

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.«¹ 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.«² 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.³

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

³ 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.⁴

V televizijski oddaji »400 let slovenske glasbe – Zvonimir Ciglič« leta 1971 je skladatelj v pogovoru ob prenosu koncerta z njegovimi deli povedal naslednje:⁵ »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 specifikirajo 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'.⁶ 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'.⁷ 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 govornega veznega besedila med napovedovalko in Cigličem. Iste misli je Ciglič zapisal tudi drugje, vendar ohranjam tu živo skladateljevo 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),⁸ *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;⁹
- *Scherzo*, 1946;¹⁰
- *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;¹¹
- *Tri pesmi za visoki glas in simfonični orkester – Erotikon (op. 12a)*, 1952, rokopis;¹²

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;¹³
- *Triptih/ Tryptichon*, za srednji glas in orkester, 1983, Ed. DSS 1078, Ljubljana, 1990;¹⁴
 - I. *Topoli v jeseni*, 1971, rokopis, na besedilo Pavleta Oblaka;¹⁵
 - II. *Usoda*, 1954, instr. 1971, rokopis, na besedilo Pavleta Oblaka;¹⁶
 - 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 pobliže 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 pretekle 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 samospbevov 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 vpoglede 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 tritavčna 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«, ¹⁷ II. *Nokturno*, (24.10.1944), v rokopisu beremo »posvečeno moji materi«, ¹⁸ III. *Vizija*, (1965), v rokopisu

¹⁷ 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.

¹⁸ 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.*«¹⁹

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.²⁰ 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’«, ²¹ 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

²¹ 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.»²²

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.²³ 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 strastna 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.»²⁴

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*

²² Cit. po Andrej Rijavec, n. d., str. 48–49.

²³ *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.

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

expectat»,²⁵ kar v prevodu pomeni »mrtvi oče pričakuje sina, ki bo (nekoč) umrl«. ²⁶ 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 1948,²⁷ t. j. *Sinfonija appassionata* za veliki orkester.²⁸ Trdo vezano in zelo elegantno izdajo je oskrbela Zveza kulturno-prosvetnih organizacij Slovenije, ki je zalagala in izdajala *Izbrana dela slovenskih skladateljev*.²⁹ 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.

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

26 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.

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

28 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.

29 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.³⁰ 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.³¹ 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.

³⁰ 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.

³¹ 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.«³² 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.«³³

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.«³⁴ 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.«³⁵ 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 nagnete 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*

³⁵ 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’.*«³⁶ 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:³⁷ teme C-D-E-D-C tvorijo ogledalno simetrično strukturo, ki je postavljena na osi tretje

³⁶ 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.]*«.

³⁷ 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.«³⁸

Iste misli srečamo v uvodnem veznem besedilu k oddaji »400 let slovenske glasbe«, ki ga je Borut Loparnik pripravljal 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.«³⁹

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 [...].«⁴⁰

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.

⁴⁰ 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«.⁴¹

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.«⁴²

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.«⁴³ V tem kontekstu so lahko zanimiva tudi Cigličeva razmišljanja o odnosu med narodom in osebnim jazom.⁴⁴ 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 »svojevstvenim 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. Slavljeneec sodi med*

najmarkantnejše pojave slovenske povojne glasbe. Njegov opus ni obsežen, a je zato toliko bolj profiliran.«⁴⁵

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.«⁴⁶

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* *p*

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.