

Gregor Pompe

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

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

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

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

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

Keywords: Zvonimir Ciglič, Slovenian music, 20th Century music, piano music

Cigličev klavirski opus: mladostna dela

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

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

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

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

3 Prav tam, str. 195.

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

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

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

⁴ Prav tam, str. 133.

⁵ Prav tam, str. 246.

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

Klavirske miniature v pesemsko-suitnem slogu

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

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

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

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

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

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

Še bolj izrazit postane ta postopek v naslednji miniaturni *Valse triste*. Skladba ima povsem identično strukturo kot kompoziciji *Za Elviro* ali *Une tabatière à musique*; gre ponovno za valček v tridelni obliki s povsem šolsko periodično strukturo. Njegov posebni mik leži prav v harmonskih obarvanostih: kljub trem predznakom sprva tonalno središče ni jasno, najbolj izrazito pa iz harmonske slike izstopata pogosta raba tritonusa in septim. Toda harmonska negotovost se v drugih periodah umika večji preglednosti: tako je v A delu prva perioda z izjemo razločnega subdominantnega kvartsektakorda (predznaki sugerirajo tonaliteto fis-mol) nejasna, nadaljevanje pa s funkcijskim nizom VII-VI⁶-VII_{II}⁷-II⁷-VII_s-s-D⁷-T prinaša jasno kadenco. Podobna slika se ponovi v srednjem B delu, kjer v spremljavi najprej dominirajo disonančne septime, nato pa smo spet priča kadenčnemu sosledju D⁷-D_D⁷-T₄⁶-VII-t, zadnji akord pa Ciglič zvočno obarva s *sixte ajoutée*.

Vivace ♩ = 120

Primer 1: Motiv skladbe *Capricetto*

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

Primer 2: Glavni domisleki v skladbi *Scherzino*

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

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

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

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

Nokturno in Bakhanal

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

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

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

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

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

⁸ Cit. po Križnar, n. d., str. 105.

⁹ Prav tam, str. 102.

¹⁰ Cit. po Križnar, n. d., str. 103.

¹¹ Cit. po Križnar, n. d., str. 104.

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



Primer 3: Osrednji motiv *Nokturna*

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

¹² Prav tam, str. 204.

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

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

uvod	a	a ¹	a ²	a ^{1'}	prehod	a	a ¹	a ³	a ⁴	prehod		a ²	koda
2	10	8	8	8	4	10	8	8	16	4	8	8	2
Allegro furioso									Agitato e molto appassionato		Presto		

Nizanja variant motiva, ki so zanimive bolj zaradi ritmičnih predstavitev in manj zaradi diastematike, pogoste ostanatne figure (v epizodah a in a³) in stopnjevanje pianistične bravuroznosti, skladbi podeljuje občutek nekontrolirane, strastne improviziranosti, ki pa je v resnici le navidezna: skladatelj stopnjevanje ves čas kontrolira prek urejene periodike in tonalne podobe, v kateri dominira uporaba celotonske lestvice (prim. 4), bolj izrazit »okus« po gis-molu v epizodi a² in značilni zmanjšani akord z veliko septimo.



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

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

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

	<i>Bakhanal, a</i>
	<i>Bakhanal, a¹</i>
	<i>Bakhanal, a²</i>
	<i>Bakhanal, a¹¹</i>
	<i>Bakhanal, a'</i>
	<i>Bakhanal, a³</i>
	<i>Obrežje plesalk</i>
	<i>Obrežje plesalk</i>
	<i>Obrežje plesalk</i>
	<i>Obrežje plesalk</i>
	<i>Obrežje plesalk</i>
	<i>Obrežje plesalk</i>

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

Zaključna misel: dvojnost kot konstanta

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

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

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

¹⁴ Prav tam, str. 7.

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

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

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

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

Summary

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