeno v: Arhiv RS, AS-1441, škatla 7,71, str. 1-4, 6, 5; Cigličev rokopis za omenjeno oddajo: škatli 9,121 in 9,127; Zvonimir Ciglič, *O fenomenu umetniške ustvarjalnosti*, tipkopis in rokopis, oktober 1970, Arhiv RS, AS-1441, škatla 7,109; tiskano v: *Glasbena mladina Slovenije* (7.11.1980), št. 2, str. 5; hrani Arhiv RS, AS-1441, škatla 7,98.

6 In kasnejše *kardiomyopathije*.

7 O problematiki tega dela glej v zadnjem odseku prispevka.

»Fenomena življenje in smrt se stalno prepletata, pretakata, dopolnjujeta v krvnem obtoku veselja. Subjektivno je življenje enkratno, smrt je enkratna. Objektivno je življenje večno, večna je smrt. Če razmišljam in govorim o življenju, pritrjujem smrti, ker ta je tista, ki pride. Če razmišljam in govorim o smrti, pritrjujem življenju, ker to je tisto, ki je.« Na vprašanje spraševalke: »Zdajle boste dirigirali 'Concettino'. Ali se tudi to delo sklada s to mislijo, da s tem ko pritrjujemo smrti, pritrjujemo življenju?«, je skladatelj odgovarjal: »Ja, tako, kot sem povedal. Vse moje delo izhaja iz vsega tega navedenega. In seveda je tudi 'Concettino' zapopaden v tem smislu. To je skladba sonatne forme, torej ne v klasičnem smislu, enovito grajena, prepletanje dveh tem, ki se v neki končni pogojenosti združita v tem življenjskem smislu.«

Način in vsebina, kako je Ciglič sam izrazil nosilno idejo, oz. izpovedal nosilne misli svojih del za orkester, je najboljši ključ do pomenov njegovih orkestralnih stvaritev. Miselna, idejna in čustvena prepletenost tako razvejanih razsežnosti po svoji naravi zahteva množico izraznih sredstev, kar lahko nudi le orkester s svojimi instrumenti, t. j. raznolikimi sredstvi za doseganje osebnega izraza. Na vprašanje, zakaj je najraje posegal po orkestru, čistem orkestralnem zvoku in manj po orkestru, ki je tesno povezan s sceno, kot je to v operi, smo že okvirno odgovorili s pomočjo navedenih osebnih izjav. V nadaljevanju lahko z več jasnosti preidemo na njegov orkestralni opus, oz. vzamemo v pretres njegova dela za orkester.

### **Popis in kronologija Cigličevih orkestralnih del**

Cigličevih orkestralnih del številčno in količinsko ni prav veliko, so pa iz kompozicijskega stališča vsa napisana tehtno. Najtehtnejša med njimi so bila izvedena, nekaj jih še čaka, da jih kdo opazi in vzame v roke. Nekaterih skladb, ki jih omenja skladatelj sam in za njimi tudi drugi, ki naj bi bila dokončana, pa v obliki dokončnih partitur v njegovi zapuščini še vedno ni mogoče najti. To zagonetno področje o Cigličevem ustvarjanju bo zahtevalo precejšen raziskovalni napor.

Pri tem moramo upoštevati dejstvo, da številčna skromnost Cigličevih orkestralnih del ne pomeni manjšo težo njegovega orkestralnega opusa. Nasprotno! Pri njem je zelo zanimivo opazovati vsebinsko enovitost vseh njegovih skladb. S tem ne trdim, da so dela slogovno enaka. Od skladbe do skladbe je jasno zaznaven razvoj njegovega kompozicijskega stavka, začenši s simfonično sliko *Silhueta* iz leta 1943 (nastala v času, ko se je vrnil iz taborišča Gonars) in *Nokturnom* (1944), ki jima razvojno sledijo njegovo diplomsko delo pri Lucijanu Mariji Škerjancu, *Sinfonija appassionata* (1948), simfonična koreografska pesnitev *Obrežje plesalk* (1952), ki jo je napisal ob vrnitvi iz

vojaškega zapora (1951),<sup>8</sup> *Concertino za harfo in godala* (1960), simfonična skica *Vizija* iz leta 1965 in *Simfonija mortis* iz leta 1974, ki nam poleg *Števerjanske simfonije* dela preglavice, o čemer malo kasneje.

Ko postavimo Cigličeva dela, ki si jih je zamislil orkestralno, v kronološko vrsto, nam pokažejo naslednjo sliko njegovega skladateljskega napora za orkester:

- *Silhueta / Silhouette*, simfonična skica / esquisse symphonique, 1943, Ed. DSS 181, Ljubljana, 1964;
- *Nokturno / Nocturne*, simfonična skica / esquisse symphonique, 1944, Ed. DSS 182, Ljubljana, 1964;
- *Finale*, 1946;<sup>9</sup>
- *Scherzo*, 1946;<sup>10</sup>
- *Simfonija appassionata*, 1948, Ed. DSS 698, Ljubljana, 1975;
- *Obrežje plesalk*, simfonična koreografska pesnitev, 1952, Ed. DSS 19, Ed. DSS 242, Ljubljana, 1966;
- *Števerjanska simfonija*, 1956 (?), partitura ni ohranjena;
- *Vizija / Vision*, simfonična skica / esquisse symphonique, 1965, Ed. DSS 183; in *Tri skice*, izvedeno v Slovenski filharmoniji, 16.11.1965;
- *Simfonia mortis*, 1974 (?), partitura ni ohranjena.

Na določen način lahko sodijo sem še nekatera druga dela, v katerih se odražajo Cigličeva orkestralna misel in njegova temeljna občutja. Dela so instrumentalna in vokalno-instrumentalna. Med prvimi je potrebno omeniti:

- *Concertino za harfo in godala*, 1960, Ed. DSS 94 in Musikverlag Hans Gerig HG 1104, Ljubljana in Köln, 1974;

Med vokalno-instrumentalnimi deli pa predvsem:

- *Preludij za sopran, ženski zbor, moški zbor in orkester*, 1940 (?), rokopis, na besedilo Pavleta Oblaka;<sup>11</sup>
- *Tri pesmi za visoki glas in simfonični orkester – Erotikon (op. 12a)*, 1952, rokopis;<sup>12</sup>

---

8 V zaporu je prebil čas med 31.8.1950 in 19.5.1951. O vzrokih in podrobnostih tega Cigličevega obdobja glej izčrpnjeje v prispevku Franca Križnarja.

9 Podatek o delu v: *Zvonimir Ciglič*, Savez Kompozitorja Jugoslavije (zgebanka), Beograd, 1966, hrani Arhiv RS, AS-1441, škatla 9,228.

10 Prav tam.

11 Strani partiture: I–II in I–8. Na str. 8 je z drugačnim črnilom pripisana letnica »1940«. Natančen datum bo zato potrebno še določiti. Partitura v: Arhiv RS, AS-1441, škatla 7,62.

12 V rokopisni vezani partituri je zanimiv vrstni red stavkov oziroma pesmi: *I. Pismo* (H. Barbusse), *III. Zasanjanost* (P. Oblak), *II. Jaz te ljubim* (P. Golia). V partituri je datumska oznaka »instrumentirano 20.I.1952«. Hrani Arhiv RS, AS-1441, škatla 7,63. Izvedeno v Slovenski filharmoniji 11.4.1955.

- *Dve pesmi za srednji glas in orkester*, izvedeno v Radencih, 25.11.1966;<sup>13</sup>
- *Triptih/ Tryptichon*, za srednji glas in orkester, 1983, Ed. DSS 1078, Ljubljana, 1990;<sup>14</sup>
  - I. *Topoli v jeseni*, 1971, rokopis, na besedilo Pavleta Oblaka;<sup>15</sup>
  - II. *Usoda*, 1954, instr. 1971, rokopis, na besedilo Pavleta Oblaka;<sup>16</sup>
  - III. *Božanski absurd*, 1983, na verze iz poezije Alojza Gradnika.

Ob pogledu na celoten popis imamo evidentiranih devetero oz. desetero oz. trinajstero orkestralnih del Zvonimirja Cigliča. Vendar določanje števila ni tako preprosto. Če želimo v orkestralnem opusu natančneje določiti posamezne enote in jih razločneje ovrednotiti, je potrebno posamezne skladbe poglobljeno pregledati. Končna številka je lahko zelo različna od navedene.

Kot bomo videli v nadaljevanju, je Ciglič svoja večja dela ustvarjal predvsem tako, da jih je sestavljal iz manjših samostojnih enot, ki so nastajale v različnih obdobjih. Kaže, da se je pri zasnovi večjih del izmikal frontalnemu soočenju s celotnim delom in je širše koncepte sestavljal postopoma, v različnih časovnih obdobjih in čustvenih stanjih. Pri tem se pojavlja problem določanja in vrednotenja del, ki imajo večji obseg in bolj sestavljeno obliko. Podobno kot pri skladateljih preteklega generacije moramo tudi pri Cigliču zaključiti, da je celovita sodba še vedno preuranjena. Potrebujemo analitičen pretres njegovih posameznih del, ki bo omogočil sintetične povzetke in dokončnejsše sodbe. S tem namenom in razlogom bomo z analitičnim in kritičnim pogledom pregledali njegov pomembnejši opus, in sicer globalno obliko, pri nekaterih tudi kompozicijski stavek. Pregled želi biti uvod v morebitne bodoče temeljne študije posameznih enot Cigličevega orkestralnega opusa.

### **Analitičen pregled glavnih Cigličevih orkestralnih del in pogled v njegov kompozicijski stavek**

Na tem mestu ne bomo sledili kronološkemu redu popisa Cigličevih orkestralnih del. Pri pregledu in analitičnem vpogledu nas bo vodila omenjena Cigličeva kompozicijska metoda, ki prvenstveno daje prednost sestavljanju in ne novitemu koncipiranju.

13 Na festivalu sodobne glasbe v Radencih sta bili izvedeni pesmi *Usoda in Topoli v jeseni* za glas in klavir. Prim. tudi Ed. DSS št. 288, Ljubljana 1966.

14 Delo je orkestracija samospjevov za glas in klavir. Prim. Zvonimir Ciglič, *Dve pesmi za srednji glas in klavir - Topoli v jeseni, Usoda*, Ed. DSS št. 288, Ljubljana 1966.

15 Prim. Arhiv RS, AS-1441, škatla 1,8, str. 1–25. Prim. tudi koncertni list: Simfoniki RTV, Ljubljana, 28.2.1986.

16 Prim. Arhiv RS, AS-1441, škatla 1,9, str. 1–12. Samospjev za glas in klavir ima pripisano posvetilo, ki je v orkestralni verziji izpuščeno: »*Homage à Anna Franck, 1954*«. Glej Arhiv RS, AS-1441, škatla 1,17. Obstajajo določene različice med orkestrirano in prvotno verzijo.

### ***Triptih* (1983) in *Tri skice* (1965)**

Skladba *Triptih* ni čistokrvno orkestralno delo, saj je sestavljeno iz treh samospevov za glas in klavir. Ker pa je Ciglič tudi drugače svoja orkestralna dela zasnoval najprej kot nekak klavirski izvleček že v osnovi orkestralno koncipiranega dela, na kar kažejo nekateri osnutki, in se šele v naslednji fazi loteval izpisa orkestracije teh osnutkov, lahko tudi *Triptih* pritegnemo v našo obravnavo.

*Triptih* je pisan na besedila pesnikov, ki jih je Ciglič posebej cenil. To delo bo priročno in hvaležno izhodišče za bodoče poglobljene vpogled v njegovo snovanje, vsebino glasbenih sporočil posameznih njegovih orkestralnih del, pa tudi pri pronicanju v semantične pomene njegovega kompozicijskega stavka. *Topoli v jeseni* in *Usoda* na besedilo Pavleta Oblaka ter *Božanski absurd* na besedilo Alojza Gradnika nam z besedami slikajo misli, ki smo jih uvodoma slišali iz Cigličevih ust. *Triptih* je odraz skladateljevega poistovetenja s sorodnimi mislimi pesnikov Oblaka in Gradnika. Semantična analiza odnosa med besedo in glasbo se v tem delu ponuja sama po sebi.

Poleg tega nam *Triptih* za srednji glas in orkester v Cigličevo glasbeno delavnico posveti še na drugačen način. Nova skladba je (so)ustvarjena tudi iz preteklih stvaritev. Gradnja kompozicijsko enovito zamišljenega koncepta določenega opusa tako stopi v ozadje, vezni člen pa postane skoraj praviloma zunajglasbena vsebina. Ta uvid bo bistven pri bodočih analizah Cigličevih tovrstnih skladb. Pa še v eni stvari bo to delo dragoceno: nudi jasen vpogled v Cigličevo mojstrsko delavnico orkestriranja, oz. barvne obravnave orkestra. Cigličeve klavirske predloge *Triptiha* bo poučno primerjati z njegovim orkestralnim uvidom v iste glasbene zamisli. Pristop je pri tem zelo podoben tistemu, ki ga srečamo npr. pri orkestraciji klavirske inačice *Nokturna*, ki ga je uporabil pri sestavljanju orkestralnega triptiha *Tri skice*.

*Tri skice* so delo, ki je nastalo podobno kot *Triptih*. Ko je skladatelj Ciglič skomponiral *Vizijo* (1965), ji je dodal dve krajši skladbi, ki ju je imel v predalu že več kot dvajset let; namreč *Silhueto* (1943) in *Nokturno* (1944). Zadnji dve skladbi oz. drugi in tretji stavek *Treh skic* je Ciglič skomponiral že med drugo svetovno vojno. Tako je nastala tristavčna skladba *Tri skice*, ki vsebuje tri različne skladbe, povezane v celoto s sledečimi stavki: I. *Silhueta*, (5.5.1943), v rokopisu beremo (kasnejši) pripis »posvečeno moji ženi«, <sup>17</sup> II. *Nokturno*, (24.10.1944), v rokopisu beremo »posvečeno moji materi«, <sup>18</sup> III. *Vizija*, (1965), v rokopisu

---

<sup>17</sup> Datum in citat se nanašata na rokopisna zaznamka v: Arhiv RS, AS-1441, škatla 1,4, str. 12. Zanimivo je, da je Ciglič to delo označil v rokopisu kot op. 6. Rokopisno posvetilo »*Posvečeno spominu mojega Fojčka (+1966)*« ponovi v vseh treh stavkih, kar kaže na skladateljevo spreminjanje posvetil. Za kompozicijsko analizo imajo ti podatki vsekakor le obrobni pomen.

<sup>18</sup> Datum in citat se nanašata na rokopisna zaznamka v: Arhiv RS, AS-1441, škatla 1,5, str. 10. Ciglič je v rokopisu delo označil kot op. 4a.

beremo »posvečeno mojemu Fojčku«, t. j. Cigličevemu kužku. Vsa tri dela – oziroma enovito sestavljeno delo *Tri skice* – je v Slovenski filharmoniji dne 15. novembra leta 1965 krstil dirigent Samo Hubad. Tudi izdaja Edicij Društva slovenskih skladateljev je vsa tri posamezna dela nanizala drugo za drugim po istem vrstnem redu, ohranila je samostojno edicijsko oštevilčenje, izpustila pa krovni naslov *Tri skice*. Ker je tisk skrbno nadziral Ciglič sam, je vprašanje o naslovu oz. naslovih teh treh edicijskih številok umestno in smiselno.

Ob krstni izvedbi leta 1965 je problematiko o nastanku *Treh skic* pojasnil kar Ciglič sam, in sicer takole: »*Simfonične skice so organsko zraščene s celotnim mojim delom, zato so odraz mojega celotnega življenjskega nazora. Vem namreč to, da se umetnikovo delo uvršča po svoji življenjski smotrnosti samo takrat v celotni življenjski proces, če ga nosi v sebi dejanska samoizpovedna nujnost. Prepričan sem, da je vsako resno umetniško delo v svoji osnovi neka nenaročena nujnost in bi vsako prenatanko samooznačevanje vodilo v nesporazum. Zato menim, da je ustvarjalec najpoštenejši, če pušča ta vprašanja kolikor mogoče odprta. S preveč določeno besedo bi zaprli pot doživljajočemu poslušalcu in bi skladbo, ki ne sme biti napeta na neko vnaprej določeno shemo, z intelektualnimi ugotovitvami zameglili. S tem bi sprejemalcu-poslušalcu in sodelujočemu soustvarjalcu onemogočili, da bi umetnino sprejel intuitivno, in ne intelektualno, v polni razsežnosti, ki jo resnična umetnost apriori zaobsega.*«<sup>19</sup>

Tako kompozicijsko kakor tudi po obliki so *Tri skice* res enovito delo. V vseh treh stavkih oz. skladbah, če jih jemljemo ločeno, je dobro razvidna podobna gradnja v ekspoziciji, izpeljavi in reprizi. Oblikovanje posameznih tem, ki so različno izklesane, počiva na – za Cigliča močno značilni – poudarjeni odvisnosti od harmonske podlage, kar lahko opazimo tudi tam, kjer se – kot npr. v *Viziji* – pojavi tema v ekspoziciji najprej kot gola melodija, v reprizi pa v bogati harmonski preobleki.<sup>20</sup> Ravno *Vizija* nam nudi lep primer Cigličeve gradnje tem, saj je na tem mestu možen dvojni uvid: tematsko snov v t. 1–13 lahko pojmuje kot enovito temo v ekspoziciji, čeprav je v t. 5/6 tako jasna cezura, da je sum o dveh temah že na tem mestu upravičen, v reprizi pa se nam ista glasbena snov jasno razlomi v dva tematska sklopa, in sicer zaradi skladateljevega posega v samo glasbeno idejo, ki se dogaja v močni razširitvi prvega odseka teme (t. 52–67), še močneje pa v – pravkar opisanem – drugem delu te iste teme, ki je za nameček mestoma tudi enharmonično pretolmačena. Zato bo pri morebitnih analizah v tem in podobnih primerih zelo smiselno obdržati oznake A in A' tako v ekspoziciji kot v reprizi; dragocenosti in vsebino razlik pa posebej pojasniti z glasbenimi primeri in analitičnimi preglednicami ter komentarji. Poleg teh in podobnih oblikovnih uvidov pa je enovitost razvidna tudi v kompozicijskem stavku. Iz tega vidika kar težko verjamemo v širok časovni razkorak v datumih:

19 Na tem mestu je zanimiv Cigličev glasbeno-estetski naboj, ki izdaja skladateljevo zagato ob kompozicijski sestavljenki novega s starim. Razglabljanje o tem tu molče obidem. Citat v: Koncertni list, Orkester Slovenske filharmonije, Ljubljana: Slovenska Filharmonija, 16.11.1965.

20 Prim. Z. Ciglič, *Vizija*, t. 6–13 (št. 1) str. 67–73 (št. 9).

dvom o nespreminjanju prvih dveh skladb je zelo upravičen in kar naravnost kliče po poglobljenih analizah raznih inačic. Sam se na tem mestu naslanjam le na partiture, ki so dosegljive v tiskani obliki. Vemo, da Ciglič ni maral slogovnih predalčkanj in ‘-izmov’. Vendar je tako v *Silhueti* kot v *Nokturnu* razviden vpliv impresionistov, ali še točneje Debussyja, pa naj Ciglič še tako skrbno briše sledi s pomočjo nedoslednosti v uporabi npr. pentatonike in v zavestnem izmikanju modalnim lestvicam. Že npr. samo dvotaktna motivična gradnja celotne ekspozicije *Silhuete* sorodstva z Debussyjem v prvem kolenu ne more skriti. Podobni kompozicijski postopi so prisotni v vseh treh skladbah *Treh skic*. Tudi on je podlegel estetskemu imperativu 20. stol., ki je v le drugačnosti iskal potrditve za izvirnost, kar pa – danes postaja razvidno – ni zadosti.

In ob tem se potrjuje izražena predpostavka, ali je pravkar opisano nizanje posameznih stavkov res prevladujoča značilnost celotnega Cigličevega kompozicijskega stavka, kompozicijsko enovito zastavljena gradnja pa šele na drugem mestu. To vprašanje nam skoraj paradigmatično postavljajo ravno *Tri skice*. Odgovor, ki bi v tej točki hotel biti izčrpen in bi imel v mislih celoten Cigličev kompozicijski opus, še zaenkrat ni mogoč. Pokaže nam ga lahko analitično zastavljena raziskava njegovega celotnega in ne le orkestralnega opusa; ta se bo morala poglobiti v analizo posameznega dela, kakor tudi v primerjavo rokopisnih inačic teh istih del, ki bodo odkrivale Cigličev kompozicijski laboratorij. Naš uvid, ki počiva na analitičnem pregledu *Treh skic*, pa je lahko dober namig pri kompozicijskih analizah Cigličevega opusa, saj kaže na določena skladateljeva miselna in čustvena nihanja pri določanju obglasbenih vsebin, ki jih skladatelj projicira v delo tudi mnogo kasneje, celo desetletja pozneje, in sicer v popolnoma spremenjenih življenjskih okoliščinah, kot bomo lahko opazili npr. v niansah Cigličevih navedkov ob *Sinfoniji appassionati*, deloma pa tudi ob razmisleku o *Obrežju plesalk*.

Da so raznolike skladbe, kot npr. *Triptih* in *Tri skice*, po tukaj citiranih skladateljevih besedah »zraščene s celotnim njegovim delom in zato odraz njegovega ‘celotnega življenjskega nazora’«, <sup>21</sup> lahko – ravno na temelju teh in podobnih skladateljevih nihanj – verjamemo, ali pa tudi ne. Po drugi strani pa je tudi res, da je prav zavest o tragičnosti življenja Cigličeva trdna stalnica, ki vsa njegova dela vseskozi povezuje v enoten opus. Vendar je tragičnost predvsem zunajglasbena vsebina, ki jo bo potrebno kompozicijsko analitično še preveriti, opredeliti, semantično dokazati in pokazati.

### ***Concertino za harfo in godala (1960)***

Cigličev učitelj kompozicije Lucijan Marija Škerjanc je o *Concertinu* izrekel nekaj zelo tehtnih misli in skladbo označil kot »pomembno redkost, saj navaja

---

<sup>21</sup> Navedene Cigličeve misli delno citira tudi Andrej Rijavec, prim. *Slovenska glasbena dela*, Ljubljana: DZS, 1979, str. 47–48.

*literatura za harfo pri nas – pa tudi drugod – le malo dognanih skladb. Obravnava harfe je namreč popolnoma svojstvena ter terja posebno vživetje v tehnične in izrazne zmožnosti tega, še vedno in po krivem malce zapostavljenega instrumenta. Skladatelj ji je budno prisluhnil ter se okoristil z njimi; s tem je dosegel karakteristično vzdušje romantično-impresionističnega obeležja, izraženega bolj v eteričnih, komaj zaznavnih harmoničnih ter harfini svojstveni tehniki ustrežajočih kompozicijskih prijemih.»<sup>22</sup>*

Skladatelj je *Concertino* smatral, kot že uvodoma rečeno, za svojo »do sedaj najbolj intimno izpoved«. Delo, ki bi ga slogovno morali deliti med impresionizem in ekspresionizem (Škerjanc uporabi izraz »romantično obeležje«), bo bolje obravnavati kot enovit glasbeni organizem. Zasnovano je kot enostavno delo, ki je zaradi svojega kompozicijskega naboja pa tudi zaradi zmerne dolžine doživljalo številne ponovitve na koncertnih odrih in v radijskih prenosih.<sup>23</sup> Tudi o obliki spregovori skladatelj sam, ko pravi: »*Concertino za harfo in godala*’ sem zasnoval v Parizu in ga dokončal v Ljubljani 1960. To je v obdobju, ko sem bil na prelomnem razpotju svojega življenja, tako v pogledu moje stvarne vegetativne situacije, kot v filozofskem odnosu do življenjskega smisla in nesmisla. Zato je v tej skladbi polno intimnosti in pretežno lirično pogojeno vzdušje. Začetni akordi v godalih naznanjajo neko usodnostno atmosfero, ki se razžari v prvi temi harfe in nato v odgovoru orkestra. Drugo temo uvede spet harfa (*con dolore*), ki je, lahko rečemo, kot ranjena ptica s prestreljenimi krili, v kateri je še vedno strasna želja in hrepenenje poleteti nad horizontom, toda nima več moči za to. Od tu dalje se izprepletata obe temi, ki se končno spojita kot dvoje nedolžnih bitij v ‘calmo’, kjer se javljata obe temi hkrati, prva v flageoletih violinskega sola, druga v flageoletih in glisandih harfe. Iz tega zraste protest proti kruti usodi (*espressivo*), ki izzveni v ostrih in energičnih tonih harfe in se v vibracijah druge teme zaključi v ‘pesante’ v dramatskem konfliktu med harfo in orkestrom, kateri pripravi kadenco. Ta je zgrajena iz motivike druge teme, ki tu kot v neki tragični viziji v ‘suoni eolici’ zadrhti v vetru nad pusto pokrajino življenja. V reprizi se srce pomiri in s prvo temo, kjer se nežno in bežno poslednjikrat soočita harfa in orkester, izdehti vse v nirvano. Skladbo sem posvetil svojemu očetu. Praizvedba je bila na Dunaju 28. junija 1961 s solistko Rudo Ravnikovo.»<sup>24</sup>

Posvetilo *Concertina* v francoščini »à mon père« najdemo tudi v tiskani izdaji. V tem oziru je lahko ne le zanimiv, marveč tudi pomenljiv rokopisni pripis k tretji pesmi *Triptiha, III. Božanski absurd*. Skladatelj je s kemičnim svinčnikom plave barve v latinščini zapisal takole: »*Mortuus pater filium moriturum*

<sup>22</sup> Cit. po Andrej Rijavec, n. d., str. 48–49.

<sup>23</sup> *Concertino za harfo in godala* ima v rokopisni inačici – (Arhiv RS, AS-1441, škatla 1,7) – zaznamek, da je bilo delo »končano 20.2.1960«. Izvedbe pa so si sledile v naslednjem vrstnem redu: 1. izvedba: Dunaj, 28.6.1961, Kongres Mednarodnega združenja za glasbeno vzgojo (ISME). 2. izvedba: SF, 13.6.1966, harfistka Ruda Ravnik, dirigent Samo Hubad. TV posnetek: Godalni orkester RTV Ljubljana, harfistka Ruda Kosi, posnetek 3.2.1971, objavljeno 8.7.1971. Po tem so sledile še številne izvedbe.

<sup>24</sup> Arhiv RS, AS-1441, škatla 9,216. Zapis je datiran z dne: 20. november 1985.



*expectat*»,<sup>25</sup> kar v prevodu pomeni »mrtvi oče pričakuje sina, ki bo (nekoč) umrl«. <sup>26</sup> To je ponovno značilna in že izpostavljena rdeča nit zavedanja tragičnosti, ki jo srečujemo pri Cigliču na vsakem koraku.

### ***Sinfonija appassionata za veliki orkester (1948)***

Cigličevo delo *Sinfonija appassionata* za veliki orkester lahko označimo za osrednje in, kolikor smo seznanjeni, edino čisto simfonično delo velikih razsežnosti. Zato mu bomo posvetili na tem mestu malo več – deloma tudi analitične – pozornosti.

Pomenljivo je dejstvo, da je *Sinfonija appassionata* nastala oz. je bila dokončana pod Škerjančevim mentorstvom kot diplomsko delo (1948), čeprav so miselni in glasbeni idejni osnutki zanjo nastajali že prej, kot je avtor na več mestih rad izjavljal. Intuitivna ideja dela naj bi segala že v leto 1942. Koliko je v tem prisotna zadrega učenčevega ponosa ob morebitnih odločnejših posegih učitelja v obliko in glasbeni stavek sam, bi lahko pokazal temeljit pretres vseh osnutkov za simfonijo. Tako delo zahteva razpravo zase.

Partitura, ki jo je natisnilo Društvo slovenskih skladateljev leta 1974, nosi isti naslov, kot ga ima rokopis iz leta 1948,<sup>27</sup> t. j. *Sinfonija appassionata* za veliki orkester.<sup>28</sup> Trdo vezano in zelo elegantno izdajo je oskrbela Zveza kulturno-prosvetnih organizacij Slovenije, ki je zalagala in izdajala *Izbrana dela slovenskih skladateljev*.<sup>29</sup> Zajetno kompozicijsko delo je našlo pot do tega prestižnega državnega založnika ne nazadnje tudi zato, ker se ga je držala nagrada Prezidija Ljudske skupščine socialistične republike Slovenije iz leta 1948; skladatelj je želel, da je to natisnjeno na hrbtni strani naslovnice. To nagrado je Ciglič rad in pogosto omenjal.

<sup>25</sup> Prim. Arhiv RS, AS-1441, škatla 1,10. Datumski zaznamek kaže letnico 1983.

<sup>26</sup> Cigličev prevod: »Mrtvi oče čaka na sina, ki umira, oziroma bo umrl.«. Citat v: Arhiv RS, AS-1441, škatla 7,103, TV 28.2.1986.

<sup>27</sup> Zvonimir Ciglič, *Sinfonija appassionata*, rokopisna inačica kot predloga za tisk v: Arhiv RS, AS-1441, škatla 1,1.

<sup>28</sup> Zvonimir Ciglič, *Sinfonija appassionata* za veliki orkester, Ed. DSS št. 698, oz. stara oznaka ZKPOS Ed. IDSS 7, Ljubljana, Zveza kulturno-prosvetnih organizacij Slovenije, *Izbrana dela slovenskih skladateljev*, št. 7, 1974.

<sup>29</sup> Od tod današnje dvojno oštevilčevanje in označevanje. Za tisti čas izjemno razkošna izdaja, ki jo je založila Zveza kulturno-prosvetnih organizacij Slovenije (ZKPOS), se lahko pojasni z naslednjimi dejstvi. »V organih ZKPOS sta bila v tem času (1973–1977) zaposlena D. Hvalica in M. Gabrijelčič, v uredniškem odboru glasbenih izdaj pa sta bila Z. Ciglič in A. Srebotnjak. Urednik *Naših zborov* je bil M. Munihi, kasneje R. Simoniti. V seriji IDSS so v letih od 1974–1977 izšle, za razliko od vseh ostalih zvezkov, ki prinašajo – sicer praviloma – le zborovsko a cappella glasbo, naslednje netipične izdaje: M. Gabrijelčič, *Preludij* (partitura) Ed IDSS št. 5; Z. Ciglič, *Sinfonia appassionata* (partitura) Ed IDSS št. 7; M. Gabrijelčič, *Velika maša* (partitura) Ed IDSS št. 9; A. Srebotnjak, *Ekstaza smrti* (partitura) Ed IDSS št. 12. Zbirka se še danes nadaljuje in je prišla do št. 41: *Slovenska zborovska stvaritev II*. Poleg teh (instrumentalnih izdaj, oz. partitur), sta v istem založništvu izšli tudi dve vinilni LP plošči (Ciglič, Gabrijelčič) z instrumentalno glasbo. Vsi navedeni skladatelji, ki so se tudi sicer pogosto družili (razen M. Munihi), so izkoristili možnost financiranja s strani takratnega ministrstva za kulturo in si izdajali publikacije in plošče. Ko je postal M. Gobec odgovoren za založništvo in tehnični urednik (1977 do 1997), so se stvari normalizirale. Po dogovoru z DSS je le to prevzelo skrb za notne izdaje instrumentalne glasbe.

Simfonijo je krstil dirigent Jakov Cipci z Orkestrom Slovenske filharmonije (25. april 1952), in sicer dve desetletji pred tiskom in štiri leta po sklepu komponiranja, oz. po diplomi.<sup>30</sup> Dirigent Cipci je (skupaj s Stankom Prekom kot organizatorjem koncerta) ta glasbeni večer zasnoval kot simfonični koncert novih del sodobnih slovenskih skladateljev, s poudarkom na prvih izvedbah. Cigličevo simfonijo je krstil v družbi *Divertimenta za godalni orkester* Primoža Ramovša, *Simfonije v cis-molu* kitarista in skladatelja Stanka Preka ter *Himne delu – 4. stavek iz Mladinske simfonije* za zbor in orkester Radovana Gobca. Koncert je bil izveden tik pred praznikom dneva OF (Osvobodilne Fronte), ki je bil tisto leto še zadnjič v okviru praznovanj organizacije OF. Naslednje leto (aprila 1953) je prenehala obstajati in se je prelevila v Socialistično zvezo delovnega ljudstva (SZDL). Okoliščine koncerta in njegovo organizacijo bo zanimivo raziskati iz več zornih kotov. Tukaj omenjam le dejstvo, da si je skupina takrat mladih skladateljev (P. Ramovš, S. Prek, Z. Ciglič in R. Gobec) ta simfonični koncert novih del priborila s pomočjo skupini naklonjenega dirigenta Jakova Cipcija.<sup>31</sup> Vendar tu ni mesto za poglobljeno razglabljanje o tem. Na tem mestu bo koristneje – vsaj bežno – dotakniti se poimenovanja Cigličeve simfonije, ki je v neposredni povezavi z omenjenim koncertom krstnih izvedb.

Cigličeva simfonija je na koncertnem listu zabeležena kot *1. simfonija*. Da to ni pomota, razločno pove skladatelj sam, ki na koncertnem listu ob krstni izvedbi izjavlja takole: »Prvo simfonijo (sic!) sem napisal po manjših simfoničnih delih leta 1948.« To kaže na jasen mladostniški načrt takrat 27-letnega skladatelja, da bo tej skladbi sčasoma dodajal še druga simfonična dela. Vse kaže, da se je Cigličevo simfonično ustvarjalno življenje obrnilo drugače. V tiskani izdaji, ki jo je skladatelj sam leta 1975 oskrbel in skrbno – kot vsa svoja dela – nadzoroval tisk, števniki »prva« zopet izgine in ostane golo ime, kot ga ima rokopisna inačica iz leta 1948: *Sinfonija appassionata*. Kaj lahko je s tem v tesni zvezi tudi nerešeno vprašanje o *Števerjanski simfoniji* (1956?), ki se pojavlja tudi z imenom *Tretja simfonija*, in o *Simfoniji mortis* (1974?). Vendar o tem spregovorim kasneje. Tu nadaljujemo razpravo o prvi simfoniji, kjer dajemo najprej besedo samemu skladatelju. Njegove izjave so včasih presenetljive; zlasti tiste o izvenglasbenih pomenih, ki za samo analizo sicer niso bistvenega pomena, so pa lahko semantično osvetljuječe. Ker je Ciglič rad naknadno in retrogradno 'podtikal', kot se je sam izražal (npr. pri *Obrežju plesalk*, *Triptihu*, *Treh skicah*, morda tudi ob posvetilu *Concertina* ipd.), določene pomene, je previdnost v povezovanju glasbenih in izvenglasbenih pomenov ne le priporočljiva, marveč nujna.

<sup>30</sup> Arhiv RS, AS-1441, škatla 7,88 hrani koncertni list iz leta 1948; glej: »Koncert absolventov kompozicijskega in dirigentskega odseka Akademije za glasbo ob zaključku šolskega leta 1947/48, Velika Filharmonična dvorana, Ljubljana 16. junija 1948«. Na sporedu je bil tudi »Z. Ciglič, *Simfonija št. 1; 1. stavek, Lento-animato (Preludij)*, 2. stavek, *Andante molto sostenuto (Quasi una fantasia)*«. Torej vsaj ta dva stavka sta bila izvedena že leta 1948.

<sup>31</sup> Dirigent Jakov Cipci je kmalu zatem (leta 1955) izgubil službo v Ljubljani. Še danes kroži med tedanjimi in še danes živečimi glasbeniki o tem dogodku naslednja anekdota. Samo Hubad in Bogo Lesković naj bi predlagala Cipciju, da družno naredijo pritisk na vodstvo Filharmonije, da se jim zviša plača. Dogovorili so se, da bodo ob neuspehu vsi trije složno dali odpoved. Dogovorjeno je storil le Cipci in je edini od treh ostal brez službe. Prim. tudi Arhiv RS, AS-1441, škatla 7,71, str. 4.

Ciglič je na koncertnem listu ob krstni izvedbi leta 1952 spregovoril o svoji simfoniji takole: »Prvo simfonijo sem napisal po manjših simfoničnih delih leta 1948 in je ciklična. Prvi stavek prinaša iluzionistično nastrojenje, ki doseže svoj višek v neposredno sledečem drugem. V adagiu tretjega stavka nastopa tema, ki je bila nakazana že v preludiju kot slutnja nečesa drugega. V *allegro con spirito* se svet iluzije razbije ob življenjski stvarnosti. Konflikt tem se končno razreši z idejo o veri v človeštvo in v etiko ljudstva.«<sup>32</sup> V pogovoru s skladateljem je Nastjo Žgur zanimalo vprašanje o glasbeni estetiki v odnosu do takrat porajajočih se novejših tokov. Njeno vprašanje se je glasilo: »Ali naj to idejo razumemo tudi kot izpoved vašega pogleda na umetnost?« Ciglič je odgovoril: »Prepričan sem, da je umetnost zaradi človeka, ne pa [človek, op. p.] zaradi umetnosti. Zato sem nasprotnik vseh najrazličnejših tehničnih manipulacij, ki se ne ozirajo na človeško noto. Mislim, da zgolj intelektualni moment pri ustvarjanju v umetnosti ne zadostuje, temveč da je potrebno tudi notranje doživetje in izrazna iskrenost. Zato so tudi obstala samo dela, ki so nosila v sebi globoko človeško noto, kot jo je ugotovilo občinstvo in izkristaliziral čas.«<sup>33</sup>

Ob šestdeseti obletnici je Cigličev prijatelj Primož Kuret pripravil skladateljev portret za radijsko oddajo *Srečanja s slovenskimi skladatelji*, kjer citira naslednjo Cigličevo izjavo: »Mojo prvo simfonijo sem dokončal leta 1948, vendar sem jo snoval dalj časa, to sega še v čas med vojno in je odraz mojega mladostnega idealizma sredi krute in krvave resničnosti tistega časa. To ni nobena faktografija nekega obdobja, ampak je splet mojega čustvenega in čutnega zaznavanja in doživljanja v odnosu do življenja kot takega. V tej simfoniji je verjetno najmočnejše pričujoč moj umetniški credo, tako da lahko rečem, da je ta skladba, ki je epsko zasnovana in se v njej prepletata tako lirika in dramatika kot skoraj apokaliptična ekstatičnost s pri meni obveznim tragičnim podtonom, fundamentalno delo, iz katerega so zrasle pravzaprav vse moje poznejše skladbe.«<sup>34</sup> Dragocene so na tem mestu predvsem neposredne povedi o sami simfoniji. Na kaj skladatelj misli v svojih zunajglasbenih namigih (npr. svet iluzije se razbije ob življenjski stvarnosti, snovanja v času med vojno, da ni faktografija vojnih dogajanj ipd.), zaenkrat ni znano; v povezavi z drugimi skladateljevimi izpovedmi na isto temo, ki jih ni malo, je pa lahko zanimivo dopolnilo. Koliko so ta – tudi konfliktna – razmišljanja vplivala na glasbo samo, bo ostalo verjetno skrivnost. Zato bo poučnejše slediti Cigličevim direktnim navedkom v zvezi s to simfonijo.

V rokopisni predlogi iz leta 1948, ki je v celoti služila za tiskano izdajo, je takoj za naslovnico prazna stran, na kateri je zapisana pomenljiva Cigličeva misel kot posvetilo simfoniji: »Tistim, ki so / v *pandemoniju* / strasti in trpljenja /

32 N. Ž. [Nastja Žgur], »Simfonični koncert novih del sodobnih slovenskih skladateljev«, Orkester Slovenske filharmonije, koncertni list, Ljubljana: Slovenska Filharmonija, 25.4.1952, str. 140.

33 N. Ž. [Nastja Žgur], »Simfonični koncert novih del sodobnih slovenskih skladateljev«, n. d., str. 140–141.

34 Navedeno v napovednikih radijske oddaje: Vida Šegula (redakcija), »Zvonimir Ciglič – 60-letnik«, *Delo*, 16.2.1981; isto v: *Stop*, l. XIV (1981), št. 7, str. 42.

žrtvovali / svoja življenja / za svobodo / svojega ljudstva. / (Avtor)«. Skladatelj je isto misel ohranil tudi v tiskani izdaji iz leta 1974 in jo celo prevedel v angleščino in ruščino. Isto misel je kasneje (leta 1991) sam pojasnil takole: »Dokončana je bila leta 1948. Rojena je bila v strasti in trpljenju, to je eros-thanatos. V meni je bila vedno neka boleznost, odraz globoko v podzavest potisnjenega mladostnega trpljenja, ko sem smrtno zbolel. Oče mi je kasneje pripovedoval, da me je bilo samo ječanje, stok in boleznostne oči. Zakaj sem svojo prvo simfonijo imenoval *Appassionata*? Doživljal sem vse to, kar se je dogajalo okrog mene in v meni samem. Simfonijo sem posvetil tistim, ki so žrtvovali svoja življenja za svobodo svojega ljudstva. Pa ne za zelenega, belega ali rdečega. Vsakomur! Barva ni pomembna. Zame še danes ne. V tej simfoniji je več NOB in domobrancev in Hitlerja in Mussolinija in celotne svetovne apokalipse kot v vseh drugih skladbah, ki so v tem času nastale v imenu realsocializma. Zanj sem prejel nagrado prezidija ljudske skupščine LR Slovenije od Josipa Vidmarja.«<sup>35</sup> Neglasbeni poudarki bi bili malo prej politično drzni, vendar če pogledamo letnico zapisa te izjave (1991) je dokument časa ob preobratu oz. nastanku svobodne samostojne države Slovenije. Ciglič ni bil nikoli nepremišljen do trenutno družbeno oportunega: istočasne omembe domobrancev, Hitlerja in Mussolinija ob boku te nagrade iz leta 1948 tu ni slučajno. Je že leta 1948 mislil na zunajsodno likvidirane domobrancel? Tega ne bomo nikoli vedeli z gotovostjo. Vsekakor bodo tovrstne teme zaposlovale bolj zgodovinopisje nasploh kot ono o glasbi, ne bo pa pomembno za glasbene analitike, kjer šteje najprej kompozicijski izdelek kot tak.

Cigličeve besede posvetila so namenoma zelo skrbno izbrane; maloštevilne, a težke, po pomenu pa večplastne. Podobno tistemu, kar se dogaja v notnem zapisu. Tudi brez skladateljevih napotkov veje iz partiture enako zadržanje. Agogične oznake so ponekod večplastne in »Mahlerjansko« neulovljive ter nagnetene znotraj istega stavka, hkrati pa so nabite s pomeni (npr. *moderato mosso*, *Tranquillo ma non troppo*, *misterioso*, *con dolore e con calma ipd.*), ki merijo bolj na zunajglasbene pomene in puščajo dirigentu velik glasbeno-izrazni prostor.

Oblikovna podoba simfonije nam pokaže dovršeno in izjemno domišljeno kompozicijsko delo. V tiskani inačici, ki jo tukaj upoštevamo, formalno razpade v tri stavke, ki se vežejo v homogeno celoto. Stavki so: *I. Preludio*, *II. Quasi una fantasia* in *III. Finale*. Vsi trije deli pa se nato na znotraj razlomijo v raznolike agogične in tonalno prepoznavne členitve, ki jih skladatelj vseskozi jasno oblikuje.

Simfonija se – oblikovno gledano – na prvi pogled pokaže v klasično uravnoteženih sklopih. Že bežen pogled na notne primere prvega stavka *Preludio*

<sup>35</sup> Marijan Zlobec v intervjuju: »Zvonimir Ciglič – slovenski skladatelj, dirigent, pianist in glasbeni pedagog«, *Primorska srečanja*, l. 16 (1991), št. 121–122, str. 487; hrani Arhiv RS, AS-1441, škatla 7,64; rokopis intervjuja hrani Arhiv RS, AS 1441, škatla 7,108, str. 4.

(notni primeri 1 – 5), nam pokaže razvejano in agogično raznoliko razporejeno glasbeno tematiko. Prvi stavek je zasnovan sonatno, z jasno oblikovano prvo in drugo temo (notni primer 1 in 2), kjer je kljub močno kromatičnim harmonskim strukturam jasno razvidno tonalno žarišče f-mola (npr. t. 16–17, notni primer 2) s poudarjeno razločno avtentično kadenco D-t v osrednji tonalni center f-mol. Zanimiva je – za Cigliča tudi zelo značilna – melodična gradnja tem, ki je močno odvisna od harmonske strukture, na katero se melodija opira. Takšen močno kromatičen, pa vendar vseskozi na preverljivo razvidne tonalne centre oprt glasbeni stavek, obdrži skladatelj dosledno v celotni simfoniji. Glasbena analiza ima zato – kljub kromatično močno zapletenim harmonskim prijemom, ki so bili takrat v slovenskem prostoru sorazmerno moderni, – pri členjenju tematskih spletoev precej olajšano delo. Cigličev kompozicijski stavek je nasploh in vseskozi izpiljeno razločen.

Značilno za Cigliča je, da lahko določena glasbena tema znotraj istega stavka zadobi raznoliko podobo v agogiki in celo tempu. Takšne dragocenosti izraznega niansiranja je Ciglič zavestno iskal. Prav v tem pogledu moramo zato govoriti o osebno prirojenem slogu, ki bi ga lahko označili kot zmes ekspresionizma (npr. priostreno kromatičen glasbeni stavek) in impresionizma (poleg tovrstno značilnih harmonskih pasaž npr. tudi agogična niansiranja enakih tem ipd.). Vendar je Ciglič vsako ujetost v kakršne koli »-izme« odločno zavračal. Zato je bolje, da se jih v njegovem primeru čim bolj izognemo.

V enem izmed komentarjev opiše oblikovno zgradbo svoje simfonije takole: »*‘Sinfonija appassionata’ je ciklično zgrajena. Že v prvem stavku se oglasi v rogu solo prva tema tretjega stavka [notni primer 4 in 5, op. I. F.], kot usodni logos bivanjskega spoznanja. Drugi stavek je simfonični izliv strastne ljubezni in opojnega trpljenja (od tod naziv simfonije). Glavna tema drugega stavka se glasi v izpeljavi tretjega stavka, kot vizija nečesa za zmeraj izgubljenega. V allegru Finala pa večna borba med biti in ne biti izzveni s subdominatnim napolitanskim akordom v tragičnem vzdušju pravzaprav utopične zmage. ‘Sinfonijo appassionato’ sem zaključil šele leta 1948 in jo posvetil ‘tistim, ki so žrtvovali svoja življenja za svobodo svojega ljudstva’.*«<sup>36</sup> Tudi ta navedek, ki je soroden ostalim, vsebuje določene osvetljujoče poudarke, ki bodo dragoceni pri glasbeni analizi tega monumentalnega dela.

Izpeljava, oz. osrednji odsek prvega stavka, t. j. *Preludija*, je zgrajena s tremi temami (notni primer 3), ki jih skladatelj izpelje iz obeh tem ekspozicije. Postavitvev oz. členjenje treh tem izpeljave je v značilni obliki khiasmé-ja:<sup>37</sup> teme C-D-E-D-C tvorijo ogledalno simetrično strukturo, ki je postavljena na osi tretje

<sup>36</sup> Zvonimir Ciglič, »Sinfonija appassionata«, tipkopis, 27.2.1983; hrani Arhiv RS, AS-1441, škatla 9,214. Sestavek sklene z zanj obveznim navedkom o nagradi: »*Za to delo sem prejel istega leta nagrado Prezidija ljudske skupščine LR Slovenije. 27.2.1983 Zvonimir Ciglič [l. r. podpis, op. av.]*«.

<sup>37</sup> Gr. *khiasmós* pomeni razporeditev v križ. V literaturi se uporablja za arhetipski model, ki je znan že v antičnem pesniškem in pripovednem ustnem izročilu, večinoma kot zanimiv mnemotehnični pripomoček za pomnjenje večjih besedilnih enot.

E teme. Ta zanimivi odsek pa še ni celotna izpeljava, saj tvori le uvod v tretjo – samostojno stoječo – temo F, ki jo Ciglič na tem mestu uporabi kot most do reprize, ki je vcepljena v to tretjo F temo (notni primer 5, takta 45–46, Animato). Hkrati pa ta tretja tema F tvori vez med ostalimi stavki. Ponovno jo najdemo v zadnjem tretjem stavku Finala, in sicer že takoj na začetku kot prvo A temo (notni primer 5 primerjaj s primerom 4). Celotna simfonija tako v svoji zasnovi deluje kot močno zgrajena veriga posameznih glasbenih misli, kot nam je malo prej pojasnil skladatelj sam. Sukcesivna gradnja, ki smo jo omenjali v začetku, je razločno vidna, čeprav so vezi med posameznimi tematskimi sklopi spretno zabrisane. Zato omenjeni sukcesivni način gradnje, ki je za Cigliča tako značilen, tukaj težje opazimo, čeprav je razločno prisoten.

*Sinfonija appassionata* se kaže kot povzetek skladateljevega kompozicijskega *creda*, kot je Ciglič v več priložnostih sam zatrjeval. Kot je bilo že poudarjeno, je simfonijo označil za svoje »*fundamentalno delo, iz katerega so zrastle pravzaprav vse moje poznejše skladbe*«.

### **Obrežje plesalk, simfonična koreografska pesnitev (1952)**

»*‘Obrežje plesalk’ je pravzaprav ‘Sinfonija ekstaze’ in sem ji literarni tekst podtaknil zaradi heterogenosti ritma, zaradi barvitosti orkestra, zato, da sem omogočil tudi baletno oblikovanje*«, je izjavil Ciglič v že omenjeni RTV oddaji »400 let slovenske glasbe – Zvonimir Ciglič« iz leta 1971. S tem je jasno nakazal na bistvo te kompozicijske dvoživke: po eni strani je *Obrežje plesalk* čistokrtno simfonično delo (2. simfonija?), slikovita *Sinfonija ekstaze*, če se izrazimo s skladateljevim izrazom, po drugi strani pa je to glasba za baletno predstavo z naknadno dodano zgodbo kot oporo za baletni scenarij. Zopet smo trčili na Cigličev sukcesiven način snovanja. Za razliko od *Triptiha*, *Treh skic* ipd. se nizanje dogaja tukaj znotraj dela samega, v kopičenju zunajglasbenih in glasbenih pomenov.

Zelo povedna je tudi Cigličeva izpoved o tem delu, zapisana trideset let po nastanku: »*Genske zasnove za vsa moja dela so že pogojene v ‘Sinfoniji appassionati’.* Tako je tudi *‘Obrežje plesalk’* logično nadaljevanje tragične misli o prabitni bolečini kreature, predvsem seveda človeške. To je osnovni credo mojega odnosa do sveta. V *‘Obrežju plesalk’* se zasnova in razvoj muzikalnega tkiva prepletata v ekstatičnih erupcijah ritma in opojnosti orkestralnih barv, preko bujne in burne izpeljave, tja do tragičnega finala. Tu se končno soočita sakralni kanon /v trdih trobilih/ in bolestni prakrik kreature /v rogovih/. Ali morda zato, da si človek v deliriju strasti in trpljenja, preko agonije smrti, ki je tu, kot solza nad oltarjem življenja /violinski solo/, preživi večno osvobajanje. Tudi *‘Obrežje plesalk’* sem zasnoval že med vojno, saj sem kmalu po vrnitvi iz internacije v Gonarsu, napisal več skic, ki mi jih je okupator poleg drugih rokopisov zaplenil. Do l. 1975 sem bil prepričan, da je v zvezi s tem vse

izgubljeno, in sem bil prijetno presenečen, ko sem v NUK-u našel dva tiskana izvoda skladbe 'Bakhanal' za klavir, ki je ena izmed omenjenih skic. Obstajata dve verziji 'Obrežje plesalk'. V bistvu sta enaki. Razlika je delno oblikovna, delno pa v instrumentaciji. Ena izmed važnejših sprememb je ta, da so neposredno pred zaključkom skladbe v 1. verziji timpani solo, ki jih v 2. verziji zamenja violinski solo. V 1. verziji je tudi 6 rogov, ki sem jih bil primoran zmanjšati na 4, ker takrat ob krstni izvedbi l. 1953 še nismo premogli 6 kvalitetnih rogačev. Ko sem komponiral to delo, nisem niti za hip pomislil na naslov, ki ga ima. Takrat sem bil v takih duhovnih ejakulacijskih stanjih, da mi tega ni bilo mar. No, slučajno sem dobil v roke istoimenski potopisni roman Jana Havlase in sem zaradi eksotične in misterijske atmosfere, v kateri dehti lepa Faaruma, podtaknil ta naslov. Iz tega je razvidno, kako je naslov v hipu nepomemben. Čeprav je 'Obrežje plesalk' temeljito izstopajoča skladba v naši simfonični literaturi in jo je spontano sprejelo poslušalstvo, kot tudi kritika, nisem prejel za to delo nobenega družbenega priznanja. Do sedaj je bila izvajana II. verzija in jo je z menoj vred dirigiralo 8 dirigentov, kar nedvomno govori delu v prid.«<sup>38</sup>

Iste misli srečamo v uvodnem veznem besedilu k oddaji »400 let slovenske glasbe«, ki ga je Borut Loparnik pripravljaval v tesnem sodelovanju s skladateljem: »Ciglič zajema iz globin elementarne človeške čutnosti – celo 'Obrežje plesalk', kjer je podtaknjeno literarno besedilo. Zdi se, da Cigličeva dela ne nastajajo v intelektualnem procesu grajenja posameznih kompozicijskih sestavin, temveč kot sad pravega biološkega dozorevanja. Toda to dozorevanje ni dozorevanje življenjskega optimizma polnih mladik, marveč v podzavesti, v skladateljevi tragični podzavesti sveta počet plod. Pri ustvarjanju 'Obrežja plesalk' skladatelj ni mislil na nikakršno konkretno vsebino. Šele, ko je zaključil zadnjo stran partiture, je zasledil istoimensko eksotično pesnitev slovaškega pesnika Jana Havlasija o tihomorski lepotici, sužnji Faarumi. Začutil je močno afiniteto do tega dela. Za svojo kompozicijo jo je nekoliko prepesnil in prilagodil v njenem glasbenem toku. 'Obrežje plesalk' je v kompozicijskem in vsebinskem smislu razdeljeno na tri dele. V prvem delu skladatelj nakazuje uvodno eksotično ozračje, magični nemir je ustvarjen predvsem z ritmom in svojsko barvo uporabljenih tolkal. Uvodno razpoloženje nato preide v izbruh čutne zanesenosti, vzvišeno vznurjen zanos, v ekstazo. 'Grave' tragičnega finala razodene neizogibnost usode. Človek je v bistvu fatalistično predan usodi, ne da bi se tega poprej zavedal. Razodetje te resnice pa prihaja prepozno. Takšen opis je tudi skladateljev duhovni odnos do vsega človekovega delovanja in nehanja.«<sup>39</sup>

V koncertnem listu – ob krstni izvedbi leta 1953 – je zgodba jedrnato strnjena takole:

---

38 Zvonimir Ciglič, *Obrežje plesalk*, tipkopis, podpis in datum 27.II.1983; tipkopis hrani Arhiv RS; citat Arhiv Slovenije, AS-1441, škatla 9,215.

39 TV Slovenija, »400 let slovenske glasbe – Zvonimir Ciglič«, n. d. Scenarij in koreografijo je oskrbel dr. Henrik Neubauer, režijo pa Kruno Cipci. Prim. tudi Arhiv RS, AS-1441, škatla 7,71, str. 6, 5 (strani sta zamenjani).

»V lanski sezoni je Cigličeva 1. simfonija doživela svojo prvo izvedbo. Dirigent Bogo Leskovic je letos [leta 1953, op. I. F.] izmed predloženih novih slovenskih del izbral za 8. abonmajski koncert koreografsko simfonično sliko 'Obrežje plesalk' istega skladatelja. Vsebinsko osnovo zanjo je nudilo istoimensko delo pisatelja Jana Havlase, ki s svojo dramatično snovjo naravnost kliče koreografa.« Takoj zatem sledi sinopsis zgodbe za baletni scenarij, ki pravi: »Na Obrežju plesalk so plesalke-sužnje tahitskega poglavarja plemena Areojev varovale biserni nakit, ki ga je poglavarjeva žena položila globoko pod morske čeri v laguno. Pleme je bisere proglasilo za tabu: postali so nedotakljivi, če pa se jih kdo polasti, postane tudi sam nedotakljiv. Med sužnjami je bila tudi lepa Faaruma, v katero se zaljubi mož belega plemena. Izvedel je za pomen biserov in se jih je v življenjski nevarnosti polastil, da bi Faarumo rešil suženjstva. Oba zbežita, a zasledujejo ju tetovirani vojščaki, toda biseri varujejo begunca. Vrvica, na katero so bili nanizani, pa se pretrga in biser za biserom je med begom padal na tla. Beli mož ne ve za to in beži proti brodovju pirog [...] Poslednji biser je padel na tla, tabuja ni bilo več. Prvo kopje je presekalo zrak, za njim drugo, tretje ... Mož se je zrušil, kopje se mu je zapičilo v hrbet, strašna moč je morala biti v roki tistega, ki ga je zagnal. Faaruma beži še tri korake, tedaj pa jo zadene kopje in jo pribode na zemljo k mrtvemu ljubimcu. Zgrudila se je na tla brez glasu, umrla je brez vzdihla, kakor je on umrl [...].«<sup>40</sup>

Leto 1952 je bilo torej za Cigliča posebno leto. Misli, ki jih je zapisal ob prvi simfoniji na koncertni list, odsevajo nekakšen notranji ustvarjalni žar, ki je v polnem zamahu. Simfonična koreografska pesnitev *Obrežje plesalk* nadaljuje ta Cigličev široki simfonični zamah in ga izostri. Žal pa ravno na tem mestu Cigličev širok ustvarjalni zamah na področju simfonične glasbe usahne, kakor da bi se ob *Sinfoniji appassionati* in *Obrežju plesalk* izčrpal. *Concertino* te monumentalnosti ne doseže več. Omenjani sta sicer še dve simfoniji, vendar puščata za sabo odprta vprašanja.

<sup>40</sup> N. Ž. [Nastja Žgur], Ciglič, *Obrežje plesalk*, Koncertni list, Slovenska filharmonija, 8. abonmajski koncert, Ljubljana, 6. 4. 1953, str. 114–115. Dirigiral je Bogo Leskovic. Prim. tudi koncertni list, Slovenska filharmonija 17. 2. 1958, hrani ga Arhiv RS, AS-1441, škatla 9,198.



## Nerešeno vprašanje o *Števerjanski simfoniji* (1956) in *Simfoniji mortis* (1974)

Poglavje zase tvorita domnevni orkestralni deli *Števerjanska simfonija* (1956?) in *Simfonia mortis* (1974?), ki ju celo z natančno navedenima letnicama nastanka omenja bodisi skladatelj sam, bodisi jih navajajo drugi kot samoumeven del Cigličevega opusa v sklopu tistih del, ki baje še »čakajo na prvo izvedbo«.<sup>41</sup>

To vprašanje, kolikor sem se uspel poglobiti v obsežno Cigličevo zapuščino v Arhivu Republike Slovenije, ostaja zame še vedno odprto. Kot odgovor postrežem z izjavo dr. Vladimirja Žumra, ki je v Arhiv Republike Slovenije neposredno iz Cigličevih rok osebno sprejemal vse gradivo. Republiški arhiv na skladateljevo izrecno željo hrani njegovo celotno zapuščino. Predajanje gradiva je bilo – v slogu Cigličevega značaja – dolgotrajno in v večkratnih srečanjih do potankosti opredeljeno. Dr. Žumer je na mojo prošnjo oz. vprašanje, če ve kaj bolj podrobnega o partiturah obeh omenjenih simfoničnih del, odgovoril takole: »Spoštovani gospod profesor Ivan Florjanc! Sporočam Vam, da se v okviru izročenege osebnege arhivskega fonda prof. Zvonimirja Cigliča, slovenskega skladatelja, dirigenta in glasbenega pedagoga (1921-2006), v Arhivu Republike Slovenije (signatura AS 1441), ne nahajata njegovi deli z naslovom 'Števerjanska simfonija' in 'Simfonia mortis', kar je razvidno iz podrobnega popisa izročenege gradiva. Poudarjam tudi, da nimam oziroma ne razpolagam z nobenim podatkom, kje bi utegnili biti navedeni deli, niti mi prof. Ciglič deli nikoli ni omenjal v času izročanja arhivskega gradiva v obdobju od leta 1991 do 2006. Prav lep pozdrav, dr. Vladimir Žumer.«<sup>42</sup>

Kar na tem mestu zagotovo vemo, je to, da sta obe omenjeni simfoniji intimno povezani s Cigličem. *Simfonia mortis* je del skladateljevega osebnega etosa oziroma čutenja načrtno domišljene tragike. *Števerjanska simfonija* je na videz zagonetnejša. Vsiljuje nam vprašanje, zakaj ravno »Števerjanska«? Vemo, da je Cigličev rod iz Števerjana na Goriškem. Tudi sam Ciglič je večkrat izrazil ponos, da je goriški, oz. števerjanski, oz. primorski rojak. Zasnova simfonije je zanj očitno pomenila poklon svojim koreninam, rojakom in rodu ter prednikom, na katere je bil zelo ponosen. Arhiv RS hrani list, na katerem je Ciglič hotel preimenovati intervju ob svoji sedemdesetletnici, kjer obširno spregovori o svojem goriško-števerjanskem poreklu, in pojasnil: »[...] odločil sem se za naslov: 'Sveto seme – sveta kri', za temeljno spoznanje ritualnega človeka iz pradavnine. V tem znamenju sem dedič mojih uskoških – kolonskih – briških prednikov in s tem nosilec njihove tragične veličine in duhovne neizginljivosti.«<sup>43</sup> V tem kontekstu so lahko zanimiva tudi Cigličeva razmišljanja o odnosu med narodom in osebnim jazom.<sup>44</sup> Načrtovana Cigličeva *Števerjanska simfonija* je zato umeščena v isti čustveno-duhovni kontekst kot vsa ostala njegova dela.

---

41 Prim. Andrej Rijavec, n. d., str. 47.

42 Sporočeno po elektronski pošti avtorju te razprave dne 18. novembra 2012.

43 Rokopisni list hrani Arhiv RS, AS 1441, škatla 7,108. Intervju: Marijan Zlobec, »Zvonimir Ciglič – slovenski skladatelj, dirigent, pianist in glasbeni pedagog«, n. d., str. 486–492.

44 Prim. Arhiv RS, AS 1441, škatla 9,218, str. 1–2, tipkopis in rokopis.

## Sklep

Čeprav je Zvonimir Ciglič ostro zavračal predalčkanja v katerekoli »-izme«, pa lahko pri pozornem vpogledu tako v njegov kompozicijski stavek kot v oblikovno gradnjo orkestralnih del zaznamo prenekateri slogovni (in s tem tudi kompozicijsko-tehnični) prijem, ki nam je znan iz prve polovice dvajsetega stoletja. Edini izjemi sta – kot kaže – serialna dodekafonija in t. i. atonalnost (sam Schönberg je ta izraz zavračal), čeprav daje vtis, da mu akordična gradnja z dvanajsterimi toni vsaj mestoma ni ne tuja ne odvrtna. S tem v zvezi bi bilo – kot razodeva naš uvid v Cigličeva orkestralna dela – bolj smiselno priklicati v spomin npr. Osterčev odnos do kopičenja disonanc kot pa drugo dunajsko šolo. Vsaj ta vtis se sam po sebi vsiljuje ob analitičnem vpogledu v Cigličev stavek. Na temelju teh uvidov lahko vsem, ki so doslej izrekli sodbe o Cigličevem slogu, pritrdimo, da imajo vsaj deloma prav. Cigličev glasbeni stavek in oblikovna gradnja orkestralnega opusa vsebujeta prvine tako impresionizma kakor ekspresionizma, oboje pa je močno prežeto s poznoromantičnimi občutji, kar se pri našem skladatelju kaže tam, kjer se poslužuje širokosapnih in melodično poudarjenih tem. Določeno pozornost vzbuja tudi Cigličev način uvajanja reprize s predhodnim razmeroma novim tematskim odsekom, ki je lahko v obliki nove teme (npr. *Sinfonija appassionata*, *Silhueta*), ali pa močno variirane tematike oz. razširjene kode na koncu izpeljave (*Nokturno*, *Vizija* ipd.), kar bi lahko izkoristil za širitev izpeljav, vendar Ciglič tega očitno ni želel ali ni maral, ali pa je enostavno prekinil nadaljnja iskanja.

Za celovito oceno o Cigličevem orkestralnem naporu, ki bi ga umestila ob bok slovenskim in evropskim skladateljem njegovega časa, je ob obilici odprtih vprašanj morda še vedno preuranjeno. Poleg tukaj navedenih ugotovitev, je potrebno upoštevati tudi okvirne ocene, ki so jih doslej tvegali nekateri poznavalci Cigličevega dela. Njihove sodbe sovpadajo v oceni, da je Ciglič s »svojsvenim in neodvisnim« (Škerjanc) kompozicijskim stavkom »markantna« skladateljska osebnost (Höfler), kar ga umešča med pozne romantike s primesmi impresionizma (Škerjanc in Höfler). Najbolje bo, da si v tem sklepnem delu pobliže ogledamo obe oceni, ki imata v mislih celoto Cigličevega skladateljskega napora. Napisani sta bili v času, ko je bil Ciglič še živ in dejaven.

Najprej pogledajmo oceno, ki jo je o Cigličevem opusu podal Janez Höfler v skladateljevem portretu ob priliki njegove šestdesetletnice: »*Osnovne obrise Cigliča skladatelja je ustvarila ljubljanska Škerjančeva šola s posrečenim spojem solidnega kompozicijskega stavka ter poznoromantične in impresionistične barvitosti zvočnega gradiva. Vsebinska njegovega ustvarjanja se je razpela med ekstremna, a hkrati v zadnji posledici dotikajoča se pola življenja in smrti. V svojem umetniškem bistvu ostaja Ciglič skrajni romantik. Cigličev umetniški nazor je zaznamovan z odporom do bolj intelektualističnih tokov sodobne glasbe. Skladatelj ostaja zvest svojim stilnim dispozicijam. Slavljenec sodi med*

*najmarkantnejše pojave slovenske povojne glasbe. Njegov opus ni obsežen, a je zato toliko bolj profiliran.*«<sup>45</sup>

Sklenili bomo z mislimi, ki jih je Lucijan Marija Škerjanc zapisal o svojem nekdanjem učencu. Če kdo, ga je on lahko zelo dobro spoznal. Vemo, da se ravno pri študiju kompozicije pogostoma razvijejo odnosi, ki so v marsičem podobni starševskim, kakršni vladajo med očetom in sinom. Škerjanc pravi takole: »Vse njegovo skladateljsko delo je na ozko povezano z njegovimi svetovnonazorskimi pogledi, ki jih izpoveduje na svojstven, neodvisen način, v katerem najdeta mesto tako dramatičnost kot lirizem, ter tako podaja vizijo življenja, ki ga prevladuje tragika. V takšnem svojstvenem izpovedovanju ni mesta za eksperimentiranja: zato ostaja njegova glasba v ozkem stiku s tradicijo, a hkrati izpolnjena z novimi nevsakdanjimi in povsem osebno prizadetimi muzikalnimi mislimi, ki označujejo njegovo v naši simfonični literaturi skoraj osamljeno in močno izrazito glasbeno govornico.«<sup>46</sup>

---

45 Janez Höfler, »Zvonimir Ciglič šestdesetletnik«, *Delo*, 20.2.1981, str. 9; kopijo hrani Arhiv RS, AS-1441, škatla 7,92.

46 RTV Slovenija, »400 let slovenske glasbe – Zvonimir Ciglič«, n. d. Prim. tudi Arhiv RS, AS-1441, škatla 7,71, str. 1.

**Notni primer 1:**

Z. Ciglič, *Sinfonia appassionata* (1948), *I. Preludio*, ekspozičija, 1. tema A, t. 1–5.

Klavirski izvleček I. Florjanc

Lento (♩=60)

**Notni primer 2:**

Z. Ciglič, *Sinfonia appassionata* (1948), *I. Preludio*, ekspozičija, sekvenčni most in 2. tema B, t. 7–10 in 11–17.

Klavirski izvleček I. Florjanc

**Notni primer 3:**

Z. Ciglič, *Sinfonia appassionata* (1948), *I. Preludio*, izpeljava, teme C, D in E, tt. 17–18..., 21–22... in 25–26...

Klavirski izvleček I. Florjanc

**Notni primer 4:**

Z. Ciglič, *Sinfonia appassionata* (1948), I. *Preludio*, 3. tema F in repriza, tt. 39–45 in 46–53...

Klavirski izvleček I. Florjanc

5 **Sostenuto molto, Largo**

Cor. in F, solo

6 **Animato** (♩=126)

*p* *coll'arco* *f*

*mf* *f*

**Notni primer 5:**

Z. Ciglič, *Sinfonia appassionata* (1948), III. *Finale*, tema A (= I. *Preludio*, 3. tema F), t. 1–9...

Klavirski izvleček I. Florjanc

**Adagio** (♩=40)

*lugubre*

*p* *pp* *simile* *mp* *sf*

## ORCHESTRAL WORKS OF ZVONIMIR CIGLIČ

### Summary

Zvonimir Ciglič was clearly an orchestral-thinking composer. The subject of his orchestral works was drawn from his own being, characterized by his personal tragedy and misfortune. It seems this was the reason why Ciglič instinctively chose orchestra as the most suitable medium for expressing and revealing his thoughts, ideas and feelings. He extensively discussed this matter in speech and writing. In general, Ciglič's body of work is not large; however, it is highly distinctive. This also holds true for his orchestral works. The list encompasses all the orchestral works mentioned in previous publications on Ciglič, among which *Sinfonija appassionata*, *Obrežje plesalk* ("Dancers' Shore"), *Tri skice* ("Three Sketches") and *Concertino* for harp and strings stand out. The list also includes some other works with a pronounced orchestral thought (e.g. *Prelude* for soprano, female choir, male choir and orchestra, and *Triptych* for middle voice and orchestra) and some dubious works that have been mentioned in various publications but for which no sheet music exists or which were later renamed (e.g. *Tri skice*, 1965, *Triptych*, 1983). Depending on the source, Zvonimir Ciglič wrote nine, ten or thirteen orchestral works. *Števerjanska simfonija* (1956) and *Simfonia mortis* (1974) are a category of their own, as "there is no clue where these works could be" (Dr. V. Žumer). Ciglič's music is stand-alone and personal, markedly chromatic and consciously within the frameworks of tonality. Ciglič rejected experimental music, which was at the time fashionable, and detested intellectual compositional processes found in contemporary music. The attempts to categorize Ciglič according to compositional styles (L. M. Škerjanc, J. Höfler) place his music among the late romanticism with elements of impressionism – which in reality bears no significance. When analyzing his orchestral works, it is almost essential to take into consideration his extensive writings that explain his productive ethos and his music aesthetic posture; the writings are also of great support for analyzing and understanding the composer's orchestral works and his entire oeuvre.

## Gregor Pompe

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

# »NAJBRŽ VEDNO PIŠEM ISTO SKLADBO«. OB KLAVIRSKEM OPUSU ZVONIMIRJA CIGLIČA

**Izvleček:** Članek prinaša analitični pregled Cigličevih klavirskih kompozicij – teh naj bi bilo izvorno petdeset, vendar se jih je ohranilo le dvanajst. Kljub temu da gre v vseh primerih za mladostna dela, se v njih že kažejo številne poteze, ki jih srečamo tudi v skladateljevem zrelem opusu. Povezava med mladostnimi in zreli deli pa je precej kompleksna, saj odnosi niso zgolj estetske in kompozicijsko-tehnične narave, temveč tudi materialne. Zato je mogoče sklepati, da je bilo v Cigličevem skladateljskem fokusu vedno pravzaprav pisanje ene in iste Kompozicije.

**Ključne besede:** Zvonimir Ciglič, slovenska glasba, glasba 20. stoletja, klavirska glasba

**Abstract:** The article presents an analytical overview of Ciglič's piano compositions – presumably, he wrote fifty, but only twenty survived. Even though all of them are youthful works, numerous features found in his mature works are already evident. The connection between his youthful and mature works is a rather complex one, as it is related not only to aesthetics and composing technique but also to the material used. For this reason, it is possible to make conclusions that Ciglič was focused on constantly writing one and the same Composition.

**Keywords:** Zvonimir Ciglič, Slovenian music, 20<sup>th</sup> Century music, piano music

### Cigličev klavirski opus: mladostna dela

Slavni ameriški dirigent, skladatelj in glasbeni mislec Leonard Bernstein je leta 1977 na tiskovni konferenci ob izvedbi svojih del v Berlinu priznal: »*Najbrž vedno pišem isto skladbo, kar velja za vse skladatelje. Toda vsakič je to nov poizkus.*«<sup>1</sup> Zdi se, da bi podobno misel lahko zapisali tudi ob opusu slovenskega skladatelja Zvonimirja Cigliča (1921–2006), sugerira pa nam jo v svoji izjavi tudi skladatelj sam: »*Ves moj opus, od prve znane (klavirske) skladbe JUTRO (1934) pa vse do zaključnega BOŽANSKEGA ABSURDA, simfoničnega epitafa (1983), je vsebinsko, oblikovno in smiselno povezan.*«<sup>2</sup>

Cigličev opus ni velik, toda v resnici se izkaže kot izredno enovit in v takšno sklenjeno celoto se vključujejo tudi skladateljeva klavirska dela. Ciglič sam v pogovoru s Francem Križnarjem izpostavlja, da naj bi napisal kar petdeset klavirskih del,<sup>3</sup> vendar pa naj bi jih velik del zažgali Italijani med vojno, nekaj pa naj bi se jih izgubilo še med nemško okupacijo in kasneje, ko je bil skladatelj po

---

1 Cit. po Jack Gottlieb, »Bernstein conducts Bernstein: Symphony no. 1 'Jeremiah'«, v: *Bernstein conducts Bernstein*, Deutsche Grammophon, Hamburg 1978, str. 4.

2 Franc Križnar, *Zvonimir Ciglič - biti ustvarjalec: razmišljanja skladatelja, dirigenta, pedagoga in častnega doktorja glasbe Zvonimirja Cigliča v razgovorih s Francem Križnarjem*, Ljubljana: Arhiv Republike Slovenije, 2006, str. 103.

3 Prav tam, str. 195.

vojni v vojaškem zaporu.<sup>4</sup> Skladateljjev seznam del, objavljen v knjigi omenjenih pogovorov, navaja štirinajst del – *Tri miniature (Pepelkina tožba, Jutro v parku, Na promenadi)*, *Za Elviro, Mala suita (Une tabatière à musique, Capriccetto, Valse triste, Scherzino)*, *Nokturno, Bakhanal, Suita v starem slogu* in *Tri klavirske skladbe (Ostinato, Romanca, Študija)* – vendar pa je danes med dostopnimi rokopisi, hranjenimi po skladateljevi volji v Arhivu Slovenije oz. natisnjenim notnim gradivom mogoče odkriti le dvanajst skladb. Iz zbirke *Treh miniaturni*, ki naj bi nastajala med letoma 1934 in 1940 in naj bi jo prvič izvedel skladatelj sam leta 1940 na koncertu Mladinskega sokolskega društva,<sup>5</sup> je v rokopisu in natisu ohranjena zgolj skladba *Jutro (v parku)*, medtem ko (še) pogrešamo partituri *Pepelkine tožbe* in skladbe *Na promenadi*.

Posebej značilno je, da nam ohranjena klavirska dela odpirajo časovni razpon med letoma 1934 in 1945, kar pomeni, da gre praktično v vseh primerih za skladateljeva mladostna dela – ob prvi ohranjeni skladbi je imel trinajst let, ko je napisal zadnje klavirsko delo pa štiriindvajset. Toda kljub temu kažejo mnoge značilnosti skladateljevega kasnejšega, povojnega, »zrelega« sloga. Še več – v zgodnjem klavirskem opusu najdemo številne osnovne klice, iz katerih bo skladatelj kasneje razvil svoja najbolj uspela dela. V tem pogledu sta še posebej zanimivi klavirski skladbi *Nokturno* in *Bakhanal*, obe nastali leta 1942 in istega leta tudi natisnjeni v samozaložbi. *Nokturno* je namreč skladatelj dve leti kasneje inštrumentiral, *Bakhanal* pa je postal osnova za razširjeno koreografsko pesnitev *Obrežje plesalk*. Toda razmerja med originalom in kasnejšima verzijama ne gre razumeti v enostavnem smislu inštrumentacije in priredbe – klavirski deli ne funkcionirata le kot zaloga materiala, temveč so v njiju skriti tudi osnovni vsebinski nastavki. Študij prve natisnjene verzije klavirske skladbe *Nokturno* tako razkrije, da je skladatelj v tej fazi delo opremil tudi s podnaslovom »Življenja trudna duša«, posamezne formalne odseke skladbe pa opremil s programskimi naslovi: po 16 taktih uvoda sledijo »Silhuete« (*Più mosso*), nato »Vizija«, izražena v 2 taktih, in končno odsek, označen s tempom *Lento* in naslovom »Življenja trudna duša«. Nenavadno je, da je inštrumentirani *Nokturno* kasneje postal središčna skladba treh *Simfoničnih skic*, kot ciklus dovršenih šele leta 1965, pri čemer se preostali skici materialno ne navezujeta na *Nokturno*, nosita pa naslova *Silhueta* in *Vizija*, kar pomeni, da ju je mogoče razumeti kot nekakšni glasbeni razširitvi programske ideje, ki jo je skladatelj položil že v program izhodiščne klavirske skladbe.

Nekoliko drugače je odvisnost med klavirskim *Bakhanalom* in orkestrskim *Obrežjem plesalk* iz leta 1952 predvsem snovne narave – skladatelju je klavirsko delo izhodišče: določeni odseki *Obrežja plesalk* so zgolj inštrumentacija klavirske skladbe, določeni so dodani na novo, posamezni odseki pa so motivično-tematsko izpeljani iz zgodnjega klavirskega dela. Pri tem ne gre prezreti, da zelo sorodni divji ritmični impulzi, kot jih najdemo v *Bakhanalu* in

<sup>4</sup> Prav tam, str. 133.

<sup>5</sup> Prav tam, str. 246.



posledično tudi v *Obrežju plesalk*, napolnjujejo tudi posamezne odseke skladbe *Sinfonia appassionata* (1948). Ta pa v zadnjem stavku prinaša temo, ki bo kasneje postala osnova za skladateljev samospev *Topoli v jeseni* (1955), vključen v zadnje dokončano skladateljevo delo *Triptih*, pri čemer je mogoče v glavni temi samospeva kot osnovno intervalno »začimbo« razpoznati tritonus, torej interval, ki dominira tudi v osrednji melodični misli *Nokturna*, s čimer se krog povezav med skladbami sklepa in potrjuje osrednja misel o nenavadni celoviti zaokroženosti skladateljevega opusa.

### Klavirske miniature v pesemsko-suitnem slogu

Prvo ohranjeno klavirsko delo *Jutro* (1934) je v mnogih pogledih značilno mladostno delo, pri čemer še posebej izstopajo končne sekvence, ki potekajo brez modulacijske logike, nenavadno pa je tudi število ponovitev modela sekvence. Toda natančnejše opazovanje sekvenc, predvsem njihovega intervala, pokaže vendarle tudi na bolj kompleksno, »pravo« skladateljsko logiko: osnovni ton sekvenc se namreč stopnjuje po logiki pentatonske lestvice (*cis–dis–fis–gis...*). Tudi sicer je skladba vpeta v pentatonsko logiko – modulacije med različnimi tonalitetami skladatelj zamenja s prestopi med različnimi tipi pentatonskih lestvic (pričenja s pentatoniko z značilno malo terco in nato prestopi v pentatoniko z veliko terco, ki daje nekaj durovskega, bolj svetlega »priokusa«), seveda pa je trdno v pentatonsko logiko vpeta tudi harmonija. Prav takšno izrabljanje pentatonike se zdi izrazito pogumno za komaj trinajstletnega skladatelja, zanimivo pa je, da je povezano s strogo periodično gradnjo (skoraj v celoti je sestavljeno iz jasno oddeljenih dvotaktij, mestoma razširjenih v štiritaktne stavke) in tridelno obliko. O Cigličevem oblikovanju Niall O'Loughlin zapiše, da skladatelj »ni čutil nobene potrebe po podvigih, ki bi presegali enostavne oblike«, <sup>6</sup> s čimer se je na osnovni ravni mogoče strinjati, vendar pa poleg osnovne tridelnosti *Jutro* razkriva tudi še eno, vzporedno formalno logiko, ki bo kasneje tipična za Cigliča. Gre za zaporedno nizanje odsekov, v katerih skladatelj na variacijski način obdeluje osnovno gradivo. Formalna razvojna logika se tako kaže kot zaporedje variacijskih odsekov. V *Jutru* je na tak način zgrajen srednji del, ki prinaša najprej osnovno pentatonsko motiviko, v naslednjem odseku je le-ta postavljena v baritonski register in opremljena z novo ritmično spremljavo, v naslednjem odseku pa je prestavljena v izhodiščno pentatonsko lestvico z malo sekundo. Oblikovni občutek nizanja samo še potrjujejo ponavljalna znamenja, v katere so ujeti opisani odseki.

Skladba *Za Elviro* je nastala pet let kasneje, ko se je skladatelj očitno že bolj spoznal z osnovami kompozicijske obrti. Tako je zdaj periodična gradnja še bolj stroga (celotna skladba je oblikovana kot zaporedje štiritaktnih stavkov, spojenih v šest period), oblika pa povsem simetrično tridelna. Šolsko se zdi tudi izrazito

---

<sup>6</sup> Niall O'Loughlin, *Novejša glasba v Sloveniji: osebnosti in razvoj*, Ljubljana: Slovenska matica, 2000, str. 99.

motivnično-tematsko delo, ki napolnjuje celotno klavirsko miniaturo – še posebej izstopajoča je inverzija začetnega motiva dela A v delu B. Harmonsko se je skladatelj odpovedal izletom v območje pentatonike; logika povezovanja med akordi je funkcijska, le mestoma pa jo je skladatelj barvno dopolnil s kakšno *sixte ajoutée* (*cis-e-gis* + *ais*), skladbo pa zaključuje v središčnem h-molu, a z undecimnim akordom, s čimer že nakazuje posebno pozornost do harmonsko-barvnih kvalitete, ki izstopajo v Cigličevem povojnem opusu.

*Mala suita* za klavir razkriva naslednjo Cigličevo značilnost: ciklična dela je bolj sestavljal kot pa gradil. Kot smo spoznali že ob orkestrskih *Treh skicah*, je skladatelj celoten niz dopolnjeval počasi, podobno pa velja tudi za vokalno-instrumentalni *Triptih*, v katerega je Ciglič tri samospelve z orkestrsko spremljavo vpenjal skoraj tri desetletja (1954–1983). Štiri skladbe, združene v *Malo suito*, so nastajale med letoma 1940 in 1943. Med njimi ne gre iskati motivničnih sorodnosti ali kakšnih drugih cikličnih povezav; gre za miniaturo, razvrščene po baročni logiki oblike *sonata da chiesa* počasi–hitro–počasi–hitro. Prva skladba je v skladu z naslovom – *Une tabatière à musique* – najbolj premočrtno tradicionalna v Cigličevem klavirskem opusu. Oblika je tridelna, pri čemer je med deloma A in B vzpostavljen motivni most, harmonija funkcijska s kratkim vrivkom terčne sorodnosti, periodika je v okvirnih delih dosledna, ritmično enakomernost glasbene skrinjice poudarja enakomerno gibanje spremljave v osminkah, majhen formalni odstop pa predstavlja le srednji del, ki je sicer še vedno ujet v »kvadraturu«, a se kot sekvenčni niz ponavljanja osnovnega motiva in njegovega raznolikega harmonskega osvetljevanja vendarle izmika natančno razločenim stavkom in dvotaktjem.

Bistveno bolj smelo so zastavljene naslednje tri skladbe suite. *Capriccetto* je zamišljen kot neke vrste ostinato – celotno skladbo dominira preprost motiv (dvakrat trije v postopu padajoči toni, zvezani z ritmom vstopnih dveh osmink in enakomernostjo nadaljnjih četrtnik; prim. 1), ki je vsakič osvetljen na nov način in oblika skladbe je – podobno kot v srednjem delu *Jutra*, a z večjim kompozicijskim zamahom – domišljena kot niz takšnih različnih osvetlitev. Bolj zapleteno postaja tudi odkrivanje harmonske logike: začetna predstavitev motiva daje občutek pentatonske osrediščenosti, toda postopoma skladatelj vprašanje harmonske nejasnosti zmeraj bolj jasno razrešuje v *cis-mol*, ki ga sicer napovedujejo tudi predznaki. Opravka imamo z za Cigliča značilnim postopnim harmonskim »razčiščevanjem« – začetna harmonska negotovost se vse bolj umika jasnemu tonalnemu centru. Tako se začetni nastavki pentatonike, vzporednih kvart in dodanih sekund v drugi polovici skladbe umikajo funkcijskim harmonskim zvezam, pedalni harmoniji in končno povsem nedvoumni avtentični kadenci s pikardijsko terco.

Še bolj izrazit postane ta postopek v naslednji miniaturni *Valse triste*. Skladba ima povsem identično strukturo kot kompoziciji *Za Elviro* ali *Une tabatière à musique*; gre ponovno za valček v tridelni obliki s povsem šolsko periodično strukturo. Njegov posebni mik leži prav v harmonskih obarvanostih: kljub trem predznakom sprva tonalno središče ni jasno, najbolj izrazito pa iz harmonske slike izstopata pogosta raba tritonusa in septim. Toda harmonska negotovost se v drugih periodah umika večji preglednosti: tako je v A delu prva perioda z izjemo razločnega subdominantnega kvartsektakorda (predznaki sugerirajo tonaliteto fis-mol) nejasna, nadaljevanje pa s funkcijskim nizom VII-VI<sup>6</sup>-VII<sub>II</sub><sup>7</sup>-II<sup>7</sup>-VII<sub>s</sub>-s-D<sup>7</sup>-T prinaša jasno kadenco. Podobna slika se ponovi v srednjem B delu, kjer v spremljavi najprej dominirajo disonančne septime, nato pa smo spet priča kadenčnemu sosledju D<sup>7</sup>-D<sub>D</sub><sup>7</sup>-T<sub>4</sub><sup>6</sup>-VII-t, zadnji akord pa Ciglič zvočno obarva s *sixte ajoutée*.

Vivace ♩ = 120

### Primer 1: Motiv skladbe *Capricetto*

*Valse triste* tako že razkriva Cigličevo ujetost v značilno dvojnost: ena plat njegovega glasbenega stavka ostaja skoraj šablonsko tradicionalna (v tem primeru oblika s periodično strukturo), druga (harmonska slika) pa izdaja izrazite osebne poteze in posledično tudi željo po novem. Še bolj jasna postaja taka dvojnost v zaključni skladbi suite, *Scherzimu*. Celotno skladbico obvladujejo trije kratki domisleki, predstavljeni že v začetnih desetih taktih (prim. 2): hitro staccato gibanje v sekundah kot spremljava, kratek ponavljajoči se motiv v a-molu (a) in bolj melodično zaokrožena spuščajoča se linija (b). Napetostne dvojnosti, osnova za humorno hudomušnost skladbe, nastajajo že med domisleki samimi: ostra disonančnost spremljave je v nasprotju z jasnim a-molom prvega domisleka in terčno melodičnostjo drugega domisleka. Oblikovno je skladba zamišljena kot zaporedni niz izmenjavanj med obema motivičnima domislekoma, ki sta opremljena vsakič z nekoliko drugačno spremljavo, sicer vedno zavezano značilnim sekundam.

The image shows a musical score for a piano piece. The title is 'Primer 2' from 'Scherzino'. The tempo is 'Allegro giocoso'. The score is in 2/4 time. The right hand starts with a piano (p) dynamic, then moves to pianissimo (pp) for a trill-like figure (marked 'a'). The left hand has a steady eighth-note accompaniment. The score ends with a descending melodic line (marked 'b').

### Primer 2: Glavni domisleki v skladbi *Scherzino*

Podobno kot *Mala suite* je mogoče kot ohlapen niz, ki ne izkazuje močnejših cikličnih vezi, razumeti tudi *Tri klavirske skladbe* iz leta 1945. Tri miniature ne prinašajo bistveno novih poudarkov – v njih je mogoče razpoznati vse doslej omenjene skladateljeve značilnosti: oblika je zavezana preprosti tridelnosti ali pa je zasnovana kot variacijski niz, pogost je postopek harmonskega »razčiščevanja«, motivika je skopa, a pogosto ujeta v dolga sekvenčno-harmonska osvetljevanja.

*Ostinato*, kot pove že naslov, se gradi na preprostem enotaktnem motivu, ki ga zaznamuje trikratna repeticija tona in nato gibanje v osminkah. Celo skladbo, vseh dvajset taktov, skladatelj vztraja pri različnih variantah tega motiva in njegovih različnih harmonskih tolmačenjih, ki so v razvojnem pogledu vpeta v proces vedno bolj jasne zavezanosti izhodiščni tonaliteti d-mola. Če je začetek s prevladujočimi kvartnimi harmonijami še negotov, se na koncu izriše jasno funkcijsko sosledje (t–VII<sub>b</sub>–II–VII<sub>II</sub>–II–t). Drugačno obliko harmonskega »razčiščevanja« prinaša *Romanca*, kjer dodajanje ali odzemanje harmonsko tujih tonov ni oblikotvorni element, temveč je enakomerno razporejeno po celotni skladbi. Ta v celoti temelji na enostavnem tritonskem motivu, ki je v nadaljevanju predmet različnih transformacij in predvsem harmonskih osvetlitev, pri čemer izstopajo številni dodani toni, alteracije in mediantne zveze (v srednjem delu srečamo tudi za Cigliča značilne septime in none), medtem ko je v ozadju ves čas na delu funkcijska logika. Še bolj izrazito monotematska – brez kontrastnega B dela – je *Študija*, zasnovana kot tipična etuda za vežbanje igranja oktav. Značilni kromatično zasnovani dvotaktni motiv se sekvenčno stopnjuje in v drugem delu je konstantno šestnajstinsko gibanje še intenzivirano s hitrejšimi triolami, dokler skladatelj malo pred koncem ne doseže vrhunca in nato potone v sekstakordu e-mola, tonaliteti, ki je sicer preostali del skladbe ni nakazoval.

Podobno instruktivni namen kot *Študija*, ima tudi *Suita v starem slogu* (1945), le da so tokrat tudi oblikovne šablone povzete po tipični baročni formi

plesnega sosledja allemande–corrente–sarabanda–giga. Ciglič se v skladbi dokaže kot verziran kontrapunktik, vendar pa je najbrž zaradi pedagoških razlogov suitni niz brez izrazitih umetniških hotenj, zato velja več pozornosti nameniti osrednjima skladateljevima klavirskima kompozicijama iz leta 1942: *Nokturnu* in *Bakhanalu*, torej deloma, ki sta doživela tudi simfonične razširitve in nadaljevanja.

### ***Nokturno in Bakhanal***

Prvo pomembno vprašanje sproža *Nokturno* že na ravni vsebine, saj je skladatelj ob njegovi prvi izvedbi zapisal:

*»Na planjavi stoji človek in preteklost njegovega življenja mu vstaja v podobi silhuet, ki se mirno rišejo v noči. Iz teh podob se polagoma razvije postava, v kateri spozna svojo dušo, ki se v bolestni strtosti utopi v mraku.«<sup>7</sup>*

Nekaj nam o programu skladbe sugerira tudi njen podnaslov (*Življenja trudna duša*) in naslovitve posameznih odsekov (*»Silhuite«*, *»Vizija«*, *»Življenja trudna duša«*), toda hkrati se razkriva tudi skladateljev ambivalenten odnos do takšnega enoznačnega programskega definiranja, saj je kasneje programske naslove umaknil, pri čemer tega najbrž ni storil zaradi nenavadne Lipovškove kritike, v kateri je delo sicer pohvaljeno, vendar pa se avtorju ocene vendarle zdi nenavadno, da mlad skladatelj (Cigliču je bilo takrat enaindvajset let) predstavlja grenkobo življenja, ko bi vendarle potrebovali »junaštva«. <sup>8</sup> Temno življenjsko občutenje seveda lažje razumemo, če zaupamo Cigličevi pripovedi, da je delo nastalo neposredno po internaciji v italijansko taborišče Gonars leta 1942. <sup>9</sup> Toda Lipovšek vendarle razkriva tudi pomembno značilnost skladbe, ko Cigliču očita fragmentarnost in ga v pedagoški maniri spodbuja, da bi ustvarjal raje v strogih formah, sam skladatelj pa priznava, da naj bi bila »improvizacija osnova vsemu njegovemu delu«. <sup>10</sup> Kot je v svoji kritiki pravilno ocenil Matija Tomc, imamo opravka s »situacijsko-občutenjsko mišljeno« <sup>11</sup> miniaturo, ki pa vendarle že na oblikovni ravni prinaša majhen odstop od enostavne tridelnosti, značilne za preostale skladbe. Forma je sicer še vedno okvirna – začetni odsek (A) se ob koncu vrne (A') – toda večjo težo in raznolikost pridobita srednja odseka (B, C), pri čemer je v drugem celo mogoče odkriti določene elemente izpeljevalnosti (Ciglič uporablja gradivo iz odseka A).

Odsek A prinaša osrednji motiv, ki ga zaznamuje konstantno spuščanje in motiv tritonusa, ki obvladuje tako melodično linijo kot tudi harmonijo (prim. 3),

---

<sup>7</sup> Cit. po Križnar, *Zvonimir Ciglič - biti ustvarjalec*, n. d., str. 103.

<sup>8</sup> Cit. po Križnar, n. d., str. 105.

<sup>9</sup> Prav tam, str. 102.

<sup>10</sup> Cit. po Križnar, n. d., str. 103.

<sup>11</sup> Cit. po Križnar, n. d., str. 104.

medtem ko celoten odsek prinaša okus po celotonski lestvici (*cis–dis–f–g–a–h*). Melodična gradnja in harmonsko-tonalna podoba torej prinašata občutek svobodne improvizacijske razvezanosti, podobno velja za zelo asketsko teksturo (redko posejana akordika podpira bolj razvejano melodično linijo), toda takšna »rapsodičnost« je trdno uravnotežena z dosledno periodičnostjo, ob kateri se prvi odsek razkriva kot povsem klasično zgrajena perioda. Podobno velja tudi za naslednji hitrejši odsek (*B, Più mosso*), ki je v značilni Cigličevi maniri zamišljen kot niz transformacij enostavnega motiva, osvetljenega z različnimi harmonskimi barvami (ponovno srečamo Cigličeve tipične septime in kvarte), ki zdaj vključujejo od deset do enajst tonov, toda nikoli celotnega kromatičnega niza. Po doseženem višku se skladba prevesi v tretji odsek, v katerem se Ciglič odpove tudi strožji periodičnosti, ki jo zamenja svobodna recitativnost. Toda skladatelj ohranja formalno enotnost na ravni materiala, saj je melodična linija izpeljana iz središčnega motiva s tritonusom, ki obvladuje tudi večino spremljajočih harmonij. Odsek C je mogoče tako razumeti kot nekakšno nižišče in najavljanje »vrnitve« materiala. V zadnjem odseku se praktično nespremenjeno ponovi uvodna perioda, ki sta ji dodana dva takta kode, v kateri se skladba v padajočem intervalnem nizu izgublja v pianissimu, z zadnjim intervalom – tritonus – pa skladatelj še enkrat potrjuje materialno sidrišče.



### Primer 3: Osrednji motiv *Nokturna*

V svoji kontrastnosti se zdi istega leta nastali *Bakhanal* komplementarna skladba k *Nokturnu*. Sam skladatelj ima skladbo za »najtežje slovensko klavirsko delo«<sup>12</sup> in v primerjavi z *Nokturnom*, ki je v tehnično-izvajalskem pogledu sorazmerno enostavno delo, so pianistične zahteve znatno povečane, hkrati pa gre tudi za skladateljevo najobsežnejšo klavirsko kompozicijo. Prav zaradi tega je še posebej zanimiv skladateljev formalni postopek, v katerem lahko razpoznamo tipično Cigličevo blokovsko nizanje različnih variant oz. transformacij istega osnovnega motiva. Takšno delo bi težko ocenili kot tipično motivično delo, saj ne gre toliko za delo z motivom in njegovo razvijanje, temveč bolj za iskanje različnih transformacij in oblik iste osnovne motivične celice, ki je v primeru *Bakhanala* ujeta v tipično valovanje oz. dviganje in spuščanje. Nanizanka različnih variant istega motiva (zanj je značilno uvodno menjalno gibanje, nato pa skok na sinkopo) pa je v celoto speta prav prek stopnjevanja pianistične

<sup>12</sup> Prav tam, str. 204.

»pirotehnik«. Cigličeva stalnica ostaja, da so posamezne enote oz. transformacije ujete v periodično »kvadraturu«.

**Tabela 1:** Blokovska »nanizanka« transformacij osnovnega motiva v skladbi *Bakhanal*.

uvod	a	a <sup>1</sup>	a <sup>2</sup>	a <sup>1'</sup>	prehod	a	a <sup>1</sup>	a <sup>3</sup>	a <sup>4</sup>	prehod		a <sup>2</sup>	koda
2	10	8	8	8	4	10	8	8	16	4	8	8	2
Allegro furioso									Agitato e molto appassionato		Presto		

Nizanja variant motiva, ki so zanimive bolj zaradi ritmičnih predstavitev in manj zaradi diastematike, pogoste ostanatne figure (v epizodah a in a<sup>3</sup>) in stopnjevanje pianistične bravuroznosti, skladbi podeljuje občutek nekontrolirane, strastne improviziranosti, ki pa je v resnici le navidezna: skladatelj stopnjevanje ves čas kontrolira prek urejene periodike in tonalne podobe, v kateri dominira uporaba celotonske lestvice (prim. 4), bolj izrazit »okus« po gis-molu v epizodi a<sup>2</sup> in značilni zmanjšani akord z veliko septimo.



**Primer 4:** Gradivo celotonske lestvice kot ostanatna spremljava ob prvem nastopu osnovne motivične celice *Bakhanala*.

Zanimivo je, da je prav specifično delo z motivom – neskončno nizanje različnih variant iste izhodiščne motivične celice – Cigliču omogočalo, da je material iz *Bakhanala* uporabil in še nadalje razvil v simfonični koreografski pesnitvi *Obrežje plesalk*. V tem delu je namreč poleg orkestracij odsekov klavirskega dela mogoče odkriti še vrsto epizod, v katerih Ciglič naniza še nove variante istega motiva.

**Tabela 2:** Različne variante istega motiva v *Bakhanalu* in *Obrežju plesalk*.

	<i>Bakhanal, a</i>
	<i>Bakhanal, a<sup>1</sup></i>
	<i>Bakhanal, a<sup>2</sup></i>
	<i>Bakhanal, a<sup>11</sup></i>
	<i>Bakhanal, a'</i>
	<i>Bakhanal, a<sup>3</sup></i>
	<i>Obrežje plesalk</i>
	<i>Obrežje plesalk</i>
	<i>Obrežje plesalk</i>
	<i>Obrežje plesalk</i>
	<i>Obrežje plesalk</i>
	<i>Obrežje plesalk</i>



Seveda sproža problematična vprašanja skladateljeva lastna ocena o izvajalski zahtevnosti *Bakhanala*. Zdi se namreč, da slednjo še vsaj na psihološkem nivoju otežuje nenavadna notacija oz. kombinacija izredno hitrih označb tempa (*Allegro furioso*, *Presto*) z izjemno kratkimi notnimi vrednostmi: dvaintridesetinke v Allegru in celo štiriinšestdesetinke v Prestu. Podobna notacija zaznamuje tudi *Obrežje plesalk* in v obeh primerih je mogoče ugotoviti, da upoštevanje konvencionalnih metronomskih označb za izbrane tempe oz. notne vrednosti sploh ni možno (kljub temu da je doba določena z osminko) in presega vsakršne izvajalske sposobnosti – še več: da bi bil končni zvočni rezultat v tem primeru celo absurden. Zato se lahko vprašamo, ali ni mogoče v tej na videz obrobni pikantnosti ugledati celo skladateljeve osrednje osebnostne karakteristike, nagnjenosti k megalomanskemu. Špekulacije, na katere nas navaja pravzaprav skladatelj sam, ko pogosto opozarja na tesno sprepletenost bioloških danosti in estetskih izhodišč,<sup>13</sup> pa nas lahko vodijo še globlje: ali ni mogoče absurdno hitro izbiro tempa povezati s skladateljevo boleznijo, napadi izjemno visokega srčnega utripa?

### **Zaključna misel: dvojnost kot konstanta**

Z *Bakhanalom* in *Nokturnom* zapiramo krog Cigličevega klavirskega opusa, pri čemer ne moremo mimo spoznanja, da je ta po eni strani nenavadno povezan, po drugi pa močno odvisen od ambivalentnih dvojic. Povezanost se kaže na ravni izbire materiala (*Nokturno* in *Bakhanal* predstavljata osnovi tudi za skladateljevo simfonično ustvarjanje, uporaba pentatonike, celotonskih lestvic) in oblikovalnih postopkov (zavezanost strogi periodičnosti, večinoma ujeti v enostavno tridelno pesemsko obliko ali v niz transformacij osnovnega motiva). Toda hkrati je na obeh ravneh mogoče odčitati tudi ambivalentno razpetost: stroga periodičnost in skoraj šablonska zavezanost enostavni tridelnosti sta konfrontirani z improvizacijskim nizanjem variant istega motiva, ki prehajajo celo med različnimi skladbami, tradicionalna oblika pa je pogosto »minirana« tudi z uporabo sodobnejšega materiala – pentatonskih in celotonskih lestvic, kvartnih harmonij, harmonsko tujih sekund in septim.

Cigličeva razpetost poteka tako po dveh oseh: staro – novo ter racionalno – iracionalno. Kljub temu da je Ciglič v slogovnem pogledu izrecno proti modernizmu, ki ga ima za »anemično eksperimentiranje«, »atraktivno dekorativnost« in »feminilne krike«,<sup>14</sup> se ob strogi periodičnosti in shematični tridelnosti vendarle večinoma odpoveduje enostavni funkcijski harmonski logiki in išče izhode v pentatonski ali celotonski modalnosti, kvartnih harmonijah, disonancah sekund in septim. Podobno neskladje pa je mogoče odkriti tudi pri

---

<sup>13</sup> V svojem članku »O fenomenu umetniške ustvarjalnosti« (*Bilten Društva slovenskih skladateljev*, 7–8, 1970, str. 6) je skladatelj zapisal, da »ustvarjalni proces poteka po zakonitostih, ki so intelektualno neopredeljive. [...] O končnem presnavljanju odloča celotna biološka, psihična in socialna dispozicija.«

<sup>14</sup> Prav tam, str. 7.

preučevanju racija in intuitivnosti. Čeprav Ciglič neumorno ponavlja, da je »umetniško ustvarjanje v svojem zaplodku, takrat ko zažari, iracionalno«<sup>15</sup> in ga primerja celo s spolnim aktom, svoja dela vendarle ves čas natančno kontrolira: tudi takrat, ko postopek nizanja različnih variant istega motiva njegov oblikovalni postopek pripelje najbolj v dotik s svobodno improvizacijsko prakso, skoraj kot po pravilu ohranja oblikovalni nadzor prek periodične gradnje.

Prav zato je potrebno Cigličev skladateljski opus, tudi klavirski, opazovati skozi prizmo številnih dvojic, ki jih v svojih izjavah zelo rad poudarja tudi skladatelj sam: Satan – Bog, moški – ženska, intuicija – intelekt, genij – naučenost. Zapisano paradoksalno: Cigličeve dvojnosti so hkrati Cigličeva konstanta. Ali še drugače, v glasbeno-tehničnem jeziku: sinkopirani ritmični poudarki na matrici ponavljajočega se ostinatnega obrazca, niz raznolikih transformacij istega motiva, na videz nepregledno kopičenje harmonskih tujih tonov, ki se razpro v funkcijsko osrediščenost, svobodna improvizacijskost, nadzorovana s periodično kvadraturou, isti motivični material v žanrsko povsem raznolikih skladbah (simfonija – samospev, klavirska skladba – balet).

---

15 »Ustvarjalnost in človekov svet«, *Anthropos* 1980, l. 3, str. 111.

## “I MAY ALWAYS BE WRITING THE SAME PIECE”. ON PIANO WORKS OF ZVONIMIR CIGLIČ

### Summary

Piano works present an important part of Zvonimir Ciglič's rather small oeuvre. He supposedly wrote around fifty compositions for piano, but a great part was lost or destroyed. In his list, the composer names fourteen pieces, yet only twelve are available. All these are his early works, written between his thirteenth and twenty-fourth years. Nevertheless, Ciglič's piano works share various features with his mature works as well as numerous musical ideas which he would later incorporate into his most successful compositions. In this way, two piano pieces are standing out: *Nokturno* (“Nocturnal”) and *Bakhanal: Nokturno* was orchestrated two years later, while *Bakhanal* became the basis for a more extensive choreographic poem, *Obrežje plesalk* (“Dancers' Shore”). Ciglič's piano works open a world of numerous dichotomies: on the one hand, they are formed as typical periodic, three-part compositions with a sense of free improvisation; on the other hand, the composer follows various traditional music-making procedures, which he frequently mixes with elements of *new music* (periodic form vs. harmony in seconds and sevenths). Indeed, such paradoxes are the base and essence of Ciglič's compositional thought.



## Jernej Weiss

Pedagoška fakulteta Univerze v Mariboru

# SAMOSPEVI ZVONIMIRJA CIGLIČA

**Izvleček:** Samospevi Zvonimirja Cigliča ne pomenijo težišča v skladateljevi ustvarjalnosti, saj je skupno skladatelj napisal zgolj šest samospevov. Kljub temu pa ustvarjalčevo konstantno snovanje le teh omogoča bolj ali manj popoln vpogled v vsa pomembnejša obdobja skladateljeve ustvarjalnosti.

**Ključne besede:** *Tri pesmi (Erotikon), Dve pesmi, Eros Thanatos*

**Abstract:** Writing only six art songs, these do not represent the central part of Zvonimir Ciglič's oeuvre. Nevertheless, composing them throughout his career, they provide us with valuable insight into different periods of the composer's life.

**Keywords:** *Three songs (Erotikon), Two Songs, Eros Thanatos*

Kljub temu da je določeno gradivo o Cigličevih samospevih danes na voljo, razpoložljivi izsledki na marsikatero vprašanje ne dajejo zadovoljivih odgovorov. Za njegove samospeve je tako v časopisnem tisku ohranjenih nekaj krajših zapisov iz kritik ob izvedbah in izdajah posameznih skladb. Poleg odmevov te vrste Cigličevim samospevom do sedaj v sekundarni glasbeno-zgodovinski literaturi ni bilo namenjene izdatnejše pozornosti. Ob Ciglič-Križnarjevi monografiji<sup>1</sup>, v kateri skladatelj na nekaterih mestih posredno omenja tudi svoje samospeve, so o skladateljevem opusu na voljo večinoma splošnejši teksti, zgodovinski prikazi in prav tako več leksikografskih navedb, ki pa spričo obstoječega stanja raziskav v večini ne ponujajo natančnejšega vpogleda v skladateljev opus samospevov. Zanimivo, da na področju skladateljeve ustvarjalnosti samospevov, podobno kot pri domala vseh drugih glasbenih zvrsteh, še ni bilo napisane diplomske naloge, kar se zdi vsekakor ena izmed primernih tem za obravnavo v prihodnje.

Posebno vprašanje predstavlja ohranjeno notno gradivo. Zaradi pomanjkljivih podatkov, tudi to sprva zahteva temeljito bibliografsko obravnavo. V prvi vrsti se je torej zdelo potrebna kronološka umestitev njegovih samospevov, ki je vsaj delno mogoča na podlagi že prej omenjenih historičnih virov ter seveda skladateljevih zapisov na posameznih kompozicijah. Kljub temu se v večini pomanjkljivih bibliografskih navedbah pojavljajo različne letnice nastanka kompozicij in njihovih kasnejših predelav, kar je seveda do sedaj predstavljalo določene težave pri kronološki umestitvi posameznih samospevov znotraj skladateljevega opusa.

---

1 Zvonimir Ciglič in Franc Križnar, *Zvonimir Ciglič - biti ustvarjalec*, Ljubljana: Arhiv Republike Slovenije, 2006.

Od specifično ustvarjalnih drugačni, a žal s podobnimi rezultati, so razlogi, ki opredeljujejo prisotnost Cigličevih samospevov v javnosti. Zlasti deficitarno se zdi število njihovih javnih izvedb. Kljub temu da je bila večina Cigličevih samospevov natisnjenih, so javne izvedbe le teh danes večinoma omejene na posamezne izjemne dogodke ob različnih obletnicah, le redko oziroma skorajda nikoli pa po njih poustvarjalci posegajo v okviru nekaterih komornih abonmajev. Zdi se, da gre razloge za tovrsten odnos oziroma bolj rečeno ne odnos do Cigličevih samospevov v prvi vrsti iskati v izjemni zahtevnosti predvsem vokalnega parta posameznih samospevov, o čemer bo nekoliko več zapisanega v nadaljevanju.

Malce boljša je situacija na področju posnetkov skladateljevih samospevov. Vsi samospevi, z izjemo zadnjega z naslovom *Eros Thanatos*, so namreč že bili zvočno reproducirani. Večino izmed njih najdemo v fonoteki Radia Slovenija. Že leta 1974 sta izšla na LP plošči dva Cigličeva samospeva iz ciklusa *Dve pesmi za srednji glas in klavir: Usoda in Topoli v jeseni* v izvedbi sopranistke Sabire Hajdarović in pianista Andreja Jarca. Dragocen pa je tudi posnetek, ki je leta 1996 izšel na CD-ju Cigličevih kompozicij v produkciji RTV Slovenija,<sup>2</sup> na katerem najdemo tudi cikel samospevov z naslovom *Erotikon* v izvedbi tenorista Jurija Reje in pianista Leona Engelmana. To pa so žal tudi edini obstoječi posnetki Cigličevih samospevov, ki so dostopni širši javnosti, kar vsekakor onemogoča morebitno večje zanimanje za izvedbe njegovih samospevov.

Čeprav je po samem številu Cigličeva ustvarjalnost samospevov razmeroma skromna, saj je skupaj napisal zgolj šest samospevov,<sup>3</sup> ustvarjalčevo konstantno snovanje le teh omogoča bolj ali manj popoln vpogled v vsa pomembnejša obdobja skladateljeve ustvarjalnosti. Začetki Cigličevega komponiranja samospevov tako segajo v obdobje skladateljevega študija kompozicije in dirigiranja na Akademiji za glasbo v Ljubljani. Vsekakor je Cigličeve skladateljske obrise sprva dodobra zaznamovala predvsem Škerjančeva ljubljanska kompozicijska šola. Tako je tudi kasneje Ciglič med sodobniki daleč najbolj cenil svojega velikega vzornika in mentorja Lucijana Marijo Škerjanca, kar nenazadnje izpričuje tudi njegova zapuščina v Arhivu Slovenije, v kateri najdemo vrsto Škerjančevih historično-teoretičnih del, ki so mu ob njegovem ustvarjanju bila v oporo.<sup>4</sup> Začetni idejni vzori so torej več kot jasno razvidni, čeprav se zdi potrebno v isti sapi poudariti, da je Ciglič v njemu lastni maniri kmalu presegel svojega učitelja Škerjanca ter razmeroma zgodaj izoblikoval svoj lasten glasbeni izraz, ki mu je z minimalnimi odmiki ostal zvest praktično vse življenje.

2 Zvonimir Ciglič, *Zvonimir Ciglič: skladatelj, dirigent, pedagog*, Založba kaset in plošč RTV Slovenija, Ljubljana 1996.

3 Leta 1946 je napisal cikel samospevov *Tri pesmi* za visoki glas in klavir, ki nosi podnaslov *Erotikon*, v katerem najdemo samospeve: *Pismo*, *Zasnanost in Jaz te ljubim*. Med letoma 1954 in 1955 je uglasbil cikel *Dve pesmi* za srednji glas in klavir, s samospevoma *Usoda in Topoli v jeseni*, leta 1966 pa še samospev *Eros Thanatos* za bariton in klavir.

4 Arhiv Republike Slovenije, Zvonimir Ciglič: 1921–1996, SI AS 1441.

### ***Tri pesmi (Erotikon) za visoki glas in klavir***

Svoje prve kompozicije na področju samospeva je napisal kmalu po koncu druge svetovne vojne. Gre za ciklus treh samospevov za visoki glas in klavir iz leta 1946, ki naj bi ga sestavljali samospevi *Finale*, *Scherzo* in *Pismo*. Kljub temu da so slednji omenjeni v skladateljevi monografiji,<sup>5</sup> pa partitur prvih dveh samospevov v Arhivu Republike Slovenije ni mogoče najti. Zgolj tretjega z naslovom *Pismo* je skladatelj vključil v svoj kasnejši ciklus samospevov z naslovom *Erotikon*. Slednjega je skladatelj napisal leta 1946 ter ga slabo desetletje kasneje izdal še v okviru edicij Državne založbe Slovenije.<sup>6</sup> Zbirka *Erotikon* je sicer sestavljena iz treh samospevov, poleg že omenjenega samospeva *Pismo*, ciklus tvorita še samospeva *Zasanjanost* in *Jaz te ljubim*. Skladatelj je ob natisu ciklus posvetil svoji drugi ženi Milici Kokol, s katero sta bila poročena med letoma 1951 in 1955.

Kljub nadvse povednemu naslovu *Erotikon*, pa je potrebno poudariti, da v skladateljevem ciklusu ne gre za uglasbitev erotične poezije, ki je seveda s Cankarjem, Župančičem, Gradnikom in nekaterimi drugimi avtorji na Slovenskem posebno odmevala v začetku 20. stoletja. Prej bi posameznim pesniškim delom na besedila treh skladateljevih sodobnikov, ki so bile uglasbena v *Erotikonu*, pripisali nekatere lirično-izpovedne značilnosti ljubezenske poezije. Ciglič se je sicer izogibal pesniškim predlogam tujih avtorjev in dosledno izbiral poezijo domačih ustvarjalcev. Po drugi strani pa naslovu ciklusa *Erotikon* precej bolj odgovarjajo glasbene karakteristike posameznih samospevov. Cigličevi samospevi so namreč polnokrvni, erotični, prežeti z divjimi, ekstatičnimi ritmi in s hipnimi subtilnimi lirizmi, torej s karakteristikami, s katerimi mu je že zelo zgodaj uspelo izoblikovati svojo lastno glasbeno govorico, in sicer zunaj Škerjančevega vpliva. Tako na primeru samospevov *Erotikona* ne gre za intimno in rahločutno govorico »sladkih razpoloženj, medlečih omam in skrivnosti«<sup>7</sup>, ki jo je mogoče občudovati v Škrjančevih samospevih, prej bi Cigličeve zgodnje samospeve lahko označili z izrazom »nebrzdani temperament«.

Ko skušamo določiti bistvene kompozicijsko-tehnične značilnosti skladateljevega prvega opusa samospevov, nas preseneti njegova enovitost. Poleg karakteristične dvodelnosti je ena izmed glavnih značilnosti omenjenih samospevov tudi ekspresivna melodika, ki je vselej tesno zlita s poezijo. Skladatelj skuša z uglasbitvijo kar najbolj slediti zvočnosti govora, tako so skladno s pomenskimi odtenki besedila pogosta pretiravanja v sentimentalnost in dramatičnost. Vsekakor je Ciglič eden tistih ustvarjalcev, ki vokal dojemajo izrazito pragmatično in ob izredni zahtevnosti pevskega parta nikakor ne štedijo solista, kar je razvidno iz številnih odsekov v najvišjih legah, ob katerih solisti večkrat dosega celo tenorski oziroma sopranski h. Kljub temu je glavno gibalo

---

<sup>5</sup> Z. Ciglič in F. Križnar, *Zvonimir Ciglič - biti ustvarjalec*, n. d., str. 244.

<sup>6</sup> Zvonimir Ciglič, *Tri pesmi za visoki glas in klavir*, Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1955.

<sup>7</sup> Darja Koter, »Samospevi Lucijana Marije Škerjanca skozi njegov čustveni in miselni svet«, *Glasba, poezija - ton, beseda*, ur. Primož Kuret, Ljubljana, Festival Ljubljana, 2001, str. 53.

strukturnega reda v omenjenih samospevih skoraj vedno harmonsko. S prevladujočimi kvartnimi sozvočji, kromatičnimi alteracijami in hipnimi modulacijami skladatelj stopnjuje izraznost harmonije, ki v svojem bistvu še vedno ostaja osredičena okoli dur-molovske tonalnosti. Omenjene harmonske postope skladatelj mestoma nadomesti z razloženimi akordi oziroma *arpeggii*, ki spominjajo na nekatere Debussijeve pasaže in katerih namen je predvsem doseganje zvočne barvitosti. Posebno v zadnjem samospevu z naslovom *Jaz te ljubim* se zdi, da se skladatelj skladno s poudarjeno lirično vsebino besedila ni mogel upreti bolj, naj mi Ciglič oprostí slogovno oznako,<sup>8</sup> impresionistično navdahnjeni spremljavi.

Ciklus samospevov *Erotikon* je skladatelj podobno kot vse druge cikluse z izjemo zadnjega kasneje orkestriral. Po praizvedbi samospevov s strani skladateljeve takratne muze sopranistke Zlate Gjungenac leta 1949 v Beogradu,<sup>9</sup> so bili leta 1952 vsi samospevi ciklusa *Erotikon* orkestrirani. Tako so v orkestrski obliki svojo praizvedbo doživeli leta 1955 v Slovenski filharmoniji pod vodstvom dirigenta Boga Leskovića.<sup>10</sup>

### ***Dve pesmi za srednji glas in klavir***

Istega leta je skladatelj napisal svoj drugi ciklus samospevov z naslovom *Dve pesmi* za srednji glas in klavir. Prvi samospev omenjenega ciklusa z naslovom *Usoda* je sicer skladatelj napisal že leta 1954, drugega z naslovom *Topoli v jeseni* pa leto dni kasneje. Ciklus je nato dobro desetletje zatem v okviru svojih edicij izdalo Društvo slovenskih skladateljev.<sup>11</sup> Oba samospeva sta bila napisana na besedilo skladateljevega prijatelja, pevca ljubljanske opere, prevajalca opernih libretov in pesnika Pavleta Oblaka, katerega pesemsko predlogo je skladatelj uporabil že ob uglasbitvi samospeva *Zasanjanost* iz prvega ciklusa. Zdi se, da ob poudarjeno ekspresivni zasnovi prvega ciklusa samospevov, skladatelj v svojem drugem ciklusu ni čutil potrebe po bistvenem stopnjevanju izraznosti. Tako tudi ciklus *Dve pesmi* za srednji glas in orkester ne odstopa od skladateljevih preteklih kompozicijsko-tehničnih usmeritev. Cigličev izhodiščni glasbeni domislek je namreč še vedno harmonski. Prevladujejo sozvočja s pogostimi alteracijami, ki jih skladatelj mestoma nadomesti s tradicionalnejšimi pasažami, *arpeggii* in ostinati, katerih glavna značilnost sta barvitost in mehkoba. Tovrstni, sicer redki odseki spominjajo na nekatere Škrjančeve uglasbitve samospevov. Sicer pa je za pretežno kromatično bogato akordiko značilen vse večji odmik od tradicionalnega kadenčnega reda. Tudi razgibane dinamične in agogične

<sup>8</sup> Z. Ciglič in F. Križnar, *Zvonimir Ciglič - biti ustvarjalec*, n. d., str. 64, 102.

<sup>9</sup> Prva izvedba omenjenega ciklusa samospevov je bila 4. aprila 1949 v Beogradu. Pela je sopranistka Zlata Gjungenac.

<sup>10</sup> Leta 1952 so bili vsi samospevi ciklusa »*Erotikon*« orkestrirani kot *Tri pesmi* za visoki glas in orkester. Orkestrski samospevi so bili prvič izvedeni 11. aprila 1955 v Slovenski filharmoniji. Pel je tenorist Miroslav Brajnik.

<sup>11</sup> Zvonimir Ciglič, *Dve pesmi* za srednji glas in klavir, Društvo slovenskih skladateljev, Ed. DSS 288.



spremembe izredno tankočutno sledijo skupnemu, večkrat poudarjeno afektiranemu razpoloženju. Bistvena razlika s prejšnjim ciklusom samospevov je tokrat nekoliko manj zahteven pevski part, ki je še vedno pretežno zlit s klavirjem, četudi mu ne gre očitati neizrazitosti. Skladatelj s pogostimi metričnimi spremembami nekoliko stopnjuje le ritmično kompleksnost, ki je v omenjenih dveh samospevih glede na prejšnji ciklus samospevov še bolj intenzivirana.

Po praizvedbi omenjenih samospevov s strani mezzosopranistke Božene Glavak leta 1966 na Festivalu sodobne komorne glasbe v Radencih,<sup>12</sup> je skladatelj samospeva *Topoli v jeseni* in *Usoda* še istega leta instrumentaliral za izvedbo Ansambla Slavko Osterc na Jugoslavenski muzički tribuni v Opatiji, leta 1971 pa še orkestriral.<sup>13</sup> Dobro desetletje kasneje je Ciglič znova posegel po Gradnikovi poeziji in omenjeni orkestraciji dodal še orkestrski samospev *Božanski absurd*. Skladba je bila napisana leta 1983, po več kot desetletju skladateljevega molka in velja za zadnje skladateljevo dokončano delo. Ciglič je omenjene tri orkestrske samospeve, *Topoli v jeseni*, *Usoda* in *Božanski absurd*, kasneje naslovil kot *Triptih* za srednji glas in orkester, ki danes sodi med največkrat izvajana skladateljeva dela.

### ***Eros Thanatos za bariton in klavir***

V izboru pesemskih predlog Ciglič za svoje samospeve za razliko od avtorjev slovenskih samospevov pred njim, ni posegal po najbolj priljubljenih slovenskih pesnikih. Sprva so mu bile ljubše pesmi prijateljev, kasneje pa se je poglobil še v poezijo nekaterih najbolj uveljavljenih pesnikov njegovega časa, med katerimi eno najvidnejših mest zavzema Alojz Gradnik. Ob že prej omenjeni uglasbitvi treh Gradnikovih pesmi v orkestrskem samospevu z naslovom *Božanski absurd*, je leta 1966 luč sveta ugledal še samospev za bariton in klavir z naslovom *Eros Thanatos*, ki je uglasbitev Gradnikove istoimenske pesmi, napisane štiri leta pred tem. Žal Cigličev zadnji samospev za razliko od vseh drugih njegovih samospevov ni doživel natasa. Prav tako pa po pregledu koncertnih listov in kritik iz Cigličeve zapuščine ni razvidno, da bi samospev doživel svojo praizvedbo.

Ob poznavanju tragičnosti v podstati Cigličevega življenja, odločitev za uglasbitev omenjene Gradnikove ljubezensko-eksistencialne poezije, nikakor ni presenetljiva. Da gre gotovo za najbolj avtobiografskega med skladateljevimi samospevi, kaže naslednja Cigličeva izjava: »*tako v umetnosti kot v življenju sem nenehno razprt med dvema nasprotujočima si poloma, med Erosom in Thanatosom. Zaradi vsega tega se nenehno vračam nazaj k izviru: od kod in*

---

12 Samospev je bil prvič izveden 25. septembra 1966 na 4. festivalu sodobne komorne glasbe v Radencih. Pela je mezzosopranistka Božena Glavak.

13 Leta 1966 je skladatelj omenjena samospeva instrumentaliral za izvedbo Ansambla Slavko Osterc na Jugoslavenski muzički tribuni 15. oktobra 1966 (mezzosopranistka Božena Glavak, dirigent Ivo Petrič), leta 1971 pa še orkestriral.

*zakaj? Sam sem se o vsem tem še najbolje izprašal v svojem delu – samospevu 'Eros Thanatos'.*<sup>14</sup>

Čeprav se skladatelj tudi v svojem zadnjem samospevu ni bistveno oddaljil od že uveljavljenih kompozicijsko-tehničnih okvirov, pa je v omenjenem samospevu glede na Cigličeve predhodne stvaritve na področju samospeva vendarle mogoče opaziti nekakšen ustvarjalni crescendo. Ekspresivna melodika, polimetričnost, pogoste alteracije harmonije in tehnično izredno zahteven pevski part z izjemnim ambitusom v obsegu skoraj treh oktav, so intenzivirani do skrajnosti in kažejo skladateljevo tendenco po ostrenju kompozicijsko-tehničnih izrazil. So podoba skladatelja, ki ni še nikoli poprej tako intenzivno ustvarjal iz svoje notranje potrebe, natančneje iz fizičnega in duševnega trpljenja, saj je bil poslej tudi fizično soočen s stisko in bolečino, razpet med erosom (kot poželenjem, strastjo po resnici, spoznanju in lepoti) in thanatosom (oziroma smrtnim nagonom usmerjenim k destruktiji). S tovrstnim apokaliptičnim krikom človeka, Cigličeva ustvarjalnost v samospevu *Eros Thanatos* doživi nekakšno ustvarjalno kulminacijo, ki se ji morda skladatelj približa le še v svojem zadnjem vokalno-instrumentalnem delu z naslovom *Božanski absurd*.

Ustvarjalni krog je bil tako zanj sklenjen, ves njegov opus pa poslej, kot je zapisal sam, vsebinsko, oblikovno in smiselno povezan. Zato po letu 1983 ni več komponiral. Tako mu res lahko verjamemo, ko zapiše: *»umetnine ne moremo obravnavati ločeno od njenega tvorca, ker nosi v sebi vse njegove značilnosti.«*<sup>15</sup>

Na v njegovem življenju prevladujoče trpljenje se Ciglič nikoli ni odzival introvertirano samoreflektirano, temveč vedno nadvse bojevito. Tovrsten karakter pa na nek način vseskozi izpričuje tudi njegova glasba. Tako ni nenavadno, da je ustvarjalni proces skladatelj v prvi vrsti dojemal kot plod *»nagonskih zaznav, ki vro v globini človeške duševnosti«*<sup>16</sup>. V njem je bila namreč vselej prisotna zavest o umetnosti kot o izrazu notranjega sveta in globokih osebnih doživetij. Ciglič je torej dejansko predvsem impulzivni skladatelj, ki mu ni mar za takšne in drugačne zapovedi slogovnega tipa. Komponira tako rekoč absolutno, brez česar koli. Le brez emocije ne. Brez slednjih namreč, kot zapiše, ni glasbe.<sup>17</sup> Po načelu, naj skladba zraste do blaznosti,<sup>18</sup> hoče biti predvsem ustvarjalec brez omejitev, v vsej razkošnosti afekta. Tako zdi se, da Ciglič izraz nagonsko privede do skrajnih meja ekspresije.

Da je izraz zanj resnično eno izmed najpomembnejših kompozicijsko-tehničnih vodil, je jasno razvidno tudi iz vseh njegovih samospevov. Za Cigliča je njihova ekspresivnost kmalu postala premalo izrazita, zato je z njihovo orkestracijo vseskozi iskal nove izrazne možnosti. Po drugi

<sup>14</sup> Z. Ciglič in F. Križnar, *Zvonimir Ciglič - biti ustvarjalec*, n. d., str. 56.

<sup>15</sup> Prav tam, str. 218.

<sup>16</sup> Prav tam.

<sup>17</sup> Prav tam, str. 7.

<sup>18</sup> Prav tam, str. 215.

strani pa je kot profesor kontrapunkta v svojih samospevih ves čas goji poseben odnos tudi do nekaterih tradicionalnejših neobaročnih in impresionističnih prvin, ki jih je nedvomno dodobra spoznal pri svojem učitelju Škrjancu. Tako v svojih samospevih Ciglič presenetljivo spaja na prvi pogled nezdržljivo. Podobno nekonsistenten je tudi v vsebinskem pogledu, saj je mogoče, z izjemo njegovega zadnjega samospeva, zaznati kontradiktornost med vseskozi prevladujočim ekspresivnim Cigličevim glasbenim izrazom na eni in liričnim poetskim sporočilom posameznih samospevov na drugi strani.

S spajanjem na videz nezdržljivih idej, se Ciglič v svojih samospevih, podobno kot tudi v drugih kompozicijskih zvrsteh, izogne zanj tako neljubemu slogovnemu periodiziranju. Tako bi mu morda, če že, še najbolj ustrezala oznaka latentni ekspresionist. Skladatelj namreč v svojih samospevih ves čas teži k ekspresionistični izraznosti, hkrati pa ne posega po kompozicijsko-tehničnem arzenalu tonskih vrst, značilnem za njegove ekspresionistične sodobnike, ter z vključevanjem nekaterih impresionističnih in neobaročnih prvin bolj ali manj intuitivno izbira sredstva, ki se mu zdijo v določenem momentu najbolj ustrezna.

Cigličev cilj torej nikoli ni bila slogovna aktualnost, temveč predvsem samoizpovedna nujnost, ki je bila bolj ali manj neodvisna od sočasnih kompozicijsko-tehničnih modelov. Tako primerjalno z drugo evropsko glasbeno tvornostjo večina njegovih samospevov ni pomenila, oziroma bolje rečeno ni hotela biti, nekaj resnično novega, temveč bolj svojska kulminacija že slišane. S slogovno aktualnostjo se pravzaprav nikoli ni obremenjeval, temveč je predvsem izhajal iz njegovega notranjega izraza, pri čemer mu je bilo orodje vselej manj pomembno kot cilj.

V njegovi prvenstveno poustvarjalni zavesti je bil namreč vseskozi v ospredju poslušalec kot recipient, ki naj ne bi bil vnaprej obremenjen s takšnimi in drugačnimi »intelektualnimi«<sup>19</sup> ugotovitvami. Njegova temeljna skladateljska poetika je torej izraz, glasba pa v skladu z njegovo življenjsko filozofijo izrazitega praktika, zanj prvenstveno izhaja iz doživljajskosti. Če v čem, je v tej svoji specifični maniri vseskozi ostal zvest samemu sebi. Zato je bil kot povsem avtonomna umetniška osebnost sposoben izreči tudi marsikatero pikro, in sicer neizrekljivo misel, s katero mu je večkrat uspelo predramiti glasbeni svet. Prav zavoljo tovrstne nepopustljivosti do sebe in drugih, je bil tako vselej uporniški Ciglič v svoji absolutistični maniri v slovenski glasbi večkrat označen za skrajnega, vendar po drugi strani zavoljo istih karakteristik spoštovan in cenjen celo s strani njegovih največjih nasprotnikov.

---

<sup>19</sup> Prav tam, str. 217.

## ART SONGS OF ZVONIMIR CIGLIČ

### Summary

An art song does not represent the main focus of Zvonimir Ciglič's composing career, as he wrote only six: *Tri pesmi* ("Three Songs") for high voice and piano, *Dve pesmi* ("Two Songs") for middle voice and piano, and *Eros Thanatos* for baritone and piano. Nevertheless, composing them throughout his career, they provide us with valuable insight into different periods of the composer's life. Combining seemingly disparate ideas, Ciglič's art songs elude stylistic categorization; most appropriately, Ciglič might be placed among latent expressionists. In his art songs, he is constantly inclined toward expressionism, but at the same time he does not utilize the compositional arsenal of tone rows, typical for his expressionistic contemporaries. By including some impressionistic and neo-baroque elements, he intuitively uses those means he finds most suitable at a given moment.

**Andrej Misson**

Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani

## **ZBORI ZVONIMIRJA CIGLIČA (1921–2006)**

**Izvleček:** Zvonimir Ciglič, pomemben slovenski skladatelj orkestralne in instrumentalne glasbe, je ustvaril le okrog dvanajst skladb za zборе, od tega devet a cappella. V prispevku so njegova tovrstna dela navedena kronološko, na kratko je opisan slog njegovega zborovskega skladanja. Kompozicijska tehnika je predstavljena z izbranimi notnimi primeri iz umetnikovih del. Skladatelj Ciglič je premišljeno uglasbil izbrana, običajno sodobna besedila. Komponiral je tradicionalno, vendar harmonsko dovolj bogato. Njegova dela so pevsko zahtevna. Cigličeva maloštevilna zborovska dela so zanimive stvaritve in pomembno dopolnjujejo tudi njegovo kompozicijsko govorico.

**Ključne besede:** slovenska glasba, zborovska glasba, teorija glasbe, glasbena analiza, glasbena kompozicija, sodobna glasba, Zvonimir Ciglič.

**Abstract:** Zvonimir Ciglič, a notable Slovenian composer of orchestral and instrumental music, wrote only about twelve pieces for choirs, nine of them in the style of a cappella. This paper includes a chronological list of his choral works and a short description of his style when composing for choirs, illustrating it with selected examples from his works. Further on, the paper addresses the carefully chosen, mostly contemporary texts the composer thoughtfully set to music. Ciglič's works were composed traditionally and at the same time using rich harmony, making them challenging for the singers. His few choral works are interesting compositions and important representatives of his compositional language.

**Keywords:** Slovenian music, choral music, music theory, music analysis, music composition, contemporary music, Zvonimir Ciglič.

*Kje si, Smrt, ti ptič skovir?  
Je zdaj tvoje gnezdo prazno?  
In Ljubezen vriska blazno:  
»Ni je več nikjer, nikjer!«*

(Alojz Gradnik, *Mali srpan*)

## Uvod

Zvonimir Ciglič je ustvaril vsega devet a cappella skladb, in sicer za ženski, mladinski ali otroški zbor. Eno skladbo je namenil tudi za moški zbor, v zapuščini pa ni zaslediti nobenega samostojnega dela za mešani zbor. Le-tega je uporabil zgolj v vokalno-orkestralnih skladbah.

Postavlja se mi vprašanje, zakaj je tako, saj je bil dober poznavalec literature in vokala. Iz njegove korespondence<sup>1</sup> je tudi razvidno, da je o tej tematiki nameraval napisati celo dve deli: *Književnost in glasba* in pozneje *Jugoslovanska književnost in glasba*. Ob aktualnem pesniku Tonetu Pavčku, katerega verze je uporabil v več svojih delih, je v zvezi s tem obdeloval še dva danes manj znana, toda pomembna slovenska pesnika, Pavla Oblaka in Mitjo Šarabona. Slednji je bil v času socializma v politični nemilosti, saj je napisal sonetni venec sonetnih vencev in ga posvetil Francetu Balantiču. Na srednji glasbeni šoli je učil harmonijo in kontrapunkt ter imel tako na razpolago mladinski zbor. Bil je odgovorni urednik zborovskih edicij Zveze kulturno-prosvetnih organizacij Slovenije. Med drugim je uredil notne mape izbranih zborov Zorka Prelovca (1974), Petra Liparja (1976) in Matije Tomca (1977). Pred Pred 2. svetovno vojno je občudoval moški Akademski pevski zbor pod vodstvom Franceta Marolta.<sup>2</sup> Imel je primorske korenine, med Primorci pa je bilo petje in zborovsko petje precej priljubljeno. In navsezadnje, v kasarni v Karlovcu, kjer je služil vojaščino, je ustanovil moški zbor in z njim pel »od jutra do večera«.<sup>3</sup>

Za skladatelja, ki mu je bila večna tema »erosa in tanatosa« velik izziv, bi bila ustrezna zvočna posoda, v katero bi pretil tonsko igro ženskih in moških glasov, prav mešani zbor. Navkljub zapisanemu pa je število zborov zelo majhno. Najbrž sta mu bili v skladateljski izziv predvsem orkestralna in instrumentalna glasba. Večkrat je izjavil, kot npr. v intervjuju na Radiu Ljubljana, 3. marca 1971, »da mu najbolj ustreza simfonična glasba«.<sup>4</sup> S tem se je pridružil pomembni skupini slovenskih skladateljev, ki so pisali pretežno instrumentalno in orkestralno glasbo (npr. L. M. Škerjanc, D. Škerl, I. Petrić idr.) in njihove pozornosti slovenska ljudska glasba ni opazno pritegnila (kot npr. velja za S. Osterca). Za skladatelja Cigliča je umetniško ustvarjanje neprestano soočenje z življenjsko stvarnostjo, zajeto v ustvarjalčevi osebnosti in v njegovih etičnih načelih.<sup>5</sup> Oblika oz. zvrst glasbe, v kateri skladatelj ustvarja, je po njegovem mnenju odvisna predvsem od njegove narave in osebnosti. Kot ustvarjalec je občutil različne vzgibe, ki sproščajo energijo iz podzavesti v luč zavesti. Žal nisem mogel preiskati

1 Andreja Peterlin, *Zapuščina Zvonimirja Cigliča*, diplomska naloga, Oddelek za zgodovino Filozofske fakultete v Ljubljani, Ljubljana, 2000, [http://www.ff.uni-lj.si/hp/diplomske\\_naloge/peterlin\\_andreja/](http://www.ff.uni-lj.si/hp/diplomske_naloge/peterlin_andreja/), dostopno 12. julij 2012.

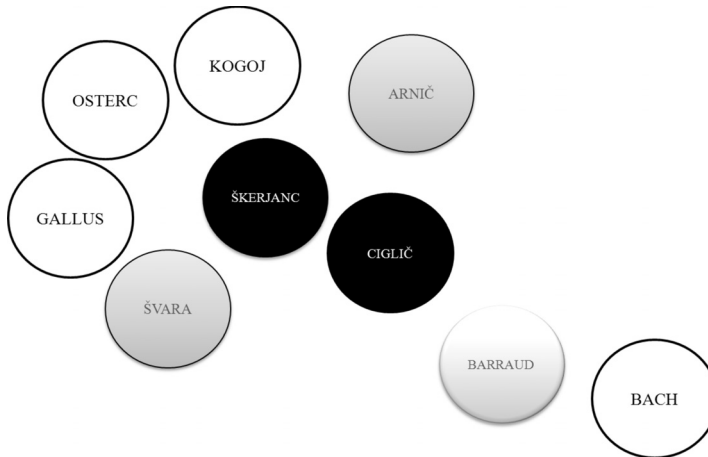
2 Franc Križnar, *Zvonimir Ciglič – biti ustvarjalec*, Ljubljana: Arhiv Republike Slovenije, 2006, str. 170.

3 Prav tam, str. 73.

4 Glej opombo št. 1.

5 »O fenomenu umetniškega ustvarjanja«, članku, ki je izšel tudi v reviji *Glasbena mladina* novembra 1980, glej [http://www.ff.uni-lj.si/hp/diplomske\\_naloge/peterlin\\_andreja/](http://www.ff.uni-lj.si/hp/diplomske_naloge/peterlin_andreja/), dostopno: 12. julij 2012. Prim tudi: F. Križnar, n. d., str. 101, 133, 218–220.

njegovega obširnega gradiva, da bi o njegovem zborovskem ustvarjanju morda našel kaj več. To prepuščam naslednikom. Ker so skoraj vsa dela nastala v času njegovega poučevanja, domnevam, da so skladbe bile naročene, na njihov nastanek pa je morda vplival pedagoški klic oziroma poklic.



**Primer 1:** skica kroga, sociogram skladateljev, ki so najbolj, posredno ali neposredno, vplivali na delo Zvonimirja Cigliča.

Njegov kompozicijski stavek je personalističen, oprt na glasbeno tradicijo romantike, razširjen z mnogimi elementi 20. stol., npr. impresionističnimi in ekspresionističnimi. Svoj slog, ki je podoben slogu Marija Kogoja, je oblikoval na kompozicijskih naukih in dediščini profesorja Lucijana Marije Škerjanca. Ob priliki je Ciglič zapisal, da ima Slovenija tri velikane: Gallusa, Kogoja in Osterca.<sup>6</sup> V teh treh avtorjih se skrivajo tehnike polifonije, čiste kompozicije, fantastičnega, ekstatičnega sloga 20. stoletja (*stylus phantasticus*), zvočne ironije ter ekspresionistične harmonije. O vplivu Henryja Barrauda (1900–1997), nekoliko pozabljenega francoskega skladatelja, pri katerem naj bi se Ciglič v letih 1958–59<sup>7</sup> izpopolnjeval, pa težko sodim. Poslušal sem dve skladbi Barrauda, *Nina au matin bleu*<sup>8</sup> (1954) za oboo in klavir ter *Offrande rúne ombre*<sup>9</sup> (1942) za simfonični orkester. Skladbi sta pisani v tradicionalnem, postromantičnem, postimpresionističnem, meditativnem in občutenem slogu. V obeh skladatelj dovršeno in spretno povezuje tradicionalne zvočne snovi ter gradi občuteno muzikalno razpoloženje. Cigličev kompozicijski stavek je podoben Barraudovemu, slogovne sledi pa vodijo morda še nekoliko nazaj, k

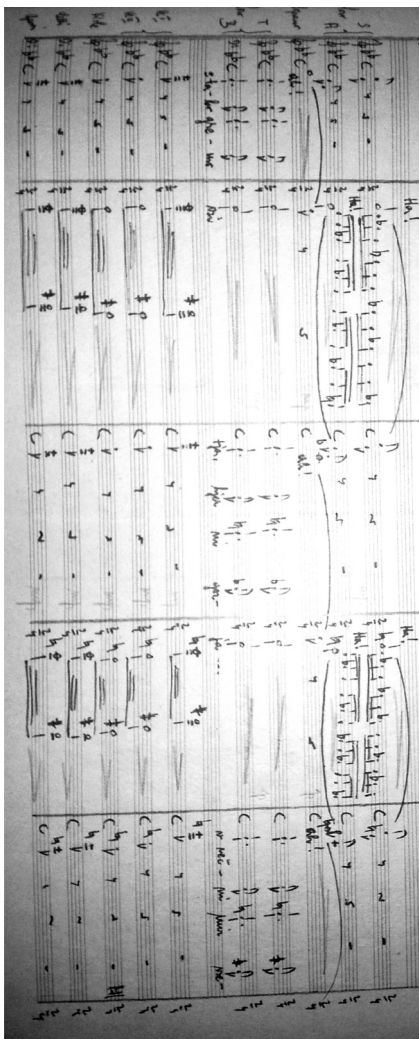
6 A. Peterlin, n. d., dostopno na: [http://www.ff.uni-lj.si/hp/diplomske\\_naloge/peterlin\\_andreja/](http://www.ff.uni-lj.si/hp/diplomske_naloge/peterlin_andreja/), 12. julij 2012.

7 Andrej Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, Ljubljana: DZS, 1979, str. 47.

8 *Oboe Recital*: Menzel, Fabian - POULENC, F. / MILHAUD, D. / TAILLEFERRE, G. / AURIC, G. / MIGOT, G. / JOLIVET, A. / BARRAUD, H. / RIVIER, J., Naxos, Antes Edition, BM 31.9136.

9 Dostopno na: <http://www.youtube.com/watch?v=2TXQkTIskp4>, 12. julij 2012.

Barraudovemu učitelju Louisu Aubertu (1877–1968) in nato do Gabriela Fauréja (1845–1924).<sup>10</sup> Vse to morda vpliva na Cigličev orkestralni stavek, zborovske skladbe so kompozicijsko preprostejše, ne pa tudi izvajalsko in zvočno enostavne. Vseeno je Ciglič predvsem oblikovalec orkestralnega, instrumentalnega zvoka. Še v *Preludiju* za sopran, ženski in moški zbor ter orkester na besedilo Pavla Oblaka je vloga zbora bolj instrumentalna, barvna, kot samostojna.<sup>11</sup> Toda vseeno so Cigličeve zborovske skladbe dovolj prepričljiva in dovršena umetniška dela.



**Primer 2:** odsek iz *Preludija* za sopran, ženski zbor, moški zbor in orkester, kjer ima zbor bolj barvito, »orkestralno« vlogo.

<sup>10</sup> F. Križnar, n. d., str. 153.

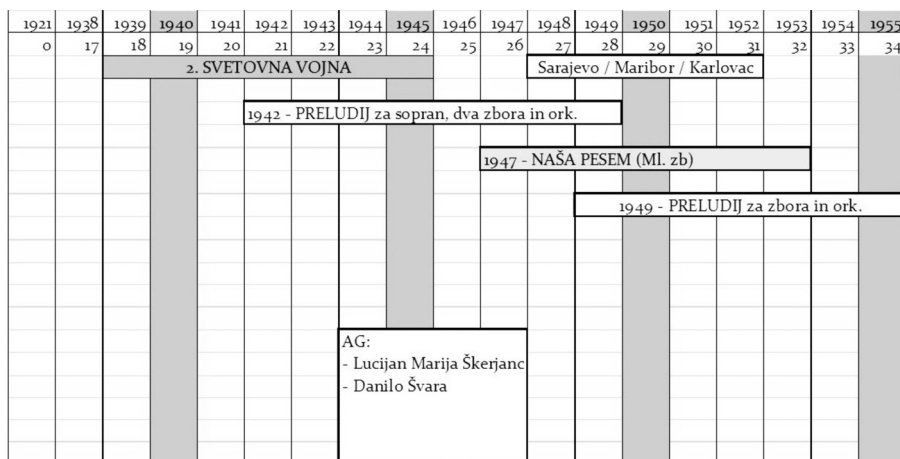
<sup>11</sup> Zvonimir Ciglič, *Preludij* za sopran, ženski zbor, moški zbor in orkester, besedilo Pavel Oblak, rokopis, Arhiv Republike Slovenije, zapuščina Z. Cigliča, sign. AS 1441.



	Letnica verjetnega nastanka	Naslov	Besedilo
1	1946*	<i>Preludij</i> , za sopran, SSAA, TTBB in orkester, rkp.	Pavel Oblak
2	1	1947 <i>Naša pesem</i> , za mladinski zbor, Grlica 2 (1955/56), 32	Kajuh
3		1949 <i>Preludij</i> , za zbor in orkester	?
4	2	1957 <i>Maček na dopustu</i> , za ženski (mladinski) zbor, Grlica 3 (1957), 58–61	Tone Pavček
5	3	1957 <i>Lari-fari</i> , za ženski (mladinski) zbor, Grlica 4 (1958), 26–30	Tone Pavček
6	4	1957 <i>Bav-bav</i> , za ženski (mladinski) zbor, NZ 14 (1959), 45–48	Tone Pavček
7	5	1962 <i>Srečku Kosovelu</i> , za moški zbor, NZ 17 (1964/65), 85–88	Marijan Štancar
8	6	1967 <i>Samoglasniki</i> , Grlica 12 (1967/68), 3: 28	–
9	7	1969 (1957) <i>Jelki</i> , za ženski zbor, NZ 21 (1969), 47–48	Oton Župančič
10	8	1972/73 (1957) <i>Učenjaki</i> , Grlica 15 (1972/73), 3/4: 22–25	Tone Pavček
11		1974 <i>Simfonia mortis</i> , za orkester, zbor in recitatorja	?
12	9	1975 <i>Po svatbi</i> , Mladinski zbori, MPF v Celju, 1976, št. 12	Tone Pavček

### Primer 3: seznam zborov Zvonimirja Cigliča.

V diplomski nalogi A. Peterlin<sup>12</sup> je navedena skladba *Preludij* za sopran, dva zbora in orkester brez navedbe avtorja besedila in z letnico nastanka 1942. Domnevam, da gre za skladbo *Preludij* za sopran, ženski in moški zbor ter orkester na besedilo Pavla Oblaka. Rokopis ima letnico nastanka 1946. Zadnja številka »6« je nekoliko nerodno zapisana. Lahko bi jo prebrali tudi kot »0«. Tako jo je prebral tudi tisti, ki je pripravil popis avtorjevega gradiva za Arhiv Republike Slovenije.<sup>13</sup> Za *Preludij* je potrebno kar nekaj kompozicijskega znanja, zato je bolj verjetno, da je to delo nastalo po tem, ko se je vpisal na Akademijo za glasbo, to je po l. 1944. Zdi se mi, da bi bil tudi *Preludij za zbor in orkester* iz leta 1949, npr. omenjen v citirani diplomski nalogi A. Peterlin, lahko *Preludij* iz leta 1946 ali morda kakšna njegova predelava. Partiture slednjega nisem našel.



**Primer 4:** prvi del časovnega traku o zborovski ustvarjalnosti Zvonimirja Cigliča. Glej besedilo pod primerom 2.

<sup>12</sup> A. Peterlin, n. d., dostopno na: [http://www.ff.uni-lj.si/hp/diplomske\\_naloge/peterlin\\_andreja/](http://www.ff.uni-lj.si/hp/diplomske_naloge/peterlin_andreja/), 12. julij 2012.

<sup>13</sup> Glej tudi F. Križnar, n. d., seznam rokopisov, popis del.

1956	1957	1958	1959	1960	1961	1962	1963	1964	1965	1966	1967	1968	1969	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983	1984	2006					
35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	85					
SREDNJA GLASBENA ŠOLA • HARMONIJA, KONTRAPUNKT, PARTITURNA IGRA																																		
1967 - SAMOGLASNIKI (Or. zb.)																																		
1969 - JELKI (SSA)																																		
1972 - UČENJAK (Mi. zb.)																																		
1974 - SIMFONIJA MORTIS za recitatorja, zbor in ork.																																		
1975 - PO SVATBI (Mi. zb. - Dek. zb.)																																		
1957 - ČIKEL MAČEK NA DOPUSTU (Mi. zb.)																																		
- Maček na dopustu																																		
- Lari - fari																																		
- Bav - bav (SSAA)																																		
Salzburg																																		
- veča (Matače)																																		
- Henri Barraud																																		
(kompozicija, 1958/59)																																		
1962 - SREČKU KOSOVELU (TTBB)																																		

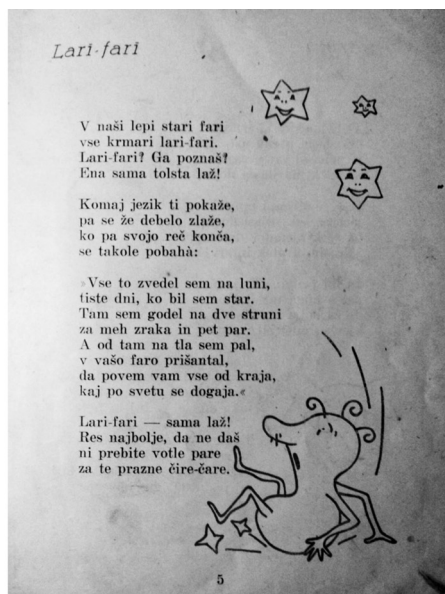
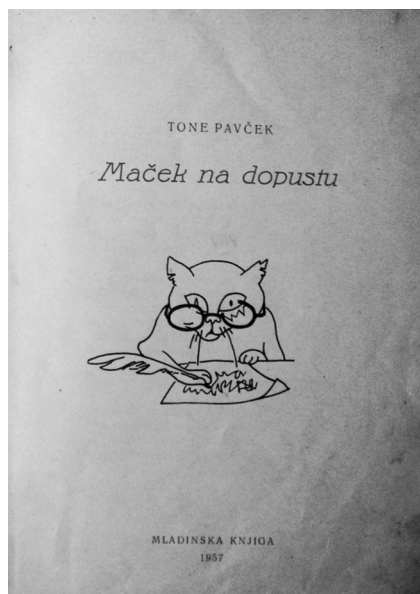
**Primer 5:** drugi del časovnega traku o zborovski ustvarjalnosti Zvonimirja Cigliča.

## ZBORI

Zbore bi lahko razdelili na dve skupini:

- ustvarjene na pesmi Toneta Pavčka (1928–2011) iz zbirke *Maček na dopustu* in
- druge.

## ZBORI NA PESMI TONETA PAVČKA IZ ZBIRKE MAČEK NA DOPUSTU



**Primer 6:** naslovna stran Pavčkove pesniške zbirke *Maček na dopustu*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1957 in stran s pesmijo *Lari-fari*.

*Maček na dopustu* je morda druga zbirka otroških pesmi Toneta Pavčka. Pesnik je izdal 34 raznovrstnih, duhovitih pesmic, ki so pritegnile pozornost skladatelja Zvonimirja Cigliča. Uglasbil je prve tri, potem pa še *Po svatbi* (dvanajsta v zbirki) in *Učenjak* (šestindvajseta). Skladatelj je pesmi najbrž izbral po lastni presoji, brez določenega vpliva. Rokopise vseh skladb hrani Arhiv Republike Slovenije. Morda so vse nastale že leta 1957, vsaj kot skice, čeprav je skladba *Učenjak* drugačna kot druge. Vsekakor je za presojo nastanka pomembna tudi letnica izdaje.<sup>14</sup>

1	Lari-fari	5	12	Po svatbi	16	23	Posluš	28
2	Intervju	6	13	Testament	17	24	Begunec	29
3	Bav-bav	7	14	Osmrtnica	18	25	Prvič v šolo	30
4	Nesreča	8	15	Pogreb	19	26	Učenjak	31
5	Zver	9	16	Hvaležna muha	20	27	Bratovo prvo pismo	32
6	Novice	10	17	Koledna	21	28	Abecedna vojska	34
7	Tat	11	18	Lena Marinka	22	29	Napad na dvojke	36
8	Krof	12	19	Vrtiljak	23	30	Zgodba o štrukljih	38
9	Koline	13	20	Tista Marinka	24	31	Brada	39
10	Loterija	14	21	Dva Andreja	26	32	Trgatev	40
11	Cigani	15	22	Sanje	27	33	Zlata jabolka	41
						34	Zakaj so brez tebe	42

**Primer 7:** seznam pesmi zbirke *Maček na dopustu* in skladbe, ki jih je uglasbil Zvonimir Ciglič.

1	1957	<i>Maček na dopustu</i> , za ženski (mladinski) zbor <i>Grlica 3 (1957)</i> , 58–61	Pavček
2	1957	<i>Lari-fari</i> , za ženski (mladinski) zbor <i>Grlica 4 (1958)</i> , 26–30	Pavček
3	1957	<i>Bav-bav</i> , za ženski (mladinski) zbor <i>NZ 14 (1959)</i> , 45–48	Pavček
4	1972/73 (1957)	<i>Učenjak</i> , <i>Grlica 15 (1972/73)</i> , 3/4: 22–25	Pavček
5	1975 (1957)	<i>Po svatbi</i> , <i>Mladinski zbori, MPF v Celju, 1976</i> , št. 12	Pavček

**Primer 8:** seznam uglasbenih pesmi iz zbirke *Maček na dopustu* z navedbo letnice nastanka in objave. V oklepaju je navedena letnica, ko je skladba najbrž nastala.

## MAČEK NA DOPUSTU

Pavčkov naslov pesmi je *Intervju* in je druga pesem v zbirki. Domnevam, da je skladatelj skladbo poimenoval kar po naslovu zbirke, le-ta je obenem morda tudi nosilni vsebinski naslov ohlapnega cikla petih, prosto izbranih uglasbenih skladb, ki imajo skupnega le avtorja pesmi ter šaljiv, grotesken in celo sarkastičen, težak glasbeni slog. Takšen slog morda celo presega razpoložensko preprostejšo in lahkotnejšo literarno predlogo. Skladbo je avtor napisal leta 1957 in je istega leta tudi izšla v *Grlici* (glej tabelo s seznamom skladb, primer 8). Prav

<sup>14</sup> Glej F. Križnar, n. d., seznam rokopisov.

mogoče je, da je avtor tedaj zasnoval tudi vse preostale skladbe in jih dokončal v letih, ko jih je pripravil za objavo. Skladba je teksturno razgibana, pomembno vlogo ima polifonija. Melodije so intervalno pestre, veliko je alteracij, prav tako je pestra in zahtevna harmonija. Vse to pa pomeni, da je skladba za izvajalce zahtevna, čeprav je kompozicijsko dobro premišljena in spretno zgrajena. Značilno za melodije njegovih zborovskih skladb je, da intervalno niso zelo zahtevne, čeprav z njimi doseže pogosto zelo kompleksna sozvočja.

**Primer 9:** začetek skladbe *Maček na dopustu* je oblikovan politonalno, 1. glas je v as-molu, 2. v es-molu, 3. v sicer notiranem As-duru. Glasovi vstopajo polifono, 2. glas je imitacija 1. glasu na spodnji č4 v diminuciji.

**Primer 10:** primer homofonega, sekvenčno grajenega odseka skladbe z ekspresionistično oblikovano harmonijo. Zgornja dva glasova oblikujeta zrcalo.

**Primer 11:** odsek »Veselo« z dvoglasnim kanonom v spodnji č8 in dopolnilnim glasom, začetno melodijo z inverznim, rastočim terčnim skokom v 2. glasu. V nadaljevanju se pojavi kanon z zamenjanima glasovoma in enakim dopolnilnim glasom.

*Kot v začetku*

*p* *mp*

To de - jal je ma - ček sta - ri, ko se

**Primer 12:** začetek sklepnega dela skladbe v harmonskem as-molu, vodilna tema je obdelana homofono, čeprav sta zgornji in spodnji glas v protismernem gibanju, vmesni pa je z obema v stranskem gibanju.

*Živo*

*f* *p* *f*

fa - ri, mi pod - pi - sal in - ter - vju.

**Primer 13:** skladatelj harmonijo iz as-mola pripelje na koncu v As-dur, s tonalno oblikovano avtentično kadenco D-T in postopom dominantne 7 (IV. stopnja) v I. stopnjo v spodnjem glasu.

## LARI-FARI

*Lari-fari* je prva pesem v zbirki. Pavček je v njej spretno povezal »našo lepo staro faro«, svet ter luno, pa še, da vse na svetu je le laž, »res najbolje, da ne daš ni prebite votle pare za te prazne čire čare«. Takšno šaljivo, fantastično in groteskno pesem je v njeni tragikomični vsebini želel glasbeno nadgraditi tudi skladatelj. Skladbi *Maček na dopustu* in *Lari-fari* sta izšli v *Grlici*, čeprav sta primerni za najboljše dekliške ali mladinske zборе.

*mf* *mf*

V na - ši le - pi sta - ri fa - ri use kr - ma - ri la - ri,

**Primer 14:** začetni motiv skladbe *Lari-fari* v zgornjem glasu je pentatonični (anhemitonska pentatonika), stavek pa homofon, s tonalno, a kromatično in akordično razširjeno harmonijo. Spol G-dura je z e-molovim 6/4 taktom na začetku nekoliko zabrisan. Podobno so zabrisani tudi začetki drugih oblikovnih delov (h-mol – G-dur, cis-mol – A-dur).

								1	2	3	4	5	6	7
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	
14	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	
7	6	5	4	3	2	1								

**Primer 15:** primer septimnega (kvartdecimnega) dvojnega kontrapunkta; primerjaj 1. in 2. glas v drugem taktu primera ter 2. in 3. glas v četrtem taktu z ustrežno številčno shemo dvojnega kontrapunkta.

**Primer 16:** v nadaljevanju skladbe *Lari-fari* se harmonija odlepi od centra in postane kompleksna, tudi bitonalna, sekvenčna in polifona. Skladatelj z glasbo gradi retoriko besedila. V zadnjem taktu primera zvočno slika grotesknost šepanja, z ritmom in harmonijo (nizanje zmanjšanih septakordov), hlinjeno resnost, jok, bolečino, obenem pa šepanje, »A od tam na tla sem pal, v vašo faro prišantal«.

*V prvotnem tempu*

**Primer 17:** v zadnjem delu skladbe *Lari-fari* skladatelj harmonski tok pripelje nazaj v G-dur, na začetku zadnjega dela »Živo« uporabi dur-mol, po vsem zapletenem tonalitnem gibanju in akordiki pa konča z diatoniko G-dura in melizmatičnim slikanjem besed »čire čare«.

## BAV-BAV

Skladba *Bav-bav*, tretja po vrsti v Pavčkovi zbirki, je izšla v *Naših zborih* (glej tabelo s seznamom skladb, primer 7). Že s tem je bila poudarjena njena zahtevnost, ki presega raven običajnih mladinskih zborov. Skladba je duhovita in če odštejem sinkopirano (hemiolno) ritmičnost, melodično in harmonsko ni prav zahtevna.

**Primer 18:** monodični začetek skladbe *Bav-bav* z akordično, sinkopirano spremljavo – pravzaprav gre za hemiolno preureditev, ki je od drugega do petega takta simetrično grajena iz lahkih in težkih not hemiole  $2x(3x2)$ , namesto  $2x(2x3)$  – je harmonsko in melodično oblikovan lahkotno.

**Primer 19:** spodnja dva glasova zadnjih treh taktov primera skupaj »tketa« tretjo melodično linijo tekture (znani baročni Bachov kompozicijski prijem). Skladatelj v nadaljevanju modulira in uporablja nekoliko kompleksnejšo harmonijo. Harmonija zadnjih treh taktov primera je grajena na menjavi tonike in molove subdominante v zgornjih dveh glasovih, spodnja pa prinašata tonično terco (I-III). Občasno tako nastopi sozvočje D-Es-Ges.

**Primer 20:** sklepni del skladbe *Bav-bav* je ponovno harmonsko diatoničen, monodična sestavljena tekstura pa je oblikovana iz dvoglasnega kanona v primi in dopolnilne, intervalne spremljave.

## UČENJAK

*Učenjak* je šestindvajseta pesem v zbirki. Tudi njo je Ciglič najbrž uglasbil ali vsaj zasnoval že leta 1957, čeprav se njen kompozicijski stavek nekoliko razlikuje od tistega iz starejših skladb tega cikla, npr. že tonaliteta ni označena. Zelo redko je v glasbi nasploh uporabljena oznaka tempa *Allegrettino*. Načeloma naj bi bila to oznaka za še nekoliko počasnejši tempo od *Allegretta*, značaj pa je še lahkotnejši. Nemara se v tej oznaki skriva avtorjeva želja, da skladbe zaradi kromatike in gostejše harmonije ne bi izvedli bodisi pretežko in prepočasi bodisi prehitro ter prenapeto. Začetni in končni center se ne ujemata: D(G) in Des. Delo je komponirano v tehniki ostinata.



Zvonimir Ciglič

Allegretto

glava z dol-gi- mi la-smi,  
*p*

Ču-ri Mu-ri tr- da gla-va, gla-va z dol-gi- mi la-smi,  
*p*

a pod nji-mi je zme-šnja-va, sla-me kup in be-da-rij.  
*p mp mf f*

a pod nji-mi je zme-šnja-va, sla-me kup in be-da-rij.  
*mp mf f*

a pod nji-mi je zme-šnja-va, sla-me kup in be-da-rij.  
*mp mf f*

**Primer 21:** začetek skladbe *Učenjak*, triglasna imitacija z inverzijo (skupaj tvorita zrcalo) in kvintnim dvoglasjem začne del, ki je grajen na ostinatu, s ponavljanjem motiva, grajenega z dvema, poltonsko oddaljenima čistima kvartama (D-A, Cis-Gis), ki se premika po glasovih, tudi v inverziji in retrogradnji. Ostinatni, osminski ritem, gradi mehansko motoriko in nemara ponazarja vsebino praznega, na drilu utemeljenega znanja, »slame kup in bedarij«.

Lento e risoluta

Pa - zi, pa - zi,  
*ss*

Pa - zi, pa- zi, pa-zi, pa-zi, pa-zi,  
*ss*

Pa - zi, pa - zi,  
*ss f*

**Primer 22:** kontrastni drugi del, je oblikovan sprva modalno, zadnje tri takte pa dobi pomembno mesto dominantni septakord na C. Naslednji del, ki se začne na tonu A, tako deluje kot terca toničnega akorda F-dura. Navkljub intervalno grajenemu sozvočju, s sekundami, septimami, kvintami, melodični kromatiki, lahko v ozadju prepoznamo tonalno urejenost glasbenega stavka.

The image shows a musical score for three staves. The lyrics are: "zme - šnja - va: de - lež tvoj do kon - ca dni." The tempo markings are "piu mosso" and "poco ritenuto". The score is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The melody is homophonic and harmonic, with a cadence at the end.

**Primer 23:** tonalni konec skladbe *Učenjak* v Des-duru, s kadenčno zvezo DD(9)-D(7-9)-T. Homofonija in harmonija sta najbrž v retoričnem pomenu tonskega slikanja ironije idiličnega, srečnega konca v slogu: »saj ne vedo, kaj delajo«.

## PO SVATBI

Skladba je nastala po dvanajsti pesmi v Pavčkovi zbirki, leta 1975, in sicer za Mladinski pevski festival v Celju, leto pozneje pa je izšla v festivalski zbirki *Mladinski zbori* (glej tabelo s seznamom skladb, primer 7). Skladatelj je skladbo oblikoval na dveh svatovskih plesih, polki (binarni del) in valčku (ternarni del); v obeh delih z istim kompozicijskim gradivom (glej primera 22 in 25 ter ju primerjaj).

The image shows a musical score for two staves. The lyrics are: "Tam za hle - vom pred dvo - ri - ščem vče - raj bil je di - ren -". The tempo marking is "♩ = 96" and "mf". The score is in a key with two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The melody is functional and conflictual, with a cadence at the end.

**Primer 24:** začetek skladbe *Po svatbi*; tonalna harmonija je postavljena funkcionalno konfliktno, kar ustvarja vtis nerodnosti, groteske, npr. v 1. taktu si na prvi dobi stojita nasproti tonična in subdominantna funkcija (H-C), na drugi dobi subdominantna in tonična (C-H po poudarjeni, spodnji menjalni noti). To je pogost harmonski prijem skladatelja. Motiv je parafraza ljudske, zabavne glasbe v plesnem ritmu polke.

$\text{♩} = 69$   
 daj. Da nes ze ha, sa mo ze ha,  
 Da nes ze ha, sa mo  
 Da nes ze ha,

*poco rit.*

**Primer 25:** v drugem taktu je začetek drugega dela skladbe, s svobodnejšo, periodično imitacijo med zgornjima glasovoma in imitacijo v tretjem glasu, ki prinese inverzno in vzratno (retrogradno) obrnitev dvotaktnega motiva – teme imitacije.

$\text{♩} = 58$   
*pp.* *poco* *a* *poco* *a c c e l e*  
 mu-he no-ge so zlo-mi-le, ko so se do-mov va-li-le,

*pp.*

**Primer 26:** tonsko, diatonično, artikulacijsko slikanje muh, mrčesa.

$\text{♩} = 66$   
*mp.* *poco rit.*  
 Tam za hle-vom pred dvo-ri ščem vče-ra-j bil je di-ren.

*mp.*

**Primer 27:** začetek »valčkovega«, predzadnjega dela skladbe. Primerjaj ga z gradivom začetnega, »polkinega« dela, primer 24.

ma-li  
bil je di-ren-daj; — že-nil se je s-stra-šnim vri-šče-m

mi — šek Ho — ke — daj  
ma-li mi — šek Ho — ke — daj.

ma-li mi — šek Ho-ke - daj.  
*poco rit.*

**Primer 28:** sklepi del skladbe *Po svatbi*, s kratko, periodično imitacijo in tonalnim koncem z izjemnimi, netipičnimi postopi, skokom s IV. stopnje (septime dominantnega septakorda) na I. v spodnjem glasu, v zgornjem pa z vodilnega tona na terco toničnega kvintakorda.

## NAŠA PESEM

Uglasbitev znamenite pesmi Karla Destavnika-Kajuha je prva objavljena in morda tudi ustvarjena zborovska skladba skladatelja Cigliča. Glasbeni stavek je občuten, recimo, da v romantični tradiciji, s tonalno, kromatično harmonijo in nekaterimi impresionistično oblikovanimi odseki. Navkljub nenavadnim harmonskim zapletom pa je harmonija oblikovana pregledno in konsekventno. Dve mesti v tiskani partituri sta drugačni kot v rokopisni. Po mojem mnenju sta bolj oblikovani v rokopisu. V dosedanjih analizah sem se pogosto srečeval z odstopanji tiskanih različic od rokopisnih. Rokopisne so največkrat boljše kot tiskane; tako kompozicijsko kot interpretacijsko. Kot bi prepisovalci in uredniki ne bili povsem kos stavku naših sodobnih skladateljev. Slednji bi pred tiskom morali imeti še možnost za zadnje korekcije. Če so jih imeli, so morda površno pogledali prepise. Lahko pa, da so se z morebitnimi spremembami strinjali ali jih tik pred tiskarskim »zdajci« celo predlagali sami. Vsekakor bi bilo vedno dobro, če bi si zborovodje pred pripravo in študijem skladbo ogledali tudi v rokopisu. Bralce vabim, da sami premislijo o obeh mestih v obravnavani skladbi (primera 29 in 30) in o njima presodijo.

**Primer 29:** tonalno, diatonično oblikovan responzorijalni začetek skladbe *Naša pesem*, ki je smiselno glede na retoriko besedila. V nadaljevanju uporaba razširjene tonalnosti in akordičnega zaporedja g-B-Ges. Makroharmonski odnosi so zanimivi: g-mol, G-dur (s prehodom [harmonski] B-dur – [melodični] h-mol), g-mol s frigijsko kadenco na A, g-mol (z izmikom na dominantno), polarni Des-dur in končni g-mol, s pikardijsko terco na končnem akordu in varianto frigijske kadence, ki deluje morda nekoliko preneglo in prisiljeno.

**Primer 30:** v tretjem taktu se pojavi zanimiv, impresionistično delujoč blok 6/4 zmanjšanega kvintakorda. Alteraciji Cis in E sta v g-molu tona dominantnega območja.

**Primer 31:** konec skladbe *Naša pesem* v rokopisu, z avtorjevim podpisom. Primerjaj označeni mesti s tiskanimi v spodnjem primeru (primer 32).

**Primer 32:** primerjaj označena akorda rokopisa in tiska, razlika je občutna. V predzadnjem taktu je v drugem glasu alteracija As, ki je v rokopisu ni. A je vsekakor boljše možnost. Na koncu se pojavi polarni Des-dur, skladba pa se z varianto frigijske kadence, alteriranim substitutom dominantnega septakorda in nekoliko »na hitro«, prisiljeno konča na toniki g-mola s pikardijsko terco.

## SREČKU KOSOVELU

Skladba *Srečku Kosovelu*, na besedilo Marijana Štancarja<sup>15</sup>, je skladateljeva edina samostojna skladba za moški zbor. Je zelo zahtevna, ekspresionistično grajena, s precej raznovrstno in kompleksno harmonijo, pojavijo se npr. celotonska lestvica, zrcalna biakordična harmonija, kvartno-kvintni akordi, alteracije ipd. Skladatelj je z glasbo skušal predstaviti trpko vsebino in razpoloženje pesmi.

*Andante* ♩ = 66 Zvonimir Ciglič

Tenor I.

Tenor II.

Bas I.

Bas II.

*p* Tih in molčeč ve-slaš med bo-ri zlatega čolna, med bori, med

*mf* Tih in molčeč ve-slaš med bo-ri zlatega

slas med bo-ri zlatega čolna, med bo-ri, med bo-ri, med bo-ri, med

bori, med bo-ri, med bori *mp* zlate-ga čol - - -

**Primer 33:** motetni, imitacijski, ekspresionistični (kromatika, harmonija) začetek skladbe *Srečku Kosovelu*.

<sup>15</sup> Najbrž gre za pesnika Marijana Štancarja Monosa (1941–2008) iz kroga t. i. Mrakovih apostolov. Glej *Gorenjski glas*, rubrika novice/kultura, Kranj, petek, 2. maj 2008, »V spomin: Marijan Štancar – Monos«, avtorja Tomaža Kukovice.

**Primer 34:** motetni, slovesni začetek skladbe *Srečku Kosovelu*, v tradicionalni, rastoči reperkusiji I-V-I-V. Navkljub kromatično izdatni melodiki lahko tudi tu v ozadju prepoznamo b-molovo tonaliteto (Fis=Ges, alteracija B v H) in nekoliko modalnih primesi, npr. zvok frigijskega modusa na F (transpozicija starega eolsko-frigijskega para E-A na B-F). V zadnjem taktu nastopijo kvartno-kvintni akordi (Ces=H) in pa homofonija.

**Primer 35:** po ekspresivni harmoniji sledi nepopolno biakordično zrcalo, namesto spodnjega kvintakorda je skladatelj izbral samo čisto kvinto. Gosta, miksturna harmonija zvočno opisuje vsebino besedila.



**Primer 36:** konec skladbe *Srečku Kosovelu*, podobno motetnemu začetku ima skladba tudi motetni, plagalno oblikovan eolski konec s sinkopami in pikardijsko terco.

## SAMOGLASNIKI

Skladba je leta 1967 izšla v *Grlici* in je izjemno preprosta, najbrž ima povsem didaktični pomen. Je dvoglasni, premi kanon v zgornji čisti kvinti, zelo podoben kakšni dobro izdelani kontrapunktični nalogi. Vseh pet samoglasnikov (vokalov!) je skladatelj razporedil tako, da jih ima zgornji glas v obrnjenem (palindromnem) zaporedju U-O-I-E-A, spodnji glas pa v običajnem A-E-I-O-U.

**Primer 37:** skladba *Samoglasniki*, preprosti, šolsko oblikovani dvoglasni premi kanon. Z njim lahko v razredu preprosto prikažemo zgrajenost kanona in se obenem upojemo na vseh pet samoglasnikih.

## JELKI

Skladba je izšla leta 1969 v *Naših zborih*, morda je nastala že prej. Skladatelj je izbral pesem Otona Župančiča in jo občuteno ugglasbil za ženski zbor. Morda je to najbolj prepričljiva zborovska skladba Zvonimirja Cigliča. Oblikovana je tradicionalno, ekspresivno, v bogatem poznoromantičnem slogu.

*Lento*

Cveto...ča gmajni-ca! Tam tvo...ja ma-mica

**Primer 38:** začetek skladbe *Jelki* s harmonijo As-dura in vzporednega f-mola, grajena občuteno, skladno s tradicionalnimi oblikovnimi načeli, sekvenčno (z modifikacijo prvega tona v ponovitvi, zgornja glasova).

*a tempo*

med resjem je za spa--la, in vsa...njah jel--ki-ca

**Primer 39:** kromatično nadaljevanje, izbor akordov sledi tradicionalnim akordičnim sredstvom za opisovanje smrti (tritonus, zvečan kvintakord).

*sostenuto*

če tom sta za Jel-ki-co kr--sti--la

**Primer 40:** konec skladbe *Jelki* prinese tudi skladatelju zelo priljubljeno frigijsko varianto kadence s substitutom dominante. Barva vzporednih kvart ob koncu in zvok čiste kvinte se lepo ujemata z vsebino besedila.

## SKLEP

Skladatelj je zapisal,<sup>16</sup> da je vsaka umetnost tragična, kadar izvira iz temeljev življenjske resničnosti same. Iz takšnih romantičnih idej so izhajali mnogi umetniki 20. stoletja; pri nas na primer Božidar Jakac (grafika *Eros Tanatos*), pa Alojz Gradnik v številnih svojih pesmih, še posebej v *Eros – Tanatos* in še mnogi drugi.<sup>17</sup> Filozofske premise o tragični umetnosti je najbolje izrazil nemški filozof Friedrich Nietzsche (1844–1900), še posebej v svojem znamenitem delu *Rojstvo tragedije iz duha glasbe*.<sup>18</sup> Kot kratko vabilo bralcu k razmišljanju o pesimizmu, nihilizmu in tragičnem, navajam lepo, pomenljivo in globoko pesem Alojza Gradnika, ki je bil Zvonimirju Cigliču blizu ne le kot rojak, temveč tudi duhovno in umetniško: »Kje si, Smrt, ti ptič skovir? Je zdaj tvoje gnezdo prazno? In Ljubezen vriska blazno: 'Ni je več nikjer, nikjer!'«<sup>19</sup>

Smrt in ljubezen, tanatos in eros, smrt in rojstvo, dve na videz neskončni nasprotji sta obenem dve najgloblji gibali človeškega vrhunskega, ustvarjalnega duha. V tem je vsak ustvarjalec enkratna in neponovljiva osebnost. Zato ne preseneča, da je Zvonimir Ciglič zapisal tudi, da pravi umetnik ustvarja iz življenja, iz notranje nujnosti, ki jo čuti z vso svojo zavestjo kot smisel umetniškega izpovedovanja. Ustvarjalni proces pa po njegovem mnenju poteka po zakonitostih, ki so intelektualno neopredeljive. Med drugim je spregovoril tudi o mladini, ki bi morala razlikovati med umetnostjo in glasbenim šundom. Poudarja, da se umetnost bojuje za red, zakonitosti in jasno zavest ter za ljudi išče dragoceno in odrešilno *substanco* resnice in lepote. V teh nekaj povzetih Cigličevih mislih so najbrž tudi temelji njegovega komponiranja za zборе. Njegova zborovska dela so prežeta s tragičnostjo, še šaljive vsebine so prepletene v t. i. tragikomični, sarkastični splet. Ustvaril jih je po svojem skladateljskem prepričanju iz lastnega notranjega sveta, znanja in občutenja, v prizadevanju za uresničevanje svojih umetniških idealov, resnice, lepote, ki jo prinašajo urejenost, zakonitosti in duhovna globina.

Njegovi zbori so osebno izpovedni, resni, kompozicijsko premišljeni. Skladatelj besedilom dodaja svojo glasbeno preobleko, utemeljeno na glasbeni tradiciji romantike ter dopolnjeno z vsemi tistimi kompozicijskimi elementi 20. stoletja, ki jo nadgrajujejo, toda ne rušijo. V njegovih zborovskih skladbah ni nič glasbeno avantgardnega in revolucionarno novega. Bistvena je tradicionalna tonska glasbena izpoved sama. Bera njegovih *a cappella* zborovskih del je sicer

---

<sup>16</sup> »O fenomenu umetniškega ustvarjanja«, članek, ki je izšel tudi v reviji *Glasbena mladina* novembra 1980, glej [http://www.ff.uni-lj.si/hp/diplomske\\_naloge/peterlin\\_andreja/](http://www.ff.uni-lj.si/hp/diplomske_naloge/peterlin_andreja/), dostopno: 12. julij 2012. Prim tudi: F. Križnar, n. d., str. 101, 133, 218–220.

<sup>17</sup> Glej npr. *The Oxford Book of Death*, ur. D. J. Enright, Oxford: University Press, 1983.

<sup>18</sup> Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872), več slovenskih prevodov, npr. *Rojstvo tragedije iz duha glasbe*, prev. Wilhelm Heiliger, Ljubljana: Slovenska matica, 1970. Glej tudi dve slovenski novejši deli: Ivan Urbančič, *Zgodovina nihilizma*, Ljubljana: Slovenska matica, 2011; Gorazd Kocijančič, *Erotika, politika itn., Trije poskusi o duši*, Ljubljana: Slovenska matica, 2011.

<sup>19</sup> Alojz Gradnik, *Mali srpan*, prva pesem iz zbirke *Eros – Tanatos*, glej Alojz Gradnik *Pesmi*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1982.

miniaturna, ustvaril ni nobenega mešanega zbora in le enega moškega. Vseeno je v svojih delih kompozicijsko zanimiv in prepričljiv, a tudi zahteven, tako za izvajalce kot poslušalce. Naj povzamem še nekaj bistvenih kompozicijskih značilnosti njegovega zborovskega stavka. Melodika ni zapletena. Ritmičnih iregularnosti ni veliko, ob diatoniki je tudi kromatika, ki pa večinoma nima prezahtevnih skokov. Vendar so melodije pogosto vpete v zahtevnejšo, bolj ekspresionistično oblikovano vertikalno, z nekoliko zahtevnejšo intervalno zgrajenostjo. Vse skladbe so tonalne, čeprav je tonalnost kdaj pa kdaj tudi zabrisana (bitonalnost, biakordičnost, modalnost, svobodneje oblikovano akordično zaporedje, kvartno-kvintna akordika ipd.). V skladbah je prav tako nekaj impresionističnih elementov (akordični bloki, pentatonika, celotonska lestvica, modalnost). Večglasje je oblikovano raznovrstno, od monodičnih, homofonih odsekov, pa do uporabe zelo raznovrstne polifonije. Večkrat se v polifoniji pojavi tudi zrcalna in vzratna (retrogradna) obrnitev motiva ali teme, pa tudi dvojni kontrapunkt v manj pogostih intervalnih obrnitvah. Skladatelj v skladu s tradicijo sestavne oblikovne dele povezuje v večje dvo- ali trodelne oblike.

Cigličeva dela slovenski zbori zelo redko uvrstijo na svoj program. Praizvedbe so sistematično navedene v monografiji Franca Križnarja.<sup>20</sup> Zborovodja Jože Fürst je v mapo ženskih zborov ZKPOS-a uvrstil skladbe *Maček na dopustu*, *Lari-fari*, *Bav-bav* in *Učenjak*.<sup>21</sup> Izbrana Cigličeva zborovska dela so na priložnostnem koncertu ob simpoziju leta 2011 umetniško prepričljivo zapela dekleta zbora ljubljanske Akademije za glasbo pod vodstvom Marka Vatovca. Dela Zvonimirja Cigličeva bi vsekakor sodila v kakšno temeljito antologijo slovenske zborovske glasbe 20. stoletja, ki bi jo morali čim prej pripraviti in izdati. Prepričan sem, da bi bili njegovi zbori primerna programska in glasbena dopolnitev slovenske zborovske poustvarjalnosti. Menim, da so tudi Cigličevi zbori dovolj pomembna in dostojna znamenja njegove umetnosti.

---

<sup>20</sup> Franc Križnar, *Zvonimir Ciglič – biti ustvarjalec*, n. d., str. 242.

<sup>21</sup> NOTNA mapa št. 3, *Ženski zbori*, Zveza kulturno-prosvetnih organizacij Slovenije, Ljubljana 1975.

## CHORAL WORKS OF ZVONIMIR CIGLIČ (1921-2006)

### Summary

Zvonimir Ciglič (1921-2006), a notable Slovenian musician, composer, teacher, music theorist, publisher and critic, will be remembered as a composer of mostly orchestral and instrumental music; nevertheless, he also wrote some works for choirs. He studied composition with the composer Lucijan Marija Škerjanc and from 1958 to 1959 with the French composer Henry Barraud. Among Slovenian composers, he was influenced mostly by Jacobus Handl (Gallus), Marij Kogoj and Slavko Osterc. Ciglič's composing style is very personal, combining the romantic tradition with 20<sup>th</sup> century elements, such as impressionistic and expressionistic. The form of his choral works is rather simple, customized for specific choirs and singers. Considering the fact he had great knowledge of vocal music, he did not write much for choirs, merely nine a cappella compositions. He wrote for youth and female choirs, one piece for male choir, but nothing for mixed choirs. His choral works may be divided into two groups: 1) compositions for female or youth choirs set to the collection of children poetry by Tone Pavček (1928-2011) *Maček na dopustu* ("Cat on Vacations", originally entitled *Intervju* ["Interview"], 1957), such as *Lari-fari* ("Airy-Fairy", 1957), *Bav-Bav* ("Bogeyman", 1957), *Učenjak* ("Scholar", 1972-73) and *Po svatbi* ("After Wedding", 1975); 2) all other compositions – *Naša pesem* ("Our Song", 1947), *Srečku Kosovelu* ("To Srečko Kosovel", 1962), *Samoglasniki* ("Vowels", 1967), *Jelki* ("To Jelka", 1969). All of his choral works are briefly presented in the article. Some examples taken from his works illustrate typical features of his choral style. Ciglič's choral music is tonal, yet with complex, very rich, chromatic, expressionistic harmony. His melodies do not contain complex rhythms or intervals, but they do form complex harmonies. His music may also include some impressionistic elements. The texture of his music is varied, and polyphony plays an important role. His choral works are very powerful, both from expressive and artistic point of view. Despite their scarce number and infrequent occurrences on concert programs, these works not only bear considerable musical importance but are also key representatives of his post-romantic and tragic art.



**Darja Koter**

Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani

## **ZVONIMIR CIGLIČ: MED RECEPCIJO IN AVTOREFLEKSIJO**

**Izvleček:** Avtorica skuša prikazati dinamiko izvajanja in vrednotenje opusa Zvonimirja Cigliča na slovenski in deloma tuji glasbeni sceni ter evalvirati njegovo sicer dokaj kratko dirigentsko kariero, pri čemer se naslanja na pogostost izvedb posameznih del, njegovo dirigentsko prezenco, kritiške odmeve, ter ugotavlja, kdo so (bili) poustvarjalci njegovih del. V prispevku zasleduje skladateljeve življenjske prelomnice in okoliščine, ki so vplivale na predstavitve skladb v javnosti in na možnosti dirigiranja, ukvarja se z recepcijo izvajanih skladb oziroma koncertnih programov in skuša presoditi, do kolikšne mere so se pisci kritiških odmevov naslanjali na skladateljevo avtorefleksijo, ki je bila izrazito prisotna in zelo vplivna.

**Ključne besede:** Zvonimir Ciglič, skladatelj, dirigent, recepcija, avtorefleksija, evalvacija

**Abstract:** The author presents the dynamics of the performances and evaluations of Zvonimir Ciglič's works on the Slovenian and, partly, on the international music scene, also taking into consideration the interpreters of his works. The paper continues with the evaluation of his rather short-spanned conducting career, focusing on the frequency of performances of particular works, his stage presence and his critical reception. It casts light on the crucial events in the composer's life and on the circumstances under which his works were presented to public and which brought him opportunities for conducting. Finally, it deals with the reception of his music or his concert programs, trying to determine if the reviewers took notice of the composer's self-reflection, which was particularly evident and highly influential.

**Keywords:** Zvonimir Ciglič, composer, conductor, reception, self-reflection, evaluation

Opus Zvonimirja Cigliča<sup>1</sup> še ni bil deležen vsestranske evalvacije, čeprav so njegova dela prišla v javnost kmalu po nastanku, najprej s prvenci, napisanimi do dvajsetih let Cigličeve starosti (od 1934 do 1946), dokaj pogosto pa so bile izvajane tudi skladbe, nastale v njegovem drugem, najplodnejšem ustvarjalnem obdobju, ki obsega čas od leta 1946 do 1965. Čeprav je zaradi resnih bolezenskih težav sredi šestdesetih let ustvarjalno usahnil ter do leta 1983, ko je nastalo njegovo zadnje delo *Božanski absurd* za glas in orkester, napisal komajda kaj, je bil na koncertnih programih slovenskih odrov, deloma pa tudi na mednarodni sceni v strokovnih glasbenih krogih aktualno zastopan in opažen. Cigličeva dela so bila izvajana v Ljubljani, Mariboru, Beogradu, Zagrebu, Sarajevu in Subotici

---

<sup>1</sup> Projekt št. P6-0376 je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

(v slednjih dveh je služboval kot dirigent), na prestižnih, nekoč jugoslovanskih festivalih v Radencih, Dubrovniku in v Opatiji, na Slovenskih glasbenih dnevih ... Prav tako so bile njegove skladbe uvrščene na sporede v Italiji, Avstriji, Nemčiji, Sovjetski zvezi (v Moskvi, Jaroslavlju, Vilni, Rigi in Donecku), na Švedskem in Norveškem, na Kitajskem in v Južni Ameriki, večinoma s slovenskimi interpreti.<sup>2</sup> Največ izvedb je bilo v času Cigličeve dejavne prisotnosti v javnem življenju, vendar je le redka dela krstil sam (nekaj prvih klavirskih skladb pred vojno, ko je bil tako rekoč še anonimnež).

Najprej se je uveljavil kot dirigent in je veliko obetal, vendar svojih sposobnosti zaradi nenaklonjenosti nekaterih kolegov, svojega značaja in tudi zaradi zdravstvenih težav ni uspel docela razviti ali potrditi v daljšem poustvarjalnem obdobju. Na ljubljanski Akademiji za glasbo je bil študent kompozicije pri L. M. Škerjancu, dirigiranje je študiral pri dr. Danilu Švari in iz obojega diplomiral leta 1948. Na obeh diplomskih listinah so zapisali superlative, ki so obetali kariero skladatelja in dirigenta. Prav dirigiranje je bila Cigličeva prva izbira. Po študiju je najprej eno sezono dirigiral operi v Sarajevu (1948/49), vendar je sam izjavil, da kljub uspehom ni dobil podaljšane pogodbe, kar pripisuje lastni zavrnitvi članstva v Zvezo komunistov Jugoslavije.<sup>3</sup> Njegove pokončnosti ni ustavila niti grenka izkušnja samice, ki naj bi si jo »prislužil« kot »protidržavni element«. To je bilo v času služenja vojaškega roka v obdobju informbiroja. Po izpustitvi je namreč napisal eno svojih najtehtnejših del, simfonično pesnitev *Obrežje plesalk* (1952), miselno zasnovano v zaporniški osamitvi. Tako kot vsak mlad dirigent se je tudi Ciglič oziral k Slovenski filharmoniji (dalje SF), ki jo je v prvi polovici petdesetih let vodil njegov nekdanji profesor kompozicije Škerjanc. Priložnost je dobil leta 1954, ko je s filharmoniki izvedel več uspešnih mladinskih koncertov ter bil deležen številnih pohval in ovacij. Nekdanji profesor Švara je v njem videl odlične lastnosti, češ da »ima vse, kar mora imeti dirigent za uspešno kariero: temperament, muzikalnost, sugestivnost, izdelano tehniko, zanesljiv spomin [...], manjka mu samo priložnost in možnost udejstvovanja kot dirigent«. <sup>4</sup> Toda kljub dobrim ocenam in odobravanju občinstva v Ljubljani ni dobil novih priložnosti, kar sam pripisuje svoji izraziti nadarjenosti, s katero bi lahko »ogrozil« takrat že uveljavljene dirigente, kot sta bila Samo Hubad in Rado Simoniti, prvi dirigent orkestra SF, drugi dirigent njenega zbora in orkestra ljubljanske opere. Počutil se je izigranega, zato je v naslednji sezoni prevzel mesto dirigenta in vodje glasbene šole v Subotici (1955/56). Po prvih uspehih z orkestrom SF so ga nekateri celo krstili za »nesojenega« asistenta maestra Matačića, ki je Cigliča opazil prav na mladinskih koncertih. Lovro Matačić se je v tistem času dogovarjal za mesto dirigenta SF,<sup>5</sup> vendar je tudi on zaradi spletk

2 Kritičke zapise v časopisju je prva deloma popisala in komentirala Andreja Peterlin v diplomski nalogi z naslovom *Zapuščina Zvonimirja Cigliča*, Ljubljana: Filozofska fakulteta, Odd. za zgodovino, 2000, str. 81–109.

3 Prim. F. Križnar, *Zvonimir Ciglič – biti ustvarjalec*, Ljubljana: Arhiv Republike Slovenije, 2006, str. 145.

4 Prim. Arhiv Republike Slovenije (dalje AS), Fond AS-1441, Ciglič Zvonimir, časopisni izrezki, šk. 13, ovoj 309. Povzeto po *Slovenski poročevalec*, 28. 12. 1954.

5 F. Križnar, n. d., str. 145–146.



slovenske dirigentske srenje ostal brez angažmana, s tem pa so bili pokopani tudi Cigličevi upi, da bi se mogel kaliti ob tako cenjenem dirigentu. Matačićevega dirigentska pot se z ljubljanskim neuspehom ni ustavila, nasprotno, že v naslednjih letih je postal ena najbolj cenjenih osebnosti mednarodne dirigentske sfere. Cigliča je očitno ocenil za perspektivnega, sicer ga ne bi leta 1956 povabil za asistenta. To je bilo v času, ko je bila Matačićevega svetovna kariera v vzponu in je postal direktor opere v vzhodnem Berlinu.<sup>6</sup> Zakaj ni prišlo do sodelovanja, ne vemo natančno, najbrž so bile vmes Cigličeve jezikovne bariere, ki jih sam omenja.<sup>7</sup> V Ljubljani je Ciglič ponovno poskušal prodreti leta 1957, ko je filharmoniji načeloval Marijan Lipovšek in je z orkestrom izvedel odmeven koncert z deli Cesarja Francka (*Simfonija v d-molu*), L. van Beethovna (5. klavirski koncert s švedskim pianistom Hansom Leygrafom) in Slavka Osterca (*Klasična uvertura*). Karol Pahor je v kritiki v *Slovenskem poročevalcu* koncert etiketiral kot »Velik uspeh mladega dirigenta!«. <sup>8</sup> Tudi ta dogodek je bil med domačimi dirigenti in nekaterimi drugimi glasbeniki kamen spotike, tudi zato, ker si je Ciglič dovolil spremeniti prvotno načrtovani program. Kot pravi, orkester ni bil spodoben v odmerjenem času osvojiti Kozinove *Bele krajine*, s čimer si je nakopal zamere takrat zelo vplivnega skladatelja.<sup>9</sup> Žal je o medčloveških in profesionalnih odnosih med ljubljanskimi glasbeniki tistega časa malo znanega, zato zgolj enostranske izjave, ki jih je vztrajno ponavljal Zvonimir Ciglič kot prizadeta stran, ne morejo ponuditi dovolj realne slike o tem, kaj vse mu je preprečevalo stalni ali trajnejši angažma v Ljubljani. Ne glede na razmere in kljub zameram je Ciglič svoje izobraževanje nadaljeval in v letu 1957 odšel k Matačiću na dirigentski seminar v Salzburg, kjer je med vsemi kandidati maestra najbolj navdušil in si s tem zaslužil vihteti dirigentsko palico zaključnega večera. Nepričakovano čast je Ciglič upravičil in uspešno nastopil z *Uverturo* Wagnerjevega *Letečega Holandca*.<sup>10</sup> Kot pravi, so mu ob vrnitvi v Ljubljano člani orkestra SF iskreno čestitali, vodstvo pa mu je naslednje leto ponudilo koncert ob 70-letnici velikega slovenskega pianista Antona Trosta – in nič več.<sup>11</sup> Sledilo je izpopolnjevanje v Parizu (1958/59) pri slovitem Igorju Markevitču, ki je v tistem času vodil orkester Concerts Lamoureux. Po vrnitvi je bil Ciglič ponovno prepričan v uspešno kandidaturo za dirigenta SF, a se je uštel – intrige, kot pravi, so mu to preprečile.<sup>12</sup> Njegovo zadnje sodelovanje z orkestrom je bilo sredi leta 1959, ko je – menda proti volji programskega vodje ustanove – premierno izvedel Arničovo simfonično pesnitev *Povodni mož* (1950), ki je veljala za zahteven poustvarjalni zalogaj. Kot pravi kritik Rafael Ajlec, je bilo za Cigliča značilno, da je bil za pultom »kot obseden« ter da je bilo »zanj vseeno, kako je razpoložen

6 Prim. pismo L. M. Škerjanca Cigliču z dne 9. 12. 1955, objavljeno v F. Križnar, n. d., str. 175, in Cigličevo pričevanje na str. 176–178.

7 Prav tam.

8 Prim. F. Križnar, n. d., str. 146–150.

9 Cigličevo pričevanje, prim. v F. Križnar, n. d., str. 149.

10 F. Križnar, n. d., str. 150.

11 Prav tam, 153.

12 Prav tam, str. 153–154.

*določeni večer, koncert je tak, kot je treba*«. <sup>13</sup> Po tem sicer uspelem dogodku ni bilo novih povabil, na programu SF pa vse do leta 1965, ko je filharmonijo prevzel Ciril Cvetko, tudi ne njegovih del. Cigličevo zdravje je bilo na začetku šestdesetih let, ko je komaj stopil v štirideseta, že načeto in je kulminiralo v neozdravljivo bolezen srca, kar je pomenilo dokončno odtegnitev od dirigentske palice. Odtlej se je posvetil pedagoškemu delu na srednji glasbeni in baletni šoli ter na ljubljanski pedagoški akademiji, sicer zelo predano, a če sledimo njegovim mislim, se z usodo ni nikoli sprijaznil – postajal je zagrenjen, nedostopen in ustvarjalno nemočen. Njegova jeza nad nepravilnostjo usode z leti ni pojenjala, svoje temačne misli je še poglobil in jih prevalil na svet okrog sebe. Kritično se je izpovedoval v številnih intervjujih, kjer ni pozabil naglasiti lastne genialnosti, posebnosti svojega opusa in ni zmožeg opustiti starih zamer, najbolj pa se je razvnel ob pogovorih z redkimi obiskovalci na lastnem domu. <sup>14</sup>

Kljub vse večji odmaknjenosti od realnega sveta in samoizolaciji so bila Cigličeva dela še naprej izvajana – večkrat ob njegovih življenjskih jubilejih. Do izvedb je prihajalo po različnih poteh, in čeprav je veljal za ostrega kritika sodobne slovenske in jugoslovanske glasbene scene, je imel dovolj vpliva, da je podiral včasih neprebojne zidove poustvarjalne klike. Zanj so se tudi po njegovem umiku iz glasbene scene zavzeli že uveljavljeni in mlajši slovenski dirigenti in drugi interpreti, kot so Anton Nanut, Anton Kolar, Marko Munih, Ivo Petrič z Ansambлом Slavko Osterc, Pavla Uršič, Ruda Ravnik Kosi, Mojca Zlobko Veigl, Eva Novšak Houška, Igor Dekleva, Jože Falout in drugi. Njegova orkestralna dela sta izvajala oba ljubljanska simfonična ansambla, orkester SF in orkester RTV Slovenija, glasbeno-gledališki hiši v Mariboru in Ljubljani, na koncertnih odrih pa so se zvrstila tudi dela za glas in spremljavo ter komorne in klavirske skladbe. V fonoteki Radia Slovenija in na ploščah (EP, LP, CD) se nahajajo posnetki vseh pomembnejših del, nastali od leta 1953 do 2005, ki so jih izvedli vidnejši slovenski interpreti in ansambli. <sup>15</sup> Ob 90. obletnici skladateljevega rojstva pa je nastal zvočni zapis koncerta *Iz opusa Zvonimirja Cigliča* v izvedbi študentov Akademije za glasbo. <sup>16</sup> Ciglič je posebno v zrelih in poznih letih v intervjujih in radijskih oddajah s svojimi izjavami in razmišljanji razgrinjal lastno samopodobo in ob tem evalviral svoj opus. Bil je namreč zelo občutljiv na recepcijo javnosti, zato je večkrat samovoljno posegal v zapise novinarjev, jih pred objavo celo cenzuriral in popravljal in tako sooblikoval javno podobo o svojem delu, pogledih na svet in umetnost. <sup>17</sup> Kljub samoosamitvi je bil v slovenskih časopisih in drugih medijih deležen pozornosti ob vseh življenjskih jubilejih. Avtorji prispevkov (Primož Kuret, Marijan Zlobec, Janez Höfler idr.) so izražali naklonjenost do

<sup>13</sup> Prav tam, str. 154.

<sup>14</sup> Prim. številne izpovedi v knjigi *Zvonimir Ciglič – biti ustvarjalec* ter izjave v intervjujih: prim. Miran Sattler, 'Appassionata slovenskega skladatelja', *Teleks*, 1. 34 (1978), št. 20, str. 20–23; intervju s Kristijanom Ukmarjem na TV Ljubljana ob izvedbi *Triptiha*, 28. 2. 1986, AS-1441, fond Ciglič Z., šk. 7, ovoj 103; tipkopis intervjuja z Marijanom Zlobcem za *Primorska srečanja*, 25. 4. 1991, AS-1441, fond Ciglič Z., šk. 7, ovoj 108.

<sup>15</sup> Prim. seznam v F. Križnar, n. d., str. 248–257.

<sup>16</sup> Koncert je potekal na dan muzikološkega simpozija, ki je bil posvečen življenju in delu Z. Cigliča (24. 11. 2011), in sicer v Osterčevi dvorani SF.

<sup>17</sup> Prim. op. 12.

opusa in spoštovanje do njegove osebnosti.<sup>18</sup> Ciglič je o svojem ustvarjalnem delu javnosti predal številna osebna razmišljanja. Večinoma jih je objavljaj kot »vizitke« na koncertnih programih ter v intervjujih, strnjena in zaokrožena pa so objavljena v avtobiografsko obarvani knjigi *Zvonimir Ciglič – biti ustvarjalec*.<sup>19</sup>

Pri pregledu koncertnih kritik, ki ob skladateljevih avtoferatih in izjavah predstavljajo temelj pričujočega prispevka, se ponuja enovita ugotovitev, da večina kritiških odmevov po letu 1980 sledi skladateljevi avtorefleksiji. Izjeme so zgodnejše objave med drugo svetovno vojno in takoj po njej ter kasnejše kritike do sedemdesetih let. Moč njegove besede je bila toliko avtoritativna, da je ni bilo mogoče obiti. Le tako lahko razumemo, da je večina odmevov od osemdesetih let prežeta s skladateljevimi citati, precej manj je »samostojnih« ali »neodvisnih« refleksij posameznih poročevalcev oziroma piscev kritik. Avtorji odmevov s koncertov zadnjih desetletij se na Cigličeva dela odzivajo izjemno pozitivno, poudarjajo naklonjenost koncertnega občinstva, sugestivnost in duhovno moč njegove glasbe ter slogovno raznolikost, ki ne sledi aktualnim kompozicijskim novostim. Večina kritikov se ni poglobljala v značilnosti posameznih del in jih ni skušala umeščati v kontekst slovenske ali evropske glasbe.

Ciglič se je pogosto razgovoril o svojem ustvarjalnem egu in ga med drugim opisal takole: »*Moja glasba je istovetna z mojo avtobiografijo, je istost, ki mi omogoča totalno umetniško izpovednost v logosu sublimacijskega imperativa. Sublimacija je zame pretopitev vegetativnega nagonkega življenja v duhovno sfero [...]. V tem znamenju sem zaobjet v dvoje fenomenov. Prvi je transcendenca z magijo duhovnosti – kar naravnost kliče po bogoiskateljstvu. Drugi pa je femina, ta gibljiva droga iz mesa in krvi – kar naravnost izziva klic strasti [...]*«<sup>20</sup> Na svojo divjo in ekstatično naravo, pripisano njegovim »uskoškim« koreninam, ter na senzibilnost je opozoril že v zgodnjih klavirskih skladbah *Nokturno* in *Bakhanal*, ki sta nastali po skladateljevi internaciji v Gonarsu (obe 1942). Na glasbeno pot je stopil kot pianist, nato pa je leta 1941 postal še slušatelj harmonije in kontrapunkta ljubljanske srednje glasbene šole v razredu L. M. Škerjanca, s katerim sta se dobro ujela.<sup>21</sup> Pri Škerjancu je kasneje tudi študiral in diplomiral (1944–1948). Obe klavirski skladbi sta bili opaženi že ob natisu pri ljubljanski založbi Kaos leta 1942. Pianist, skladatelj in oster kritik Marijan Lipovšek je *Nokturno* označil kot delo »s precej dobro pozno impresionistično akordiko, ki ji sledi tudi vse čustveno razpoloženje skladbe«. Posebno se je razpisal o značaju dela, ki ga določajo naslovi *Silhuete*, *Vizija* ter *Lento* s pripombo »življenja trudna duša«, v katerih je zaznal Cigličev »psihološki odnos do skladanja in do

18 Prim. AS-1441, fond Ciglič Z., šk. 7, ovoj 92 in 97; šk. 13, ovoj 336 (časopisni članki in tipkopisi intervjujev ob 60-letnici Z. Cigliča); šk. 7, ovoj 94, 99 in 101, šk. 9, ovoj 155; šk. 21, ovoj 396 (časopisni članki in intervjuji ob 70-letnici Z. Cigliča); šk. 7, ovoj 96; šk. 11, ovoj 253 (časopisni članki, tipkopisi radijskih oddaj ob 50-letnici Z. Cigliča); šk. 24, ovoj 487 (članek M. Zlobca ob Cigličevi 75-letnici); šk. 31, ovoj 594 (članka M. Zlobca ob skladateljevi 80-letnici).

19 F. Križnar, n. d., str. 101–140.

20 Prav tam, str. 101.

21 Prim. Cigličeve spomine na L. M. Škerjanca, v: F. Križnar, n. d., str. 181–191.

glasbe nasploh« ter predvsem mračna razpoloženja, razumljena kot izraz nemoči. Ob tem se je čutil poklicanega mlade in nadebudne skladatelje podučiti, da naj hudi časi in osebna razočaranja ne rojevajo glasbenega »vzdihovanja« in »čustvenega omahovanja«, temveč optimizem. Lipovška je zbudla ali presenetila tudi Cigličeva smelost kompozicijskega stavka (občutil ga je kot »nered«, improvizacijo, pretirano nasičenost), ko je dejal, da naj mladi ne ignorirajo zakonitosti harmonskega in kontrapunktičnega stavka ter ustaljenih form, kar naj bi bilo (vsaj) v začetnem opusu obvezno prisotno, ter dodal, da več smelosti prinese čas.<sup>22</sup> Sam je bil sicer pristaš neoklasicističnega reda Osterčeve in Casselove šole in je dotlej že napisal *Prvo suito za godala* in dovršen del *Simfonije* (obe deli je zasnoval na študijskem izpopolnjevanju pri Alfredu Casseli v Rimu v letih 1939/40 in se v njih naslonil na neoklasicizem).<sup>23</sup> Zdi se, da je Lipovšek želel mladega skladatelja nekoliko brzdati ali morda ukrojiti po lastni meri, predvsem pa ni dovolj upošteval, da se je Ciglič komajda spoznaval z nauki harmonije in kontrapunkta. Ciglič je v kasnejših delih dokazal izvrstno glasbenoteoretično znanje, ki ga je potrjeval tudi kot profesor kontrapunkta na ljubljanski srednji glasbeni šoli. Prvo objavljeno delo *Nokturno* za klavir je vzporedno pohvalil in priporočal tudi Matija Tomc, kritik časopisa *Slovenec*, ki se je podobno kot Lipovšek obregnil ob čustveno zgoščenost in poudaril nujno po izčrpnější ali bolj sistematični obravnavi tematike.<sup>24</sup> Oba kritika sta se ne glede na opažene in komentirane šibkosti kompozicijsko-tehnične narave očitno zavedala moči Cigličeve glasbene sugestivnosti, saj sta se odzvala tudi ob prazvedbi *Nokturna* februarja leta 1943 v mali dvorani Slovenske filharmonije. Lipovšek je zapisal, da je »mladi skladatelj lahko zadovoljen z lepim uspehom, ki ga je doživel njegov prvenec, lahko pa je tudi vesel za tako prvovrstno izvedbo (pianistka Marta Bizjak Valjalo, žena S. Osterca, op. p.), ki je poudarila vse dobre strani interpretacijsko kočljive skladbe«. <sup>25</sup> Oba pisca sta komentirala tudi skladbo *Bakhanal*, prvič izvedeno šele leta 1982, in sicer s pianistom Igorjem Deklevo.<sup>26</sup> Tomc jo je označil kot odraz kaotičnega umetniškega »vrenja« po prvi svetovni vojni, kar se po njegovem kaže v »harmoniji brez pravih notranjih odnosov«, v disonancah brez sprostitev ter v »trdih, zgoščenih zvočnih tvorbah in kratkih, odsekanih melodičnih linijah«, pri čemer avtor zapisa pogrša možnost slušne zaznave zapisanega. Lipovšek je bolj neposreden, ko vsebino skladbe odkrito primerja z imenom založbe Kaos – kaos. Delo označi kot »kaotično bučanje, arpedžiranje akordov gori doli, iz katerih vznikne tu in tam strasten melodični blisk«, in se odkrito vpraša, kaj je v tej ekstazi oziroma zmešnjavi »vrtinčastega plesa« vredno pozornosti.<sup>27</sup> Kljub skepsi do vrednot Cigličevih klavirskih del jih je Lipovšek v naslednjih letih kar nekaj izvedel kot prvi, in sicer na Radiu Ljubljana (*Mala suita*,

22 Marijan Lipovšek, *Jutro*, 29. 10. 1942, povzeto po F. Križnar, n. d., str. 105.

23 Prim. Ivan Florjanc, 'Orkestralna dela Marijana Lipovška – bibliografski popis in oris', *Marijan Lipovšek 1910–1995* (ur. D. Koter), Tematska publikacija Glasbenopedagoškega zbornika Ljubljana: Akademija za glasbo, 2011, zv. 15, str. 155–178.

24 [Matija Tomc], *Slovenec*, 7. 11. 1942, povzeto po F. Križnar, n. d., str. 106.

25 [Marijan Lipovšek], *Jutro*, 21. 2. 1943, povzeto po F. Križnar, n. d., str. 103.

26 Igor Dekleva je edini znani interpret skladbe *Bakhanal*, prazvedene na recitalu v Slovenski filharmoniji leta 1982.

27 M. Lipovšek v *Jutru*, 14. 4. 1943, povzeto po F. Križnar, n. d., str. 107.

*Suita v starem slogu in Tri/klavirske/skladbe*),<sup>28</sup> vendar skladbe *Bakhanal* s poosebljenim motivom Eros – Thanatos, ki prežema domala ves nadaljnji Cigličev opus, ni med njimi. Prav slednja je Cigliču služila kot ogrodje za simfonično koreografsko delo *Obrežje plesalk*,<sup>29</sup> ki velja za njegovo paradno delo. Parodiranje lastnih skladb oziroma njihove motivike v obširnejših vokalno-instrumentalnih ali orkestralnih delih je postala stalnica Cigličevega ustvarjanja.

Njegovo prvo obsežnejše delo je *Sinfonia appassionata* (1948), zasnovana že med drugo svetovno vojno in dokončana kot diplomsko delo študija kompozicije. Skladatelj je dejal, da je odraz njegovega »mladostnega idealizma«, čutenja tegob in krivic povojnega časa ter splet »čustvenega in čutnega zaznavanja [...] življenja [...]«.<sup>30</sup> Takšen vzorec se kot ustvarjalna spodbuda ponavlja do konca Cigličevega kompozicijskega ciklusa. Prvič je bila v celoti izvedena aprila 1952 z orkestrom SF in dirigentom Jakobom Cipcijem. Za simfonični prvenec je Ciglič prejel nagrado prezidija (predsedstva) Ljudske skupščine Socialistične republike Slovenije (1948), kar je poleg nagrade mesta Ljubljane (1999) in Župančičeve nagrade (2003) eno najpomembnejših priznanj, ki jih je prejel. Samozavestno je pričakoval tudi Prešernovo, a je ni dočakal. Ob drugi izvedbi Cigličeve simfonije (1952) z orkestrom SF in z dirigentom Bogom Leskovicem, je njegov nekdanji profesor Danilo Švara zapisal: »Prvi stavek simfonije že pokaže vse značilnosti komponista: v melodiki novoromantik in impresionist in to melodiko tudi v instrumentaciji podpre z barvitostjo, iz katere se najprej izlušči zelo pogosto uporabljen 'tutti' zvok, ki ga dobi s paralelno akordiko v širini vsega orkestra.« Nadalje poudari nemirnost tematike, oblikovanje kratkih motivov, sekvenciranje, ponavljanje in napete gradacije ter izpostavi drugi stavek kot najboljšega, drugačnega po strukturi tematike, široko razpredeni melodiki in bogastvu modulacij, zanimivih ritmičnih in instrumentalnih variantah v tematiki, opozori na Cigličev smisel za simfonično ustvarjanje ter delo označi kot »originalno invencijo in resno tehnično znanje«.<sup>31</sup> Simfonična bera pri slovenskih skladateljih dotlej ni bila prav bogata: z njo se je kot prvi spoprijel Fran Gerbič, nato do konca druge svetovne vojne L. M. Škerjanc, deloma Slavko Osterc, Blaž Arnič, Danilo Švara, Srečko Koporc in Marijan Lipovšek. Po neslavni ukinitvi orkestra prve Slovenske filharmonije leta 1913 med obema vojnama za orkestralno poustvarjalnost ni bilo pravih poustvarjalnih možnosti, nekoliko več jih je bilo od sredine tridesetih let z ustanovitvijo Ljubljanske filharmonije in nato radijskega orkestra. Nove poustvarjalne možnosti je prinesla šele oživitev Slovenske filharmonije po drugi svetovni vojni. Do celotne izvedbe Cigličeve simfonije je orkester SF premierno izvedel Arničovo *Četrto simfonijo – Dumo* (1948), nato Lipovškovo *Simfonijo* (1949), Brayničarjevo *Prvo simfonijo* (1951) in Škerjančevo *4. simfonijo*. Tudi zato je Švara, ki je v tridesetih letih kot eden prvih

28 F. Križnar, n. d., str. 246–247.

29 Tako skladatelj, prim. F. Križnar, n. d., str. 111.

30 Prav tam, str. 112.

31 [D. Švara], *Slovenski poročevalac*, 4. 6. 1952.

slovenskih skladateljev dokazal sposobnosti obvladovanja simfoničnega stavka, staval na mladega Cigliča in mu pokazal svojo naklonjenost. *Sinfonia appassionata* je bila ponovno izvedena leta 1966 ob 25-letnici skladateljevega umetniškega delovanja<sup>32</sup> in nato leta 1976, ko je bila posebej opažena na turneji SF po Sovjetski zvezi (obsežno turnejo od Moskve do Leningrada, Rige in Vilnusa sta vodila dirigenta A. Nanut in U. Lajovic<sup>33</sup>). Cigličev prijatelj, literat Ivan Mrak, je simfonijo označil z besedami: »[...] do kraja dognana simfonična zgradba. Presilna je bila nuja mladega Cigliča, da bi se lovil na kakršnokoli tehnično novotarijo, kajti njegova intuicija mu je narekovala tako razkošno bogat glasbeni izraz, da bi težko našel zadoščenje v nekih razumarskih konstrukcijah.« Mrak je k tej izjavi dodal: »In ker se simfonizem prav v svojem jedru po svoji eksistencialni samoizpovedni nujnosti ne more nikoli dokončno preživeti – gledamo lahko na to Cigličevo delo kot na enega svetlih trenutkov evropske simfonične glasbe [...].« Poudaril je, da je skladatelj delo posvetil »tistim, ki so v pandemoniju strasti in trpljenja žrtvovali svoja življenja za svobodo svojega ljudstva«.<sup>34</sup> Ivan Mrak je Cigliča primerjal s Kogojem, s katerim naj bi imela skupno »razdvojenost in nemir«, oboje izraženo v opusih.<sup>35</sup> Tudi Cigliču je bil Kogoj, označil ga je za genija, zelo blizu.<sup>36</sup> *Sinfonia appassionata* je bila nazadnje izvedena z orkestrom RTV Slovenija in z dirigentom Brianom Wrightom v Cankarjevem domu leta 2007.<sup>37</sup>

Cigliču in njegovi eruptivni naravi je bila bližja od simfonije programsko naravnana simfonična pesnitev, s katero lahko primerjamo njegovo najpopularnejše delo *Obrežje plesalk*, imenovano tudi *Simfonija ekstaze* (1951/52), prvič izvedeno aprila leta 1953 v dvorani ljubljanskega hotela Union (orkester SF, dirigent Bogo Leskovic<sup>38</sup>). Najbolj ilustrativno je skladbo označil sam: »*Simfonija ekstaze je moje najbolj uspešno, najbolj impulzivno, najbolj eksotično, najbolj uskoško delo [...]. V njej se je nabrala vsa kljubovalnost, vsi dramatski sunki, ki so v neponovljivih eksotičnih ritmih eksplodirali kot vulkan. Vse, kar se je v moji naravi zadrževalo, bilo z zaporom zatrto, je tedaj planilo na dan in se sprožilo v spontanem ustvarjanju. Delo odkriva obe moji najbolj tipični osebnostni potezi: smisel za polnozvočni orkestralni zvok in nekakšen tragični podton, ki veje iz večine mojih partitur. Gre za vključitev poganske ritmike in krikov pračloveka*«, ki ga povezuje z ekstazo spolnega akta, za katerega meni, da je smisel življenja.<sup>39</sup> V lastni »vizitki« k skladbi pa je leta 1983 zapisal: »*Genske*

32 AS-1441, fond Ciglič Z., šk. 9, ovoj 151, L. M. Škerjanc, '25-letnica umetniškega dela Zvonimirja Cigliča', *Delo*, 22. 2. 1966, str. 5.

33 J.[anez] Z.[adnikar], 'Sadovi poslanstva', *Delo*, 16. 12. 1976.

34 Prim. I. Mrak, tipkopis, 12. 5. 1976, hrani AS-1441, Fond Ciglič Zvonimir, šk. 9, ovoj 170.

35 Taras Kermauner, 'Vprašanja Ivanu Mraku o njegovi dramatikii', *Maske*, l. 1986, št. 4–5, str. 16.

36 Prim. Z. Ciglič, *Kriteriji pri ocenjevanju pomembnih slovenskih glasbenih umetniških del*, tipkopis, 7. 5. 1961, str. 8, povzeto po F. Križnar, n. d., str. 173.

37 Prim. Programski list koncerta 5. 4. 2007, AS-1441, šk. 43.

38 Prim. Andrej Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, Ljubljana: DZS, 1979, str. 48. Rijavec je eden prvih raziskovalcev Cigličevega opusa. V prispevku omenja tudi dve Cigličevi simfoniji – *Števerjanska simfonija* (1956) in *Simfonia mortis* (1974) – kot neizvedeni. Na simpoziju o Z. Cigliču leta 2011 se je izkazalo, da sta obe simfoniji pogrešani oziroma da njun obstoj ni dokazljiv.

39 Cigličeva izpoved, v: F. Križnar, n. d., str. 117.

zasnove za vsa moja dela so že pogojene v 'Simfoniji Appassionati'. [...]. V 'Obrežju plesalk' se zasnova in razvoj muzikalnega tkiva prepletata v ekstatičnih erupcijah ritma in opojnosti orkestralnih barv [...], tja do tragičnega finala. Tu se končno soočita sakralni kanon in boleštni prakrik kreature. Ali morda zato, da človek v deliriju strasti in trpljenja, prek agonije smrti, ki je tu, kot solza na oltarju življenja, preživi večno osvobojenje?«<sup>40</sup> Po prvi izvedbi je bila skladba večkrat izvedena v orkestralni obliki (tudi v Varšavi in Hamburgu), kot baletna koreografska poema premierno v SNG Maribor (1964) in nato v SNG Ljubljana (1966). Koreografija je bila v obeh prvih izvedbah delo Henrika Neubauerja. Mariborska uprizoritev *Obrežja plesalk* (skupaj s še dvema krajšima baletoma: *In modo romantico* z glasbo F. Schuberta in *Soba* na glasbo Georgea Aurica iz leta 1955) je bila prelomna predstava v profesionalizaciji mariborskega baletnega ansambla.<sup>41</sup> Kritiki so si edini, da skladba, primerljiva s simfoničnimi pesnitvami slovenskega porekla, izstopa po barviti orkestraciji, harmonskem bogastvu, živi ritmiki, eksotični tematiki ter z liričnimi in dramatičnimi vrhunci.<sup>42</sup> Bogdan Učakar jo je celo označil kot »zelo napredno simfonično sliko, kakršne slovenski simfonizem dotlej ni poznal«,<sup>43</sup> medtem kot je Cigličev »posinovljenec« Marijan Gabrijelčič delo primerjal s slikarstvom Paula Gaugina.<sup>44</sup> Danes velja za eno najprepoznavnejših Cigličevih del.

*Concertino* za harfo in godalni orkester (1960), posvečen skladateljevemu očetu, je bil prvič izveden na Mednarodnem kongresu glasbenih pedagogov (ISME) na Dunaju leta 1961 s solistko Rudo Ravnik, kasneje Kosi (dirigent Vinko Šušteršič). Ciglič ga je zasnoval v pariškem obdobju in dokončal v Ljubljani, in sicer v času svojega življenjskega razpotja.<sup>45</sup> O njem je zapisal: »To je moj umetniški kredito. [...] Muzikologi predalčkajo, iščejo, v kateri stil spada skladatelj, nihče pa se ne sprašuje o moči izraza, o umetniški moči. To jih ne zanima, ker ne čutijo ne glasbe ne umetnosti. Vrednotil bo le čas.«<sup>46</sup> Skladba je znana kot tehnično izjemno zahtevno delo za harfo, o čemer je Ciglič povedal: »V tem delu sem uporabil tehniko 'suoni eolici', ki sem jo praktično izumil. To ni največkrat napačno razumljena eolska lestvica, pač pa način igranja na harfo [...], podobno, kot da bi se vanjo oz. v njene strune zaganjal veter. [...] To ni uporabljeno v nobeni drugi (harfni) skladbi pred menoj.«<sup>47</sup> Po ljubljanski izvedbi leta 1966 s filharmoničnim orkestrom in diplomanti akademije za glasbo je L. M. Škerjanc skladbo označil kot delo »s posebnim harfističnim slogom, z oddaljenim sorodstvom s klavirjem, kot svet pritajenih zvokov, šelestenja ter impresionistično obeležje [...], v katerem se slogovno odmakne od sicer tako pogostnega navideznega internacionalizma dodekafonije, serialne in punktualne umetnosti

40 Iz Cigličeve »vizitke« k skladbi, 27. 11. 1983, prim. F. Križnar, n. d., str. 121.

41 Poročilo Marije Vogelgnik o izvedbi *Obrežja plesalk* v SNG Maribor, AS-1441, fond Ciglič Z., šk. 7, ovoj 86, *Delo*, 23. 6. 1964, str. 5.

42 Pavel Mihelčič, 'Obrežje plesalk, koncert orkestra Slovenske filharmonije', *Delo*, 7. 3. 1978, str. 8.

43 Prim. *Naši razgledi*, 23. 6. 1978, str. 364.

44 Marijan Gabrijelčič, 'Simfonik Zvonimir Ciglič', *Goriška srečanja*, 1. 3 (1968), št. 13/14, str. 51–56.

45 Prim. skladateljevo izpoved v: F. Križnar, n. d., str. 124–125.

46 Iz intervjuja z M. Zlobcem ob skladateljevi 70-letnici, *Delo*, 23. 2. 1991, str. 28.

47 Prav tam, str. 121–122. Med redka dela za harfo, napisana do leta 1960, sodi Škerjančev *Koncert za harfo in orkester* (1954).

[...]« Ob tem je še izpostavil: »*V naši dobi, ki je polna slepega tavanja po zagatah, brez plodnega in venomer enako potekajočega eksperimentiranja in drugih podobnih zablod, je takšna glasbena govornica relevacija in oddih [...]*«<sup>48</sup> Škerjanc je dosledno izpostavljajl nesmisel modernističnih slogov in pozdravljajl stvaritve, ki niso blizu »intelektualizmu«. Zvonimir Ciglič je s svojim glasbenim slogom prepričal tako poslušalstvo kot kritike, med njimi skladatelje, kot sta npr. Milan Stibilj in Pavel Mihelčič, čeprav sta oba privrženca novejših kompozicijskih prijemov. Ciglič je znal biti v sodbah o avantgardni glasbi zelo neposreden, tudi žaljiv, ko je dejal: »*Pri tej tako imenovani avantgardni glasbi, antiglasbi, ni niti trohice kakršnekoli čustvenosti, saj je vse emotivno mrtvo, brez hrbenice kot mehkužec, ki se že razkraja. Kaj naj vendar tak nestvor pove človeku, zlasti mlademu, ki mu po žilah polje kri, ne pa mlakužna voda, da ne govorim, kaj naj pove delavcu, proletarcu? [...] Zato bi se mi, socialistično osveščeni ljudje, ne smeli pustiti dojeti in hraniti s pokvarjenimi konzervami teh izgubljenih iluzij.*«<sup>49</sup>

Značilen del Cigličevega življenjskega opusa so tudi *Simfonične (Tri) skice*, ki imajo zometke v klavirski skladbi *Nokturno*, končno podobo pa so dobile leta 1965 in združujejo stavke *Silhuete* (1943), *Nokturno* (1942) in *Vizija* (1965). Skladbo je kot prvi predstavil sam Ciglič, in sicer v spremnem koncertnem listu prve izvedbe leta 1965, kjer je poudaril »organsko« zraščeno skladbo z njegovim celotnim delom. *Vizija* je bila komponirana kot samostojna skladba, nato pa jo je »deloma neposredno po dolgotrajnem soočenju s smrtjo« povezal v triptih treh skic in jo posvetil domačemu kužku Fojčku.<sup>50</sup> Škerjanc je po prvi izvedbi zapisal, da »stavki niso le verni posnetki drugod modnih struj, temveč kažejo samorasel odnos do glasbe sploh.«<sup>51</sup> Deset let kasneje je J. Lovše v koncertnem listu ob izvedbi SF izpostavil *Vizijo* kot skladbo, v kateri je skladatelj »na pretresljiv način izpovedal svoj tragični pogled na usodo umetnika, ki ga spremlja kot mračna podstat v njegovem ustvarjanju in življenju [...]«.<sup>52</sup> Kot avtobiografsko delo ga je označil tudi Krešimir Kovačič po koncertu v dvorani Vatroslav Lisinski v Zagrebu leta 1976 z dirigentom Antonom Kolarjem.<sup>53</sup> *Vizijo* je Kolar istega leta s SF izvedel tudi v Sovjetski zvezi, kjer je bila izjemno sprejeta, organizator pa si je pridržal pravico do partiture.<sup>54</sup> Najizčrpnější kritički pogled na skladbo kot tridelno celoto je nastal izpod peresa Bogdana Učakarja, ki je zapisal: »[...] v 'Treh skicah' za orkester Zvonimir Ciglič sicer še kaže nekaj vplivov Škerjančeve kompozicijske šole predvsem v elegičnem poiigravanju z barvami in panoramskim impresionizmom, pa morda tudi v oblikovnem smislu kot razširjeni pesemski obliki. Odklon od teh vzorov pa je predvsem odlična

48 L. M. Škerjanc, 'Koncert filharmoničnega orkestra z diplomanti Akademije za glasbo', *Delo*, 15. 6. 1966, str. 5, povzel M. Gabrijelčič, 'Simfonik Zvonimir Ciglič', n. d. str. 56.

49 P. Kuret, 'Naš skladatelj Zvonimir Ciglič', *Glasbena mladina Slovenije*, 7. 11. 1980, 1. 11, št. 2, str. 12–13, prispevek je napoved skladateljeve 60-letnice.

50 Prim. F. Križnar, str. 125.

51 L. M. Škerjanc, 'Tri domače novitete: Tri skice za orkester', *Delo*, 17. 11. 1965.

52 AS-1441, fond Ciglič Z., šk. 9, ovoj 140, Koncertni list SF, 5. 12. 1975.

53 K. Kovačević, 'Intimna isповјed', *Borba*, 25. 1. 1976.

54 J.[anez] Z.[adnikar], 'Naša glasba v Sovjetski zvezi', *Delo*, 16. 12. 1976.



*inštrumentacija, govornica inštrumentov, svež navdih, značilna drobna zrnata inštrumentacija in zelo izravnan oblikovna gradnja. 'Tri simfonične skice' [...] daleč presegajo okvir poimenskega zarisa. Že v naslovih [...] začutimo Cigličevo notranje razslojevanje in razreševanje notranjih koticov skladateljevega sveta in nazorov. Ne kot programska glasba, ampak po notranji glasbeni logiki grajene simfonične kariatide. [...] Od treh morda najbolj značilna zadnja z Wagnerjevim motivom in prav sodobno dramatsko razpršitvijo k vizionarskim vprašanjem 'erosa in thanatosa' [...].»<sup>55</sup> Tudi leta 2003, ko je bila *Vizija* nazadnje izvajana, je Pavel Mihelčič zapisal, da je delo kljub časovni odmaknjenosti še vedno »povedno in prepričljivo odmeva«.<sup>56</sup>*

Med sicer maloštevilnimi komornimi deli je bila posebej opažena *Sublimacija* za rog in harfo (1967). Prva sta jo izvedla hornist Jože Falout in harfistka Pavla Uršič Petrič v ljubljanski Moderni galeriji ob mednarodnem muzikološkem kongresu, kar je bila ena pomembnejših glasbenih prireditev desetletja.<sup>57</sup> Delo je bilo nato še isto leto uvrščeno na spored festivala sodobne jugoslovanske glasbe v Opatiji, zadnja znana izvedba pa je bila leta 2000 na Slovenskih glasbenih dnevih.<sup>58</sup> Ciglič je svoje komorno delo pospremil z besedami: »Ker ima 'sublimacija' več različnih pomenov, je tu mišljena kot preobrazba instinktivnih emocij v zavestno duhovnost.« Povedano je avtor povzel po Sigmundu Freudu in dodal: »Sublimacijo povezujem z Izvorom glasbe Fausta Torrefranca, ki pravi, da je izvor glasbe v prakriku strasti pračloveka, kar se da razbrati iz začetnega rogovega glasu v tem delu, nakar se skladba nadaljuje med rogom in harfo (slednja je za skladatelja ženski element, op. p.) v evolucijskem smislu od začetka do konca.«<sup>59</sup> Skladatelj pravi, da na t. i. avantgardno glasbo namiguje le v *Absurdih* za dvoje kvintetov (pihalni in godalni), ki so nastali leta 1970 na prigovarjanje Iva Petriča, vodje Ansambla Slavko Osterc. Vendar skladatelj tudi v tej skladbi ni bistveno odstopil od dotedanjega kompozicijskega koncepta. Janez Höfler je dejal, da »je bilo v njem preveč komponista, da bi se šel avantgardo«.<sup>60</sup>

Opažen je tudi opus samospevov, in sicer v obliki s klavirjem ter v verzijah za glas in orkester,<sup>61</sup> s čimer Ciglič nadaljuje svojo značilno noto, v kateri lastne teme »izčrpava« v različnih zasedbah in jih združuje v ciklese. Med samospevi izstopata *Usoda* in *Topoli v jeseni* (prvi iz leta 1954, drugi iz 1955, oba na besedila Pavla Oblaka), ki ju je skladatelj leta 1966 združil v skladbi *Dve pesmi* za srednji glas in orkester. *Usoda* je bila prvič izvedena leta 1958 z altistko Marijo Bitenc

55 B. Učakar, 'Holstov planetarij', *Delo*, 21. 6. 1990, str. 10.

56 Iz kritike P. Mihelčiča ob izvedbi SF v Cankarjevem domu, *Delo*, 4. 6. 2003.

57 Prim. F. Križnar, n. d., str. 126.

58 AS-1441, fond Ciglič Z., šk. 24, ovoj 557 in 560.

59 F. Križnar, n. d., str. 126–127.

60 Povzeto po Cigličevi izjavi, glej v: F. Križnar, n. d., str. 139.

61 Seznam del in čas nastanka rokopisov prim. v F. Križnar, n. d., str. 243–245.

Samec ob klavirski spremljavi Cirila Cvetka,<sup>62</sup> medtem ko je *Dve pesmi* premierno izvedel Ansambel Slavko Osterc pod vodstvom Iva Petriča s solistko Boženo Glavak na Festivalu sodobne komorne glasbe v Radencih (september 1966).<sup>63</sup> Za tem je ista solistka oba samospeva izvedla ob spremljavi klavirja, in sicer na drugem pomembnem festivalu sodobne glasbe nekdanje skupne države, na Jugoslovanski glasbeni tribuni v Opatiji (oktober 1966).<sup>64</sup> Marijan Gabrijelčič je delo v ansambelski izvedbi opisal kot skupek dveh različnih razpoloženj, kjer »glasovna linija hodi samostojno muzikalno pot, a se neprisiljeno vpleta v instrumentalno tkivo; opora na tekstovno predlogo preraste dimenzije golega ustvarjanja vzdušja, instrumentalna govorica prinese avtorjev najširši odziv in nadaljuje pesnikovo misel skozi prostrane možnosti zvočnega izpovedovanja«. <sup>65</sup> Samospeva sodita med večkrat izvajane skladbe in veljata za trd izvajalski oreh. V različnih verzijah je napisana tudi skladba *Erotikon* (1952), sestavljena iz treh samospevov: *Pismo* (bes. H. Barbusse/T. Debeljak), *Zasanjanost* (bes. P. Oblak) in *Jaz te ljubim* (bes. P. Golija, vsi nastali leta 1946), ki so posvečeni Cigličevi drugi ženi Milici Kokol. Vse tri samospeve je prva izvedla mednarodno uveljavljena sopranistka slovenskega rodu Zlata Gjungenac v Beogradu leta 1949, Ciglič pa jih je leta 1952 orkestriral in povezal v *Erotikon*. Pavel Mihelčič je zapisal, da so »po izrazu ekspresionistične, polne čustvenega naboja, ostrih harmonij in melodičnega loka, ki ima komaj kdaj oporo v izjemno bogatem in težavnem klavirskem partu, kar pripenja žlahtnost opusa«. <sup>66</sup> Samospeva *Usoda* in *Topoli v jeseni* v izvedbi za glas in orkester je Ciglič še enkrat uporabil in ju združil s skladbo *Božanski absurd*. To je njegovo zadnje delo, ki ga je naslovil *Triptih* za srednji glas in orkester (1983). Zadnja skladba je nastala na pretresljivo besedilo Gradnikove pesmi *Blodne sanje* in je pojmovana kot »drama Cigličevega življenja«, kot jo je poimenoval Danilo Pokorn. <sup>67</sup> *Triptih* so prvič izvedli v Gorici (1983, nato isto leto v Trstu in leta 1986 v Ljubljani), kar je bilo skladatelju posebej ljubo, saj je imel briško-goriško zemljo za svojo edino domovino. <sup>68</sup> Ob ljubljanski izvedbi s simfoniki RTV Slovenija, solistko Evo Novšak Houška in dirigentom Antonom Nanutom je Marijan Gabrijelčič posebej poudaril slogovno raznolikost, ki od »polpretekle slogovne zvočnosti« prvih dveh stavkov preide »v novost v vseh ozirih« ter v »spontano, nenormirano, izlito glasbeno spočetje«. <sup>69</sup>

62 Prva izvedba *Usode* doslej ni bila zabeležena. Nanjo je opozorila umetnica ob 19. muzikološkem simpoziju Akademije za glasbo leta 2011, posvečenem Z. Cigliču. Dotlej je za prvo izvedbo navedena letnica 1969, in sicer z altistko Marinko Grajzar (prim. F. Križnar, n. d., str. 245).

63 F. Križnar, n. d., str. 243.

64 AS-1441, fond Ciglič Z., šk. 24, ovoj 559. Ob tem je potrebno opozoriti, da je v publikaciji *Zvonimir Ciglič – biti ustvarjalec* kot prva solistična izvedba obeh samospevov ob klavirski spremljavi navedena letnica 1969 v izvedbi altistke Marinke Grajzar.

65 M. Gabrijelčič, 'Slovenski in jugoslovanski prispevki', *Delo*, 29. 9. 1966, str. 5.

66 P. Mihelčič, 'Opus skladatelja Zvonimirja Cigliča', *Delo*, 4.6. 1991.

67 D. Pokorn, koncertni program RTV, 28. 2. 1986.

68 Tako Ciglič v »vizitki« k skladbi leta 1983, povzeto po F. Križnar, n. d., str. 244.

69 Marijan Gabrijelčič, 'Cigličev *Triptih*', *Delo*, 6. 3. 1986, str. 3.

## Za zaključek

Za celovito označitev Cigličeve glasbene poetike je pomenljiv zapis Ivana Klemenčiča, ki pravi, da je bil »v razglasju s časom zapovedanega socialističnega realizma, v katerem je bil na Slovenskem po vojni prvi glasnik nematerialističnega glasbenega izraza in z njim nasprotnik duha novega kolektivism [...].« S svojo individualistično in subjektivistično držo je »zavračal abstrakcijo novodobnega modernizma nastopajočih šestdesetih let od serializma do aleatorike, ker je v njem videl dekadenco umetnosti [...]«. Božanske absurde je Klemenčič doživel »kot groteskni epitaf evropskemu človeku«. O Cigliču je dejal, da se je »kot ustvarjalec evropskega duha in njegove tradicije oprl na impresionistično čutnost, melanholijo, s prizvokom Škerjančevega sloga, ki mu je dodal prizvok tragike, ter da ga je ekspresionistična izraznost prignala do disharmonij v okviru močno razširjene tonalnosti«. Za Obrežje plesalk pa je dodal, da je prvo delo, ki presega »estetske cenzure in samocenzure socrealizma v ekspresionizmu«, in ga v ritmiki, ritualnosti, orgiastičnosti in celo v tematiki primerja z delom Igorja Stravinskega *Posvetitev pomladi*, pri čemer ne pozabi omeniti Cigličeve uskoške krvi in »vzhodnjaško utemeljene ritmike«. <sup>70</sup> Ob tem ne moremo prezreti Cigličevega mentorja, profesorja in prijatelja Lucijana Marijo Škerjanca, ki je Cigličev skladateljski pomen predstavil z besedami: »Med slovenskimi skladatelji iz generacije med obema svetovnima vojnama zavzema Zvonimir Ciglič svojstveno mesto. Ne da bi bil njegov glasbeni opus prav posebno številčen, vendar ga od vsega začetka dalje označujejo posebne prepoznavne značilnosti, ki njegov skladateljski lik točno razmejujejo od drugih sodobnih skladateljev in ne dovoljujejo uvrstitve v katero koli prevladujočih slogovnih smeri, temveč ga postavljajo zase s posebnim poudarkom na osebnih karakteristikah [...]. Vse njegovo skladateljsko delo je na ozko povezano z njegovimi svetovno-nazorskimi pogledi, ki jih izpoveduje na svojstven, neodvisen način, v katerem najde mesto tako dramatičnost kot lirizem ter tako podaja vizijo življenja, ki ga prevladuje tragika. V takšnem svojstvenem izpovedovanju ni mesta za eksperimentiranje: zato ostaja njegova glasba v ozkem stiku s tradicijo, a hkrati izpolnjena z novimi, nevsakdanjimi in povsem osebno prizadetimi muzikalnimi mislimi, ki označujejo njegovo, v naši simfonični literaturi skoraj osamljeno in močno izrazito glasbeno govorico.« <sup>71</sup>

<sup>70</sup> Ivan Klemenčič, 'Pritrjujem življenju – Eros - Tanatos Zvonimirja Cigliča', *Dnevnik*, 24. 9. 1996, str. 22.

<sup>71</sup> Povzeto po F. Križnar, n. d., str. 128.

## ZVONIMIR CIGLIČ: BETWEEN RECEPTION AND SELF-REFLECTION

### Summary

The oeuvre of Zvonimir Ciglič has not yet received an in-depth evaluation, despite the fact that even his early works, written when Ciglič was in his twenties (1934-1946), caught public attention. Likewise, the works composed in the second period of Ciglič's life (1946-1965), when he was at his most prolific, have been performed rather frequently. Serious health issues drying up his creativity, Ciglič wrote only a few pieces from the mid-sixties to 1983 when he composed his last work *Božanski absurd* ("Divine Absurd"); nevertheless, he was steadily present on concert programs home and abroad, especially in the circle of experts. His works were performed around Slovenia and former Yugoslavia at prestigious festivals in Radenci, Dubrovnik, Opatija and at the Slovenian Music Days festival in Ljubljana. Moreover, his compositions were presented in several European cities, around Soviet Union, in China and South America – mostly by Slovenian musicians. Most performances took place during the time when Ciglič played an active role in public life, but he rarely premiered a piece. At first, Ciglič made acclaim as a promising conductor; yet, due to the disapproval of some fellow conductors, his strong character and his health issues, he failed to make the most of his talent or to show it over a longer period of time. An analysis of his reviews, which along with the composer's self-presentations and his statements form the basis of this article, clearly shows that most of the reviews published after 1980 consider the composer's self-reflection, the exceptions being some early reviews during the World War II and right after it and some later reviews up to the 1970s. The power of his word was so authoritative that it was impossible to overlook it.

## **Jani Golob**

Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani

# **KAKO SMO SNEMALI PORTRET ZVONIMIRJA CIGLIČA**

## **O skladatelju Zvonimirju Cigliču**

Zvonimir Ciglič je bil s svojimi deli kar pogosto na programih Simfonikov RTV, predvsem po zaslugi največjega ambasadorja slovenske glasbe med dirigenti, Antona Nanuta. Kot član tega orkestra sem igral kar nekaj Cigličevih del. Tudi po tem, ko mu je bolezen otežila pojavljanje v javnosti, je Zvonimir Ciglič zelo natančno sledil glasbenim dogodkom in bil o vsem zelo dobro poučen. Bil je tudi zbiralec vinilnih in CD plošč, na VHS pa je snemal glasbene oddaje, kolikor je bilo pač takrat mogoče.

Tenorist Jurij Reja mi je kot uredniku uredništva za resno glasbo RTV Slovenija ob priliki predlagal, da bi za TV posnel ciklus Cigličevih pesmi *Erotikon*. Posnetek smo proti koncu osemdesetih let naredili, režiser pa je v oddajo vključil tudi posnetek umetniške slike neke matere. Po predvajanju oddaje, me je Zvonimir Ciglič poklical in želel, da ga z režiserjem obiščeva. Razložil naj bi nama popolnoma neprimerno izbiro slike v oddaji. Na obisk sem šel sam. Skladatelj mi je najprej razložil, da je pesmi posvetil svoji takratni ženi, ki je bila lepotica. Pokazal je tudi njeno sliko. Dogovorila sva se, da bomo oddajo popravili in s primernim pojasnilom ponovno predvajali. Tedaj sem se prvič dalj časa pogovarjal z Zvonimirjem Cigličem in moj obisk je trajal kar nekaj ur. Kasneje sem spoznal, da je skladatelj svoja spoznanja in glasbene nazore nesebično delil predvsem z glasbeniki, ki so mu prisluhnili. Takrat sem prvič slišal za njegovo jungovsko razlago o ustvarjalnosti nasploh. Ko smo popravljeno oddajo ponovno predvajali, se je Zvonimir Ciglič po telefonu zahvalil za izpolnjeno obljubo.

## **O režiserju Filipu Robarju - Dorinu**

Režiser Filip Robar - Dorin je kot zunanji sodelavec RTV Slovenija v devetdesetih letih zanj posnel kar nekaj portretnih oddaj o slovenskih skladateljih. Najprej je leta 1990 za televizijo nastal duhovit portret zanimivega, v Nemčiji delujočega skladatelja Janka Jezovška z naslovom *Opera mobile*. Sledila je oddaja o *Novembrskih pesmih* akademika Lojzeta Lebiča, v kateri se je režiser v svojem filmskem snovanju vračal v "novomeško pomlad" in seveda tudi k Miranu Jarcu, čigar verzi so navdihnili skladatelja. Oddaja nosi naslov *Najpomembnejše se sporoča v tišini* (1993). Ponudbe režiserja Filipa Robarja - Dorina so bile v primerjavi z nekaterimi drugimi zelo konkretne in vsebinsko domišljene. S skladateljem Lebičem sta se najprej dogovarjala za snemanje

oddaje o njegovi orkestralni skladbi *Nicina*, vendar je osamosvojitvena vojna namero preprečila. Po mojem mnenju je režiser Robar v oddaji *Najpomembnejše se sporoča v tišini* skladatelja Lojzeta Lebiča predstavil odlično. Sledil je portret Vinka Globokarja, in sicer kot poglobljen vpogled v skladateljevo delo, oddaja pa nosi naslov *Dialog o vodi* (1996). Prav uspešnost Dorinovih oddaj je botrovala temu, da sem mu kot urednik uredništva za resno glasbo leta 1996 ponudil snemanje portreta Zvonimirja Cigliča, in sicer s pripombo, da ne bo lahko. In ni bilo lahko.

### **Kako smo snemali**

Zdravstveno stanje skladatelja je dovoljevalo le snemanje pri njemu doma in to le ob določenih urah. Tako je bila minimalna TV ekipa v bistvu v stanju pripravljenosti in je čakala na klic gospe Anice Ciglič, skladateljve soproge. Skladatelj je imel skrbno pripravljene izjave, tako o svojem življenju kot o glasbi. Primerjava s posnetki njegovih starejših intervjujev (npr. s Kristijanom Ukmarjem leta 1986) pa je pokazala, da so bile njegove izjave izjemno preišljene in tudi po nekaj letih med seboj popolnoma identične (prim. njegov komentar na CD-ju *Zvonimir Ciglič skladatelj, dirigent, pedagog*, 1996). Zvonimir Ciglič je svojo samoto izkoristil tako, da je natančno opredelil svoje nazore in jih lahko do vejice natančno izrazil v izbranem trenutku. Prav tako je imel urejeno slikovno gradivo in fotografije. Zaradi nekaterih preteklih izkušenj pa je bil do televizije precej nezaupljiv.

Pa se je zgodilo, da je z akumulatorji v pasu napajana ENG kamera prenehala delovati, ko je bil portretiranec v največjem zanosu. Vsa ekipa je bila obtožena zarote in postavljena pred vrata. Trajalo je kar nekaj časa in potrebnih je bilo več posredovanj, da so se čustva umirila in se je snemanje lahko nadaljevalo.

Od vsega začetka je bilo popolnoma jasno, da bo portret Zvonimirja Cigliča lahko le tak, kot si ga predstavlja portretiranec. Kakršenkoli scenarij ne bi imel nobenega smisla. Tega se je zelo dobro zavedal tudi Filip Robar - Dorin in je skrbel bolj za kompozicijo slike, svetlobo oz. estetsko plat portreta. Ves posneti slikovni in tonski material je smiselno in estetsko uporabil pri končni montaži oddaje, ki je dobila naslov *Eros-Thanatos* (1996).

### **Po predvajanju oddaje**

Takoj po predvajanju oddaje je poklical skladatelj Milan Stibilj, ki ga je portret izredno zabaval, saj je bil po njegovih besedah »Zvone tak kot je«. Strinjala sva se, da drugače sploh ne bi bilo mogoče.

Zvonimir Ciglič je ob priliki režiserja in mene povabil domov na kosilo, ki ga je odlično pripravila soproga Anica. V prijetnem kramljanju je minilo popoldne, vse pomisleke in nezaupanje je zamenjala radost ob korektno narejeni in tudi odmevni oddaji, kakor je menil portretiranec.

Kasneje me je še večkrat poklical na razgovor, in sicer v obdobju, ko je dr. Franc Križnar pripravljajl njegovo biografijo (v letih 2004/05). Tako sem lahko vzporedno spremljal nastanek knjige, saj je Zvone po tradiciji reproduciral svoje življenje in lastne nazore (le brez kratic imen, kot je v biografiji). Ta pričevanja so bila izredno dragocena, saj so mi pojasnila mnogo nerazumljenih dogodkov v slovenski glasbeni zgodovini ter dopolnjevala in tudi potrjevala nekatera pričevanja Milana Stibilja, ki se je tako kot Ciglič umaknil v samoto.

V času, ko sem k Cigliču zahajal pogosteje, mi je ponudil vso svojo zbirko CD-jev, ki je obsegala več kot 700 naslovov. Razlog je bil v nameri, da proda stanovanje in v slutnji svojega slovesa. Rekel sem mu, da imam velik problem že s svojimi zgoščenkami in pomanjkanjem prostora zanje. Tako sva se dogovorila, da bo svojo zbirko poklonil knjižnici Akademije za glasbo, mene pa je zadolžil, da to izpeljem.

Danes je v knjižnici AG ohranjeno celotno Cigličevo audio gradivo. Kot darilo skladatelja, ki je skrbno izbiral najboljše izvedbe velikih umetnin glasbene dediščine, je vodeno pod naslovom »Zbirka Zvonimirja Cigliča«, v kateri so izbrani vrhunski posnetki resne glasbe, koncerti, simfonije in opere ... (cca 1000 CD-jev).

Ko je Zvonim Ciglič z žarom govoril o glasbi, je imel na obrazu poseben, poduhovljen blag izraz in pogled. Takega se želim spominjati in takega se spominjam.





## **Avtorji / *Contributors***

Izr. prof. mag. Ivan Florjanc  
Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani  
Stari trg 34  
SI-1000 Ljubljana  
[ivan.florjanc@guest.arnes.si](mailto:ivan.florjanc@guest.arnes.si)

Red. prof. Jani Golob  
Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani  
Stari trg 34  
SI-1000 Ljubljana  
[jani.golob@ag.uni-lj.si](mailto:jani.golob@ag.uni-lj.si)

Izr. prof. dr. Darja Koter  
Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani  
Stari trg 34  
SI-1000 Ljubljana  
[darja.koter@ag.uni-lj.si](mailto:darja.koter@ag.uni-lj.si)

Dr. Franc Križnar  
Inštitut glasbenoinformacijskih znanosti  
Univerza v Mariboru  
Krekova ul. 2  
SI-2000 Maribor  
[franc.kriznar@siol.net](mailto:franc.kriznar@siol.net)

Izr. prof. dr. Andrej Misson  
Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani  
Stari trg 34  
SI-1000 Ljubljana  
[andrej.misson@guest.arnes.si](mailto:andrej.misson@guest.arnes.si)

Doc. dr. Gregor Pompe  
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani  
Aškerčeva 2  
SI-1000 Ljubljana  
[gregor.pompe@ff.uni-lj.si](mailto:gregor.pompe@ff.uni-lj.si)

Izr. prof. dr. Jernej Weiss  
Pedagoška fakulteta Univerze v Mariboru  
Koroška cesta 160  
SI-2000 Maribor  
[jernejs.weiss@uni-mb.si](mailto:jernejs.weiss@uni-mb.si)



## IZŠLO JE:

- Mantuanijev zbornik : simpozij ob 60. obletnici smrti (ur. E. Škulj). Ljubljana: Družina, 1994.
- Sattnerjev zbornik : simpozij ob 60. obletnici smrti (ur. E. Škulj). Ljubljana: Družina, 1995.
- Premrllov zbornik (ur. E. Škulj). Ljubljana: Družina, 1996.
- Tomčev zbornik (ur. E. Škulj). Ljubljana: Družina, 1997.
- Foersterjev zbornik (ur. E. Škulj). Ljubljana: Družina, 1998.
- Gerbičev zbornik (ur. E. Škulj). Ljubljana: Družina, 2000.
- Hochreiterjev zbornik (ur. E. Škulj). Ljubljana: Družina, 2001.
- Dolarjev zbornik (ur. E. Škulj). Ljubljana: Družina, 2002.
- Maškov zbornik (ur. E. Škulj). Ljubljana: Družina, 2002.
- Mirkov zbornik (ur. E. Škulj). Ljubljana: Družina, 2003.
- Adamičev zbornik (ur. E. Škulj). Ljubljana: Akademija za glasbo, 2004.
- Pahorjev zbornik (ur. E. Škulj). Ljubljana: Akademija za glasbo, 2005.
- Vilko Ukmar : 1905–1991 (ur. D. Koter). Tematska publikacija  
*Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani*.  
Ljubljana: Akademija za glasbo, 2006.
- Janko Ravnik : 1891–1982 (ur. D. Koter). Tematska publikacija  
*Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani*, zv. 8.  
Ljubljana: Akademija za glasbo, 2007.
- Matija Bravničar : 1897–1977 (ur. D. Koter). Tematska publikacija  
*Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani*, zv. 9.  
Ljubljana: Akademija za glasbo, 2008.
- Pavel Šivic : 1908–1995 (ur. D. Koter). Tematska publikacija  
*Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani*, zv. 11.  
Ljubljana: Akademija za glasbo, 2009.
- Radovan Gobec : 1909–1995 (ur. D. Koter). Tematska publikacija  
*Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani*, zv. 13.  
Ljubljana: Akademija za glasbo, 2010.
- Marijan Lipovšek : 1910–1995 (ur. D. Koter). Tematska publikacija  
*Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani*, zv. 15.  
Ljubljana: Akademija za glasbo, 2011.
- Zvonimir Ciglič : 1921–2006 (ur. D. Koter). Tematska publikacija  
*Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani*, zv. 17.  
Ljubljana: Akademija za glasbo, 2012.

CIP - Kataložni zapis o publikaciji  
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

78(497.4):929Ciglič Z.(082)

ZVONIMIR Ciglič : (1921-2006) / [urednica Darja Koter ; prevajalec angleških povzetkov Aljoša Vrščaj]. - Ljubljana : Akademija za glasbo, Katedra za zgodovino glasbe, Oddelek za glasbeno pedagogiko, 2012. - (Tematska publikacija Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani, ISSN 1318-6876 ; zv. 17)

ISBN 978-961-6393-12-6

1. Koter, Darja 2. Ciglič, Zvonimir  
265131008