

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 korespondence¹ 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.² 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«.³

Za skladatelja, ki mu je bila večna tema »erosa in tanatosa« veliki izziv, bi bila ustrezna zvočna posoda, v katero bi prelil 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«.⁴ 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.⁵ 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 podzvesti 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/, dostopno 12. julij 2012.

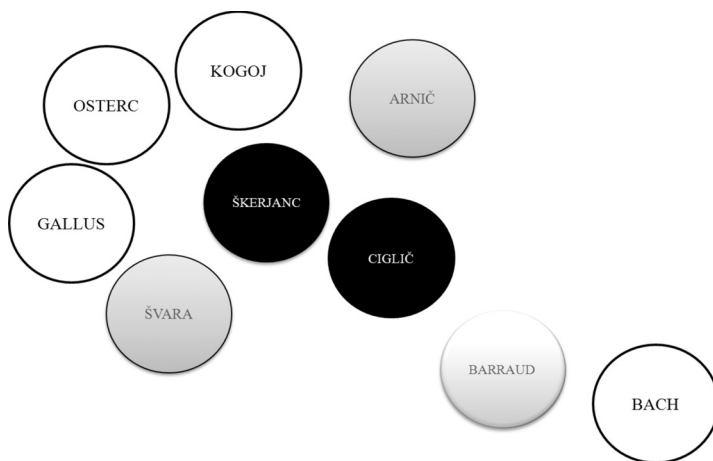
² Franc Križnar, *Zvonimir Ciglič – biti ustvarjalec*, Ljubljana: Arhiv Republike Slovenije, 2006, str. 170.

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/, 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.⁶ 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 1958–59⁷ izpopolnjeval, pa težko sodim. Poslušal sem dve skladbi Barrauda, *Nina au matin bleu*⁸ (1954) za oboo in klavir ter *Offrande rûne ombre*⁹ (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

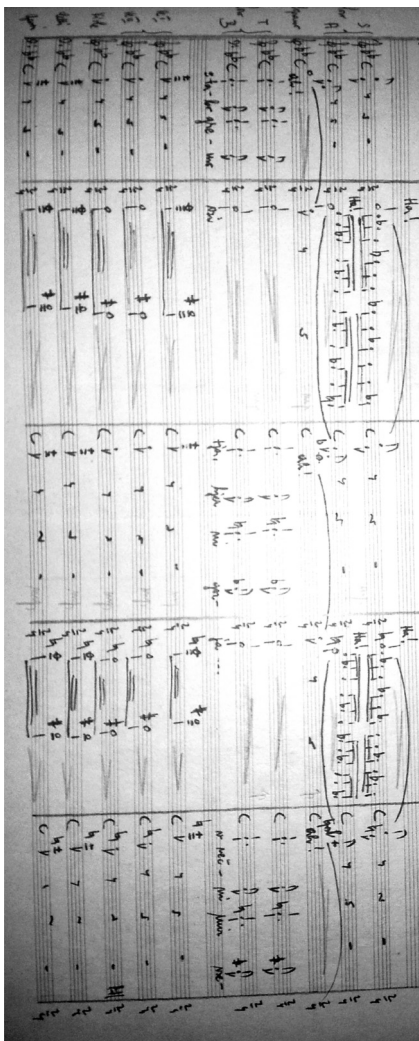
6 A. Peterlin, n. d., dostopno na: http://www.ff.uni-lj.si/hp/diplomske_naloge/peterlin_andreja/, 12. julij 2012.

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).¹⁰ 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.¹¹ 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.

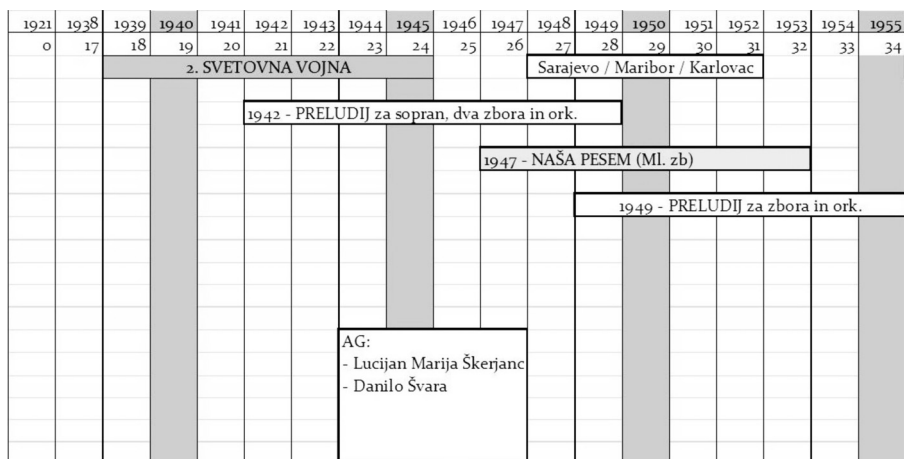
¹⁰ F. Križnar, n. d., str. 153.

¹¹ 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>Učenjak</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.

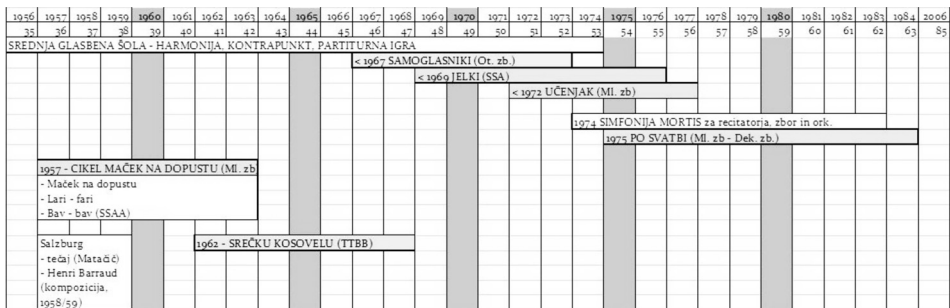
V diplomski nalogi A. Peterlin¹² je navedena skladba *Preludij* za sopran, dva zbora in orkester brez navedbe avtorja besedila in z letnico nastanka 1942. Domnevam, da gre za skladbo *Preludij* za sopran, ženski in moški zbor ter orkester na besedilo Pavla Oblaka. Rokopis ima letnico nastanka 1946. Zadnja 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.¹³ 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.

¹² A. Peterlin, n. d., dostopno na: http://www.ff.uni-lj.si/hp/diplomske_naloge/peterlin_andreja/, 12. julij 2012

13 Glej tudi F. Križnar, n. d., seznam rokopisov, popis del.



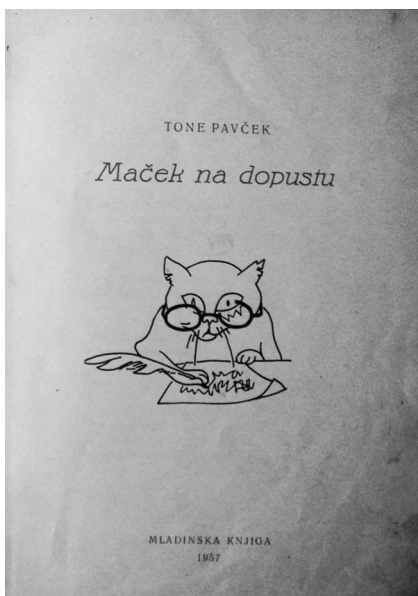
Primer 5: drugi del časovnega traku o zborovski ustvarjalnosti Zvonimirja Cigliča.

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 presojeno nastanka pomembna tudi letnica izdaje.¹⁴

1	Lari-fari	5	12	Po svatbi	16	23	Posluh	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 Grlica 3 (1957), 58–61	Pavček
2	1957	<i>Lari-fari</i> , za ženski (mladinski) zbor Grlica 4 (1958), 26–30	Pavček
3	1957	<i>Bav-bav</i> , za ženski (mladinski) zbor NZ 14 (1959), 45–48	Pavček
4	1972/73 (1957)	<i>Učenjak</i> , Grlica 15 (1972/73), 3/4: 22–25	Pavček
5	1975 (1957)	<i>Po svatbi</i> , Mladinski zbori, MPF v Celju, 1976, 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 razpoloženjsko 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

¹⁴ 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 pester, 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.



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.



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 najboljše, 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.



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 ustrezno 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«.

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.

Allegro vivace

Vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, Bass.

Piano accompaniment: Right hand (RH), Left hand (LH).

Lyrics:

Soprano: Pri nas ni nič
 Alto: pri nas je Bav - bav.
 Tenor: Bav - bav, Bav - bav, Bav - bav, Bav - bav, Bav - bav, Bav - bav.
 Bass: Bav - bav, Bav - bav, Bav - bav, Bav - bav, Bav - bav, Bav - bav.

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 lahko.

- di, pou - so - di pre - bi - va, ni - kdar ne po -

Bav - bav, Bav - bav, Bav - bav, pou - so - di pre - bi - va, ni - kdar ne po -

Bav-bav, Bav-bav, Bav-bav,

Primer 19: spodnja dva glasova zadnjih treh taktov primera skupaj »tkteta« tretjo melodično linijo tekstore (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 sorvožnje 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.

Allegretto

Zvonimir Ciglić

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

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

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

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

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«.

[illegible]

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.



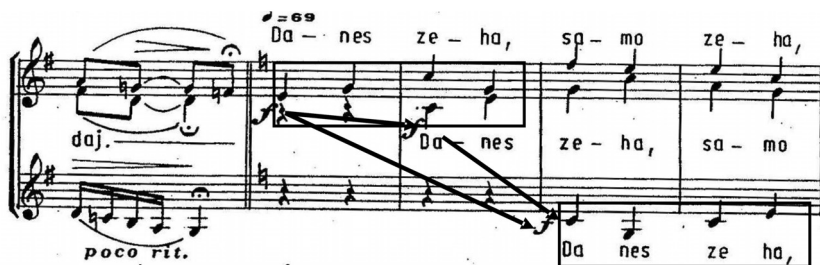
Primer 23: tonalni konec skladbe *Učenjak* v Des-duru, s kadenčno zvezo DD(9)-D(7-9)-T. Homofonija in harmonija sta najbrž v retoričnem pomenu tonskega slikanja ironije idiličnega, srečnega konca v slogu: »saj ne vedo, kaj delajo«.

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).



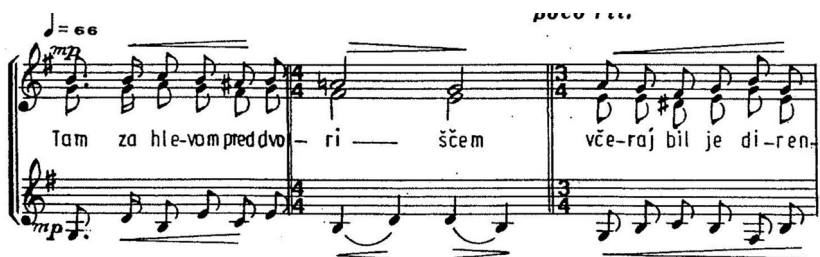
Primer 24: začetek skladbe *Po svatbi*; tonalna harmonija je postavljena funkcionalno konfliktno, kar ustvarja vtis nerodnosti, groteske, npr. v 1. taktu si na prvi dobi stojita nasproti tonična in subdominantna funkcija (H-C), na drugi dobi subdominantna in tonična (C-H po poudarjeni, spodnji menjalni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



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 vzvratno (retrogradno) obrnitev dvotaktnega motiva – teme imitacije.



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



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

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

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

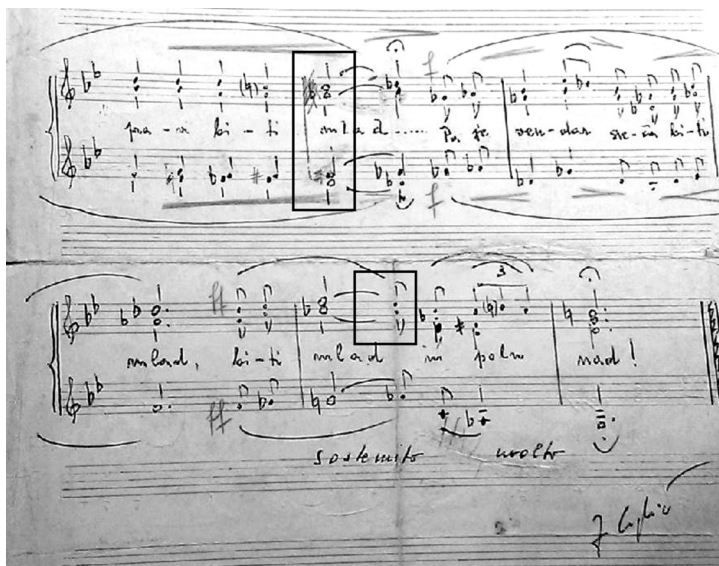
Uglasbitev znamenite pesmi Karla Destovnika-Kajuha je prva objavljena in morda tudi ustvarjena zborovska skladba skladatelja Cigliča. Glasbeni stavek je občuten, recimo, da v romantični tradiciji, s tonalno, kromatično harmonijo in nekaterimi impresionistično oblikovanimi odseki. Navkljub nenavadnim 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 variante frigijske kadence, ki deluje morda nekoliko prenašlo 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 tiskanim 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 boljša 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 Štancarja¹⁵, 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 Ciglić*

Tenor I.

Tenor II.

Bas I.

Bas II.

p

mp

Tih in molčec ve-

Tih in molčec ve-slaš med bo-ri zlatega čolna, med bori, med

mf

Tih in molčec 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*.

15 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.

Tih in molčeč ve-slaš med bo-ri zla-tega čol-na z mrtvo brinovko v dla-
 čolna, med bori, med bori, med bo-ri, med bo-ri z mrtvo brinovko v dla-
 bo-ri zla-te-ga čol - - - na z mrtvo brinovko v dla-
 na, med bo-ri, med bo-ri, med bo-ri, med bo-ri z mrtvo brinovko v dla-

Primer 34: motetni, slovesni začetek skladbe *Srečka 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.

neh. — Bo-ri še vedno vrši - jo nad krasom, ti-sti bo-ri stvojim
 neh. — bo-ri, ti-sti bo-ri stvojim
 neh. — bo-ri, ti-sti bori stvojim
 neh. — bo-ri, ti-sti bo-ri stvojim

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 *Srečka 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 uglasbil za ženski zbor. Morda je to najbolj prepričljiva zborovska skladba Zvonimirja Cigliča. Oblikovana je tradicionalno, ekspresivno, v bogatem poznoromantičnem slogu.



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).



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



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,¹⁶ 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.¹⁷ 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*.¹⁸ 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!'«¹⁹

Smrt in ljubezen, tanatos in eros, smrt in rojstvo, dve na videz neskončni nasprotji sta obenem dve najgloblji gibalni 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

¹⁶ »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/, dostopno: 12. julij 2012. Prim tudi: F. Križnar, n. d., str. 101, 133, 218–220.

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

¹⁸ 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.

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

miniatura, 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, svobodnejše 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 vzvratna (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.²⁰ Zborovodja Jože Fürst je v mapo ženskih zborov ZKPOS-a uvrstil skladbe *Maček na dopustu*, *Lari-fari*, *Bav-bav* in *Učenjak*.²¹ 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.

²⁰ Franc Križnar, *Zvonimir Ciglič – biti ustvarjalec*, n. d., str. 242.

²¹ 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 20th 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.