

Jernej Weiss

Pedagoška fakulteta Univerze v Mariboru

SAMOSPEVI ZVONIMIRJA CIGLIČA

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

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

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

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

Kljub temu da je določeno gradivo o Cigličevih samospevih danes na voljo, razpoložljivi izsledki na marsikatero vprašanje ne dajejo zadovoljivih odgovorov. Za njegove samospeve je tako v časopisnem tisku ohranjenih nekaj krajših zapisov iz kritik ob izvedbah in izdajah posameznih skladb. Poleg odmevov te vrste Cigličevim samospevom do sedaj v sekundarni glasbeno-zgodovinski literaturi ni bilo namenjene izdatnejše pozornosti. Ob Ciglič-Križnarjevi monografiji¹, v kateri skladatelj na nekaterih mestih posredno omenja tudi svoje samospeve, so o skladateljevem opusu na voljo večinoma splošnejši teksti, zgodovinski prikazi in prav tako več leksikografskih navedb, ki pa spričo obstoječega stanja raziskav v večini ne ponujajo natančnejšega vpogleda v skladateljev opus samospevov. Zanimivo, da na področju skladateljeve ustvarjalnosti samospevov, podobno kot pri domala vseh drugih glasbenih zvrsteh, še ni bilo napisane diplomske naloge, kar se zdi vsekakor ena izmed primernih tem za obravnavo v prihodnje.

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

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

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

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

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

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

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

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

Tri pesmi (Erotikon) za visoki glas in klavir

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

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

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

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

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

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

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

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

Dve pesmi za srednji glas in klavir

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

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

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

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

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

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

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

Eros Thanatos za bariton in klavir

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁵ Prav tam, str. 218.

¹⁶ Prav tam.

¹⁷ Prav tam, str. 7.

¹⁸ Prav tam, str. 215.

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

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

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

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

¹⁹ Prav tam, str. 217.

ART SONGS OF ZVONIMIR CIGLIČ

Summary

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