

1. 2. Fe.
 Picc.
 1. 2. Ob.
 2. Cl. B.
 2. Fg.
 1. 2. Cor F.
 3. 4. Tr. C.
 3. Tr. C.
 1. 2. Fel.
 3. Tr.
 Simp.
 Dr.
 Gr. Cas.

Glasba za orkester Demetrija Žebreta

Karmen Salmič Kovačič

zbirka tonov v 3 taktih = 12

4

kvartni akord



Univerza v Ljubljani
 FILOZOFSKA
 FAKULTETA

12

Glasba za orkester Demetrija Žebreta

Karmen Salmič Kovačič



Univerza o Ljubljani
**FILOZOFSKA
FAKULTETA**

Glasba za orkester Demetrija Žebreta

Zbirka: *Glasba na Slovenskem po 1918*

ISSN: 2350-6350

Avtor: Karmen Salmič Kovačič

Urednika zbirke: Leon Stefanija, Aleš Nagode

Člani uredniškega odbora zbirke: Matjaž Barbo, Katarina Bogunović Hočevar, Igor Grdina, Peter Grum, Darja Koter, Svanibor Pettan, Lidija Podlesnik Tomášiková, Gregor Pompe, Nejc Sukljan, Urša Šivic, Larisa Vrhunc, Jernej Weiss

Recenzenta: Marija Bergamo, Matjaž Barbo

Lektor: Peter Greif

Vnos analitičnih opomb v notne primere: Tadej Lenarčič, AccordiA d. o. o.

© **Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, 2017.**

Vse pravice pridržane.

Založila: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Izdal: Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Za založbo: Roman Kuhar, dekan Filozofske fakultete

Oblikovanje in prelom: Aleš Cimprič

Prva izdaja, elektronska izdaja

Ljubljana, 2017

Publikacija je brezplačna

Dostop na spletu: <https://e-knjige.ff.uni-lj.si> in

<http://slovenskaglasbenadela.ff.uni-lj.si>

Notni primeri: © Copyright by Edicije Društva slovenskih skladateljev, Ljubljana/Slovenija

DOI: 10.4312/9789612378929

Kataložni zapis o publikaciji (CIP) pripravili v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

COBISS.SI-ID=288778496

ISBN 978-961-237-892-9 (pdf)

po 1918
Glasba na Slovenskem

Staršem, Manču in Luciji

Vsebina

| | |
|--|----|
| Predgovor..... | 13 |
| 1 Uvodni del..... | 14 |
| 1.1 Izhodiščna dejstva in neznanke | 14 |
| 1.2 Biografski oris..... | 19 |
| 1.3 Glasba za orkester v okviru Žebretove ustvarjalnosti | 27 |
| 1.4 Analitično-metodološka vodila | 32 |
| 1.4.1 Izoblikovanje analitičnega postopka | 32 |
| 1.4.2 Glasbena izkušnja, Berryjeve »strukturne funkcije« in napetostne krivulje ... | 34 |
| 1.4.3 Tekstura po Berryju | 37 |
| 2 Analize orkestralnih skladb | 40 |
| 2.1 <i>Suita</i> za mali orkester (1932): v modnih ritmih | 40 |
| 2.1.1 Napetostna krivulja, stavčna gradnja in oblika | 41 |
| 2.1.2 Melodika, harmonija, ritem in metrum | 52 |
| 2.1.3 Tekstura in orkestracija | 55 |
| 2.1.4 Sklep | 56 |
| 2.2 <i>Tek</i> (1935) in <i>Toccata</i> (1936): med ekspresionističnim izrazom in motorično ritmiko..... | 58 |
| 2.2.1 Napetostni krivulji, stavčna gradnja in oblika..... | 64 |
| 2.2.2 Melodika in harmonija | 70 |
| 2.2.3 Ritem in metrum | 76 |
| 2.2.4 Tekstura in orkestracija..... | 77 |
| 2.2.5 Sklep | 79 |
| 2.3 [<i>Bacchanale</i>] = <i>Dan</i> (1938–1942) | 80 |
| 2.3.1 Napetostne krivulje, stavčna gradnja in oblika | 85 |
| 2.3.2 Melodika in harmonija | 95 |
| 2.3.3 Ritem in metrum | 96 |

| | | |
|-------|--|-----|
| 2.3.4 | Tekstura in orkestracija..... | 97 |
| 2.3.5 | Sklep | 99 |
| 2.4 | <i>Tri vizije</i> (1939–1943): skladateljev impresionistični biser..... | 100 |
| 2.4.1 | Napetostne krivulje, stavčna gradnja in oblika | 102 |
| 2.4.2 | Melodika in harmonija | 109 |
| 2.4.3 | Ritem in metrum | 115 |
| 2.4.4 | Tekstura in orkestracija..... | 118 |
| 2.4.5 | Sklep | 122 |
| 2.5 | <i>Žalni spev</i> (1945): poklon učitelju | 123 |
| 2.5.1 | Napetostna krivulja, stavčna gradnja in oblika | 124 |
| 2.5.2 | Melodika, harmonija, ritem in metrum | 128 |
| 2.5.3 | Tekstura in orkestracija..... | 134 |
| 2.5.4 | Sklep | 138 |
| 2.6 | <i>Svobodi naproti</i> (1944) in <i>Allegro risoluto-marciale</i> (1949): h klasicistični jasnosti..... | 138 |
| 2.6.1 | Napetostni krivulji, stavčna gradnja in oblika..... | 140 |
| 2.6.2 | Melodika in harmonija | 154 |
| 2.6.3 | Ritem in metrum | 168 |
| 2.6.4 | Tekstura in orkestracija..... | 169 |
| 2.6.5 | Sklep | 177 |
| 3 | Izsledki | 179 |
| 3.1 | Stavčna gradnja in oblika | 179 |
| 3.2 | Melodika in harmonija..... | 184 |
| 3.3 | Ritem in metrum..... | 191 |
| 3.4 | Tekstura, orkestracija in zvočnost..... | 197 |
| 3.5 | Kompozicijsko-tehnične koordinate in determinante..... | 203 |
| 3.5.1 | Konstante..... | 204 |
| 3.5.2 | Vplivi učiteljev kompozicije | 210 |
| 3.5.3 | Slog..... | 214 |

| | |
|--|-----|
| 3.6 Prispevek Demetrija Žebreta k slovenski orkestralni glasbi v prvi polovici 20. stoletja | 218 |
| 3.6.1 Slovenska orkestralna tvornost ob koncu 19. in na začetku 20. stoletja ... | 219 |
| 3.6.2 Slovenska orkestralna glasba po prvi svetovni vojni do leta 1950 | 223 |
| 3.6.3 Slovenski modernistični krog in Demetrij Žebreè | 225 |
| Povzetek | 231 |
| Abstract..... | 233 |
| Dodatek 1: Seznam skladb po kompozicijskih zvrsteh | 235 |
| Dodatek 2: Odlomki iz ocen Žebretovih skladb..... | 244 |
| Literatura in viri | 262 |
| Imensko kazalo | 280 |

»Glasba je notranji izraz človeka. Je miselna in ni samo miselna. V prvi vrsti je čustvena.«

Iz skladateljevih zapiskov



Skladatelj in dirigent Demetrij Žebre (1912–1970)

Vir: dLib.si – Digitalna knjižnica Slovenije. Zbirka upodobitev znanih Slovencev NUK

Predgovor

Pričujoča monografija je objava magistrske naloge z naslovom *Orkestralni opus Demetrija Žebreta*, ki je nastala na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani pod mentorstvom prof. dr. Matjaža Barba leta 2006, čeprav se je moje raziskovanje na to témo začelo že prej pod mentorstvom prof. dr. Andreja Rijavca. Iz naloge, ki sem jo zagovarjala v začetku leta 2007, sem izpustila in priredila le nekaj podrobnejših analiz, saj bi utegnile obremenjevati tekoče branje besedila.

Zaradi zahtevnosti in kompleksnosti orkestrskega medija so se spoznanja pri analitičnem dekodiranju Žebetovih skladb, ki naj bi presegalo zgolj opise določenih situacij in postopkov, luščila vrsto let. Vprašanje ustreznega načina celovitejše obravnave obsežnih orkestralnih del in iskanje primerne analitičnega postopka sta mi bila ves čas v izziv in oviro obenem. Zunaj pričujoče obravnave sta zaenkrat ostali skladbi *Concertino* za klavir in orkester ter *Maja in morje* za sopran in orkester. Prva zaradi koncertantnega značaja, druga zaradi udeležbe vokala, kar obema daje drugačne razsežnosti, ki odpirajo nova vprašanja. Njuni analizi bom zato predstavila javnosti kdaj v prihodnje.

Ker je osrednji del razprave posvečen glasbenim analizam, je ta v prvi vrsti namenjena strokovni glasbeni javnosti, še posebej pa študentom kompozicije, dirigiranja, muzikologije ter glasbene teorije, ki jim predloženi analitični pristopi utegnejo koristiti pri študiju in lastnem raziskovalnem delu.

Za pomoč ali posredovanje podatkov in gradiva se zahvaljujem Slovenskemu gledališkemu muzeju, Glasbeni zbirki Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani, radijskemu arhivu RTV Slovenija, arhivu Slovenske filharmonije, Društvu slovenskih skladateljev in Univerzitetni knjižnici Maribor. Hvala tudi vsem, ki so bili vir informacij o skladatelju, predvsem pa dirigentoma Urošu Lajovcu in Samu Hubadu, Žebetovi svakinji gospe Zdenki Žebrè ter ostalim Žebetovim sorodnikom.

1 Uvodni del

1.1 Izhodiščna dejstva in neznanke

V več kot skromni literaturi o Žebretu skladatelju,¹ ki se je v največ primerih začela in končala pri naštevanju posameznih del, je bil njegov kompozicijski opus dolgo deležen le osnovnih orisov. Že to dejstvo je zadostovalo za izbor pričujoče teme. Iz objavljenih drobcev (ocen ob izvedbah njegovih skladb, komentarjev na koncertnih listih ter drugih redkih zapisov), si je bilo težko ustvariti celovitejšo podobo o Žebretovem ustvarjalnem delu, zato je skladatelj pravzaprav dolgo živel v zavesti slovenske glasbeno-kulturne javnosti predvsem kot uspešen dirigent. Čeprav je svoje ustvarjalno delo prejkone samokritično »skrival«, le to tudi po njegovi smrti (1970) ni bilo deležno poglobljenejše obravnave, čeprav so večino njegovih skladb posthumno le izvedli. Nekatere so bile sprejete kot pravo odkritje, čeprav je marsikatera, že davno zapisana ugotovitev o njih, opozarjala na zgodovinsko, kot tudi na estetsko pomemben opus. Marijan Lipovšek je, denimo, zapisal že leta 1936, ob prvi izvedbi Žebretovega godalnega kvarteta pred ljubljansko publiko, da je to »morda najboljši slovenski godalni kvartet, kar smo jih v Ljubljani slišali izvajanih«.² Andrej Rijavec govori v eni od ocen o »široki invenciji, dognano pretanjenem orkestralnem zvoku«, o »širokopoteznem oblikovalcu /.../, ki

1 Prvi, ki se je lotil slogovne opredelitve in nekaterih kompozicijskih koordinat Žebretovega opusa, je bil Uroš Krek. Uredil je tudi skladateljevo zapuščino v Glasbeni zbirki NUK-a ter pripravil dve radijski oddaji o njegovem življenju in delu (Krek, *Ob 30-letnici umetniškega dela Demetrija Žebreta*, 1967; *Večeri pri slovenskih skladateljih*, 1973). Sledil mu je Andrej Rijavec v *Slovenskih glasbenih delih* (1979, 353–356) z bolj analitičnim pristopom k posameznim skladbam, najcelovitejšo oznako opusa pa je do sedaj podala Katarina Bedina v *Slovenskem biografskem leksikonu* (1980–1991, 937–938), katere pretežno povzetek je prispevek Aleša Nagodeta v *Enciklopediji Slovenije* (2001, 293). Biografsko najpopolnejši zapis do sedaj je nastal izpod peresa Jerice Kavčič (*Demetrij Žebrè. Biografija*, 1977). »Scenska glasba Demetrija Žebreta« (1979) Milene Židanik je edini segment njegovega dela, ki je bil podrobneje raziskan. O'Loughlin (*Novejša glasba v Sloveniji*, 2000) sicer v nekaj stavkih obravnava štiri Žebretova dela, vendar ga predvsem poskuša postaviti v širši kontekst naše glasbene tvornosti med vojnama. O *Treh vizijah* končno podrobneje spregovori Ivan Klemenčič (*Musica noster amor*, 2000, 170–171); *Prebujenju* (3. *Viziji*) je posvečen odstavek v *Pisni podobi glasbe na Slovenskem* (2003, 141) Jurija Snoja in Gregorja Pompeta, kjer je skladba posplošeno navedena kot eden od primerov »tradicionalne kompozicijske logike« in »poznega razcveta glasbene moderne in impresionizma na Slovenskem«; v *Slovenski glasbi 1918–1991* Darje Koter je obsežen odlomek o Žebretovi orkestralni glasbi že skupek povzetkov pričujoče raziskave, mestoma tudi vprašljivih (npr., da »njegov glasbeni stavek označuje tradicionalna tonalnost ...«, ali pa da so »jazzovski ritmi ... značilni za njegov celotni opus« (155, 156). Prav tako ni potrjeno, da bi Žebrè študiral kompozicijo pri Lucijanu Mariji Škerjancu (155). Na RTV Slovenija so posneli in 31. 3. 2015 predvajali tudi dokumentarni film/oddajo z naslovom *Vizija, portret Demetrija Žebreta* po scenariju, ki je nastal na temelju pričujočega besedila, ter v režiji Svetlane Dramlič.

2 Lipovšek, »Koncert godalnega kvarteta«, 4.

na zvočnem področju ne pozna malenkostnega drobnjakarstva /.../, katerega prispevek k slovenski glasbi dvajsetega stoletja je glede na zgodnje datume nastanka njegovih kompozicij toliko bolj vreden«;³ Pavel Mihelčič meni, »da smo v osebi znanega opernega dirigenta le bežno in površno razpoznavali osebo iskrivega ustvarjalca samosvojega slogovnega izraza, bogate invencije in velike kompozicijske razgledanosti«.⁴ Podobno ugotavlja leta 1980 Ivo Petrić – »danes že vemo, da je bil Žebrè v svojem času eden najzanimivejših in tehnično najbolj dovršenih slovenskih skladateljev, zato je vsako srečanje z njegovimi deli, ki jih pravzaprav večinoma šele odkrivamo, pomemben in prijeten dogodek«.⁵ Tudi Niall O'Loughlin po kratkem pregledu nekaterih del Srečka Koporca, Danila Švare, Karola Pahorja in Demetrija Žebreta želi prepričati »morebiten vtis o Ostercu kot edinem od slovenskih skladateljev, ki je v tridesetih in zgodnjih štiridesetih letih komponiral izven romantične tradicije 19. stoletja« in priznava, da je »Žebretovo skladateljsko osebnost [...] zaradi dostopnosti tako majhnega števila [natisnjenih] del težko pravično oceniti«.⁶ Med trdnejše dokaze o vrednosti njegove glasbe pa vsekakor sodijo izvedbe njegovih skladb na mednarodnih festivalih sodobne glasbe v tridesetih letih prejšnjega stoletja.

Ob tem se seveda sproža vprašanje, zakaj skladateljev opus v slovenski muzikologiji tako dolgo ni bil deležen pravega zanimanja. Morda bi eden od razlogov za to lahko bila skladateljeva ne dovolj izrazita novotarska drža, ki podpira domnevo, da je stroka za raziskovalni drobnogled izbirala glasbene ustvarjalce predvsem z vidika »radikalnosti«, ker naj bi iskala (zgolj) dokaze o dohitevanju naprednejših evropskih tokov. Čeprav je kategorija »novega« znala zamegliti estetsko relevantnost v zgodovino pisju marsikje po svetu, kar je značilnost modernistično usmerjenega časa, se postavlja vprašanje, ali ni to, da smo tudi pri nas izbirali »vrhove« slovenske glasbe (izključno) glede na ta orientir in kriterij, dokaz o skrajni modernistični usmerjenosti naše muzikologije v prvih desetletjih njenega formalnega obstoja. Marsikateri skladateljski opus je utegnil biti kot žrtev takšne naravnosti za podrobnejše obravnave odrinjen na obrobje.

Z vidika določanja trajnejših vrednosti, ko je nedvomno poleg glasbeno-socioloških, zgodovinskih, antropoloških in psiholoških faktorjev recepcije za »ohranitev« glasbenega dela odločilnega pomena njegova estetska vrednost – pa je pogled na določeno glasbo lahko povsem drugačen. Iskanje

3 Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, 353.

4 Mihelčič, »Beethovnova 'Eroica', Horvat in orkester SF«, 9.

5 Petrić, *8. koncert modrega abonmaja SF*, 30. 5. 1980.

6 O'Loughlin, *Novejša glasba v Sloveniji*, 95–96.

radikalno »novih« kompozicijskih tehnik, sistemov in postopkov izgublja po stoletju avantgardističnih prelomov in eksperimentiranja svojo aktualnost tudi v zgodovinopisnem vrednotenju ter ni več odločilni kriterij. Pri ugotavljanju estetske relevantnosti in slušnega učinka postanejo pomembnejši drugačni vidiki opazovanja in analitični cilji, ki so morda težje racionalno dokazljivi.

Prva, ki je s tega vidika začela obravnavati Žebretovega opusa, je bila Katarina Bedina. Z oznakami kot so »tradicionalno skladje prvin v celoti in nenasilno rušenje melodike in funkcionalne harmonije«, »mojstrstvo detalja in celote«, »mogočen notranji naboj s temperamentom«⁷ je zadela v srž »neznanega Žebreta«. Zato so bile njene ugotovitve osrednje iztočnice pričujočih analiz in ugotavljanja vrednosti njegove glasbe.

Biografskih vprašanj, ki izzivajo k premišljevanju in raziskovanju, je več. Eno od teh je dejstvo, da so bila Žebretova dela po drugi svetovni vojni redko na koncertnih in radijskih sporedih, vse do leta 1971, ko sta jih publika in strokovna javnost »ponovno odkrili« z valom začudenja in navdušenja.⁸ Pred tem so njegove skladbe izvajali v Ljubljani in zunaj slovenskih meja bodisi v njegovi »radikalnejši fazi«⁹ sredi tridesetih let bodisi takoj po drugi svetovni vojni v Mariboru, ko je imel sam vpliv na sestavo programov kot dirigent Mariborske filharmonije v letih 1950–1952.¹⁰ Razumljivo je, da je bila v tem času največkrat izvedena simfonična pesnitev *Svobodi naproti*. Domnevati gre tudi, da je Žebreta ves čas spremljal pečat Osterčevega učenca in da našemu modernizmu iz obdobja med obema vojnama slovenska glasbeno-kulturna politika po Osterčevi smrti še dolgo ni bila naklonjena.

Vprašanje, kaj ga je zaviralo pri promoviranju lastnih del, če pustimo njegovo samokritičnost ob strani, pa se gotovo navezuje tudi na njegov popoln ustvarjalni molk po letu 1949, ko je nastala njegova zadnja orkestralna skladba (*Allegro risoluto-marciale* za orkester). Gotovo so dejavniki večvrstni. Verjetno so med njimi tudi tisti, ki jih kot domnevo navaja Katarina Bedina – »da je sklenil ustvarjalno delo, ko je mislil, da je povedal, kar je imel povedati«, »da mu je bilo povojno novotarstvo povsem tuje« ter da sta lahko nanj »vplivali

7 Bedina, »Žebrè, Demetrij«, 937.

8 Največjo zaslugo za izvajanje in promocijo Žebretovih del so imeli Samo Hubad, Uroš Lajovic in Uroš Krek. Prva dva z dirigiranjem in snemanjem njegovih partitur ter uvrščanjem v programe radijskega orkestra in orkestra SF, Krek pa z ureditvijo njegove zapuščine in radijskimi oddajami o Žebretu. Gl. Krek, RTV Slovenija in Odlomki iz ocen Žebretovih skladb.

9 Omenimo le nekaj izvedb njegovih skladb med svetovnjima vojnoma: *Godalni kvartet* leta 1936, *Scherzo* za klavir leta 1934, *Tek* in *Toccata* leta 1937, *Suita za mali orkester* in *Vizija* leta 1939. Gl. Dodatek 2: Odlomki iz ocen Žebretovih skladb.

10 V Mariboru so bile izvedene *Svobodi naproti*, *Tri vizije*, *Concertino za klavir in orkester*. Gl. prav tam.

zgodnji smrti skladateljev S. Osterca in F. Šturma, s katerima je kljub različnosti imel ustvarjalna stičišča in spodbudo«. ¹¹

Žebretov odnos do Osterca je vsekakor pomembno vprašanje za določanje Žebretovih skladateljskih koordinat – kako močan je bil vpliv, ki ga je imel njegov prvi učitelj s svojimi kompozicijskimi nazori nanj, in kako se ta zrcali v njegovem opusu, ali drugače: v čem se je od njega Žebret oddaljil in v katere smeri. Pučnikova pisma Francu Šturmu odkrivajo zanimive indice, ki govore ne le o različnosti njunih (njihovih) glasbenih svetov, ampak o popolnem razhajanju (če ne diametralnih nasprotjih) med Osterčevimi učenci. ¹²

Zaradi domala popolnega umanjkanja Žebretovih pričevanj o kompoziciji nasploh, skratka njegove »besedne« dediščine, so bile partiture skladb osrednji vir raziskovanja. V delno pomoč so bile kritiške ocene, v večini primerov pozitivne. Tiste iz časa njegovega življenja mu večinoma obetajo svetlo bodočnost, ¹³ posthumne pa razkrivajo navdušenje nad skladateljem, čudenje nad nepoznavanjem njegovih del in njihovim poznim odkritjem. Izraziti izjemi sta Škerjančeva ¹⁴ (*Scherzo* za klavir) in Beranova (*Bacchanale*), ¹⁵ kar ne čudi, saj sta nastali izpod peresa dveh izrecnih zagovornikov romantistične oziroma postromantistične estetike. Vendar se je kljub temu vprašati, če, spričo njegovega občutljivega psihološkega ustroja, nista ob kritičnih besedah iz nekaterih drugih ocen ¹⁶ le vplivali na nadaljnjo skladateljevo ustvarjalno pot. Namreč, »partitura skladbe *Bacchanale* ne obstaja«, kot priča listek v Žebretovi zapuščini, kar ne more pomeniti drugega, kot da jo je uničil, saj jo je v popisih svojih del pri letnici, ko naj bi bila nastala, dosledno izpuščal. ¹⁷

11 Bedina, »Žebret, Demetrij«, 937.

12 Prim. Bedina, »Nova najdba iz pisem Francu Šturmu«, 87–95.

13 Prim. Dodatek 2: Odlomki iz ocen Žebretovih skladb.

14 L. M. Škerjanc se v kritiški oceni koncerta praškega pianista dr. Karla Reinerja na 4. intimnem koncertu, ki ga je priredila Glasbena Matica v Hubadovi pevski dvorani v Ljubljani, 8. maja 1934 zgraža in norčuje prav iz vseh skladateljev na sporedu (Ježka, Hába, Osterca, Švare, Šturma, Žebreta, Srnke, Strážeka, Reinerja, Božkova) – iz imen »idejne skupine, ki si svoji naslov edino sodobne smeri«, ko pravi: »Mislim, da nisem osamljen, ako trdim, da imajo skladbe, ki so bile izvajane na tem koncertu, le neznatno vez z glasbo, tako rekoč zgolj vizuelno [...]. Lieder te smeri je Alojzij Hába, ki je bil obenem s svojim bratom Karlom zastopan na sporedu [...]. Primitivnost njegovega kompozicijskega sistema je demagoška, pa najsi komponira v diatoniki, hromatiki ali četrttoniki. Ostali skladatelji se krčevito drže tega sistema, v kolikor so si ga prisvojili [...]. Ni čuda, da pri tej smeri najbolj vžgejo poslušalce dela z vzdevkom 'Scherzo', kajti je to res prilika, da se vsak lahko brez zamere od srca nasmeje. [...] Po odpovedi tematike, ritmike, dinamike, agogike in arhitektonike, v zvezi z opuščanjem vsakršnega prednašanja, ki bi imelo količkaj vezi s čustvi in čutili, je prispela ta glasba do prvega instrumenta, ki ga poznajo najprimitivnejši narodi, do bobna. [...] Ne dvomim: ta glasba je prišla do bobna, pa bo prišla kmalu tudi na boben.« Škerjanc, »Koncert pianista dr. Reinerja«, 3.

15 Gl. [osnutek ocene Žebretovega *Bacchanala* in *Suite za mali orkester*]. Rkp. Univerzitetna knjižnica Marijbor, Zapuščina Beran, Emerik.

16 Gl. Šturmovo kritiko *Teka* iz leta 1937. Šturm, »Koncert Ljubljanske filharmonije«, 2.

17 Prim. poglavje *Bacchanale*.

Kljub tem in sorodnim biografskim izzivom bodo v pričujoči razpravi ostala v središču pozornosti orkestralna dela – značilnosti posameznih strukturnih elementov in ugotavljanje njihove ureditve ter posledično skupnega učinkovanja v vsaki posamični skladbi kot skozi celoten orkestralni opus. Izsledki analiz bodo izhodišče pri vrednotenju skladateljevega prispevka k slovenski orkestralni glasbi in h glasbenemu modernizmu med obema vojnama, pri ugotavljanju njegovega odnosa do tradicionalnega in novega, spreminjanja njegove kompozicijske tehnike in pri načrtanju njegovih kompozicijsko-tehničnih in estetskih koordinat. Za največjo oporo v iskanju drugačnega analitičnega instrumentarija, ki glasbo dekodira tudi v njeni procesualnosti in le to razume kot součinkovanje strukturnih elementov v skupnem glasbenem toku napetostnih gibanj, se je izkazala metoda, ki jo je Wallace Berry predstavil v svoji knjigi *Structural functions in music* (1987). Berryjevim iztočnicam in dognanjem bo zato posvečen del poglavja o analitično-metodoloških vodilih.

Monografija je razdeljena na uvodni, analitični del in *Izsledke*. V prvem bosta analitično-metodološkimi vodilom sledila oris Žebretove biografije in umešitev njegove orkestralne glasbe v okvir skladateljevega celotnega opusa. Predmet analitične obravnave v osrednjem sklopu bodo izključno orkestralne skladbe v najožjem pomenu besede. Vokalno-instrumentalna dela, med katerimi je nekaj samospevov v priredbi za komorni ali simfonični orkester ter *Concertino* za klavir in orkester, vključno s *Concertinom* za orkester kot njegovim osnutkom, so ostala zunaj izbora analiz. Nedokončana simfonija, od katere je ohranjena le particella prvega stavka, prav tako ne bo postavljena pod analitični drobnogled. V središču pozornosti bo torej osem orkestralnih skladb: *Suita za mali orkester*, *Tek*, *Toccata*, *Bacchanale (Dan)*, *Tri vizije*, *Svobodi naproti*, *Žalna glasba* in *Allegro risoluto-marciale*. Sorodnost strukturne zasnove, kompozicijske tehnike in izrazne naravnosti je narekovala združitve *Teka* in *Toccate* kot tudi *Svobodi naproti* in *Allegro risoluto-marciale* v eno poglavje, sicer so skladbe obravnavane ločeno.

V zadnjem sklopu sledi analitičen pregled osrednjih strukturnih elementov in njihove funkcije v Žebretovi orkestralni glasbi od leta 1932 do 1949.¹⁸ Posebej so obravnavani stavčna gradnja in oblika, melodika in harmonija, ritem in metrum, tekstura in orkestracija. V poglavju z naslovom *Kompozicijsko-tehnične koordinate in determinante* ob ugotavljanju determinant časa in okolja, vplivov njegovih najpomembnejših učiteljev in sodobnikov povzemamo temeljne značilnosti Žebretovega orkestralnega stavka ter poskušamo določiti

18 Štiri mladostna orkestralna dela, nastala pred letom 1932, smo zaradi kratkosti in delne ohranjenosti v osnutkih pri pričujoči obravnavi izpustili.

mesto skladatelja v slovenski orkestralni tvornosti do leta 1950. Pred seznamom literature in virov sledita še dva dodatka: seznam Žebretovih skladb po kompozicijskih zvrsteh ter odlomki iz njihovih ocen, s poudarkom na obravnavanih orkestralnih delih.

1.2 Biografski oris

Življenje Demetrija Žebreta je bilo v celoti posvečeno glasbi, teklo pa je pretežno po dveh tirnicah – po ustvarjalni in poustvarjalni, čeprav ne gre spregledati tudi njegovega organizacijskega dela in vpliva na glasbeno življenje v Trstu, Mariboru, Zagrebu ter uredniškega¹⁹ in pedagoškega dela.²⁰ V dirigentski karieri je doživel popolno priznanje, do zapisa v zgodovinski spomin slovenske kulturne javnosti: kot izvrsten dirigent in zaslužni umetniški direktor ljubljanske ter mariborske Opere. Ta pot je tekla premočrtno in se nezadržno vzpenjala. Drugače pa je bilo z njegovim skladateljskim delom. Tej vrsti človekove dejavnosti je sojeno drugače – poleg vrste osebnostnih potez in odnosov posameznika z okoljem je odvisna tudi od natisov, izvedb, ocen, strokovnih analiz, od duha časa, okusa in dovtetnosti publike. Zato ni vedno sprejeta v času nastanka, ampak je v primerjavi s poustvarjalnostjo trajnejša, če le ostane zapisana. Njeno vrednotenje se v večini primerov dogaja posthumno, za osvetlitev glasbene zgodovine določenega obdobja prej ali slej, za umetnika največkrat prepozno.

Demetrij Žebre²¹ se je rodil 22. decembra 1912 na Rimski cesti 7 v Ljubljani očetu Alojziju in materi Frančiški, roj. Stroj.²² Bil je šesti od osmih rojenih otrok. Okolje, v katerem je odraščal v družbi brata in petih sestra,²³ je bilo za njegov talent ugodno ter odločilno, čeprav se je družina po nenadni očetovi smrti pri Demetrijevih desetih letih skozi življenje le težko prebijala. Zgodaj je prebudilo njegov umetniški potencial, saj so doma po očetovi zaslugi veliko peli in igrali. Alojzij Žebre (1865–1922), sodnik in višji sodni svetnik, je bil sošolec in prijatelj Mateja Hubada, član zbora Glasbene Matice, nekaj časa

19 Leta 1946 je bil referent za resno glasbo pri Radiu Ljubljana. Gl. skladateljev lastnoročni življenjepis. NUK, Glasbena zbirka, Žebre – kronika.

20 Nekaj časa je honorarno poučeval orkestrske vaje na Akademiji za glasbo. Do natančnih podatkov mi še ni uspelo priti. Po pogovoru s Samom Hubadom.

21 Prijatelji so ga klicali tudi »Mitja« ali »Mito«, podpisal pa se je sam včasih tudi kot »Demeter«, »Mitja« ali »Dimitrij«.

22 Upravna enota Ljubljana. Oddelek za matične zadeve. Rojstna matična knjiga Trnovo, letnik 1912, str. 207, zap. št. 136.

23 En otrok je kmalu po rojstvu umrl. Žebre, Zdenka, Osebni pogovor, 12. jun. 2004.

njen tajnik in šolski nadzornik,²⁴ ki je igral violino²⁵ in pel,²⁶ v šolo Glasbene matice pa napotil vse svoje otroke. Čeprav si je Demetrij želel igrati klavir, se je na željo staršev učil violino.²⁷ Tako je postal tudi član Orkestralnega društva Glasbene matice,²⁸ ki ga je sprva vodil njegov učitelj violine Karel Jeraj, po letu 1925 pa Lucijan Marija Škerjanc.²⁹



Žebretova družina leta 1935. Od leve proti desni v spodnji vrsti: sestra Silva, mama Franja (roj. Stroj), Demetrij (Mito); v zgornji vrsti: sestri Ila (Bogomila) in Sanda, brat Sveto(zar), sestri Mira in Tatjana. Zasebni arhiv Igorja Bonača

24 Šolski nadzornik GM je bil v letih 1906–1908. Prim. Budkovič, *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem I. Od začetka 19. stoletja do nastanka konservatorija*, 323.

25 Kot violinist je tudi javno nastopal. Prav tam, 239.

26 Podatki so tudi iz pogovora z Žebretovo sestro; Izvestje GM v Ljubljani o 36. društvenem letu 1907/1908, 33 in isto 1908/1909, 11. Navedeno po: Kavčič, *Demetrij Žebrè. Biografija*, 10.

27 Iz pogovora z Žebretovo sestro. Prav tam.

28 Gl. Člani Orkestralnega društva Glasbene matice 1919–1939/40. Kuret, *Slovenska filharmonija = Academia philharmonicorum*, 73.

29 To Orkestralno društvo je imelo med drugim nalogo uvajati mladino v ansambelsko igro, zato so v njem sodelovali tudi učenci glasbene šole in konservatorija. Prim. Budkovič, *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem II. Od nastanka konservatorija do Akademije za glasbo 1919–1946*, 35 in 37.

Demetrijevo posebno veselje do glasbe in izjemna nadarjenost³⁰ sta botrovala hitremu napredku, znanje pa je ob glasbeni šoli lahko pridobival tudi na obeh gimnazijah, kjer je prišel v stik z odlično šolanimi glasbeniki. V zadnjem letniku nižje gimnazije, ki jo je izjemoma obiskoval v Zavodu sv. Stanislava v Šentvidu,³¹ je bil član šolskega orkestra,³² ki ga je vodil češki glasbenik Vojteh Hybašek.³³ Na Državni klasični gimnaziji v Ljubljani, kjer je po vrnitvi nadaljeval višje gimnazijsko šolanje do mature leta 1932,³⁴ pa se je pri osemnajstih letih (maja 1931) prvič in z odmevnim uspehom javno predstavil kot dirigent orkestra dijaškega društva Žar.³⁵ Bil je tudi ustanovitelj ter vodja glasbenega odseka in orkestra tega društva.³⁶ V njegovih dijaških letih so na tej ustanovi petje poučevali Pavel Rančigaj, Ivan Repovš (oba v letih 1930–31), Luka Kramolc (med 1924–39, s prekinitvijo) in Emil Adamič (1931–32).³⁷ Predmet je sicer veljal za neobveznega, vendar ga je Žebrè redno obiskoval, saj je ves čas kazal veliko zanimanje za glasbo in veljal za zelo nadarjenega.³⁸ Kot gimnazijski šestošolec je postal v šolskem letu 1929/30 študent prvega letnika visoke šole ljubljanskega Državnega konservatorija v kompozicijskem razredu Slavka Osterca, zato je bilo samoiniciativno pridobivanje dirigentskih izkušenj na višji gimnaziji povsem samoumevno, čeprav je z znanjem nekoliko prehitel učne snovi,

30 V družini je veljal za čudežnega otroka. Bil je zelo živahen in zanimala ga je samo glasba. Žebrè, Zdenka. Osebni pogovor, 12. jun. 2004.

31 Na koncu šolskega leta 1926/27 se je iz Državne klasične gimnazije za eno šolsko leto (1927/28) zaradi slabšega uspeha prepisal v četrti letnik nižje gimnazije na škofijski gimnaziji v zavodu Sv. Stanislava. Gl. gimnazijska spričevala. Slovenski gledališki muzej, Zapuščina Ksenije Vidali. Po besedah Zdenke Žebrè so ga starši predstavili na škofijsko gimnazijo zato, da bi ga tam naučili »reda in discipline«. Žebrè, Zdenka. Osebni pogovor, 12. jun. 2004.

32 Iz pogovora z Žebretovo vdovo. Navedeno po Kavčič, prav tam.

33 V Škofijski klasični gimnaziji v Zavodu sv. Stanislava v Šentvidu nad Ljubljano je že v letu 1918/19 deloval godalni orkester in mešani zbor pod vodstvom Hybaška. Prim. *Sedemdesetletnica prevzvišenega kneza in škofa dr. Antona B. Jegliča*, 13. Navedeno po Kavčič, prav tam.

34 Gl. *Izvestje Državne klasične gimnazije za šol. l. 1931/32*, 37. Navedeno po Kavčič, prav tam.

35 4. maja 1931 je dijaško društvo Žar uprizorilo komedijo *Miljenček* ruskega dramatika D. J. Fonvizina v režiji Bratka Krefta. Igro je uvajal »impozantan dijaški orkester, kakršnega svoj čas srednješolci nikoli ne bi bili mogli spraviti skupaj.« Orkester je vodil D. Žebrè. Fri., »Večer dijaškega društva Žar«, 7.

36 Žebrè je bil vodja glasbenega odseka tega društva v letu 1931/32. Društvo, ki je bilo ustanovljeno 22. 1. 1930 na Državni klasični gimnaziji, je imelo predvsem literarni značaj, njegov namen pa je bil, »da krepki med člani narodno in državno zavest, da jih izobražuje v leposlovju in vedah, da jih vadi v govorništvu, da goji glasbo, dramatiko in nravno življenje. To dosega predvsem z mesečnikom, v katerem izhajajo v dobi šolskega leta duševni proizvodi dijakov.« Gl. *Izvestje Državne klasične gimnazije v Lj. za šol. l. 1931/32*, 13; 1929/30, 12; 1930/31, 14. Mentor društva je bil dr. Ferdo Kozak. Prim. Fri., *Večer dijaškega društva Žar*, prav tam.

37 Gl. seznam gimnazijskih profesorjev 1899/1900–1958/59. *Zbornik ob 100-letnici šolskega pouka v zgradbi sedanje Osnovne šole Prežihov Voranc*, 183–189.

38 Po izjavi prof. dr. Stanka Baniča, sošolca Demetrija Žebreta.

ki jih je vpisoval v posameznih letnikih konservatorija pri Lucijanu Mariji Škerjancu.³⁹

Presenetljivo zgodnjih datumov (1925) so njegove prve ohranjene skladbe. Še ne trinajstletni dijak srednje stopnje konservatorija in gimnazijski drugošolec napiše dva stavka za violino in klavir (*Moderato*⁴⁰ in *Allegro*⁴¹), *Spev* za glas in klavir⁴² ter klavirski *Scherzo*.⁴³ Naslednje leto (1926) nastanejo štirje samospelvi⁴⁴ in *Andante* za veliki orkester, leto zatem pa *Žrtveni dar* in *Žalostni dnevi* za veliki orkester, *Tri pesmi* za glas, oboo, angleški rog in klarinet v B⁴⁵ ter dva samospelva za glas in klavir, tudi v priredbi za glas in komorni orkester. Pred vpisom na visoko stopnjo konservatorija ima tako na papirju med drugim že štiri orkestralne skladbe, sicer krajše poskuse, vendar pomembno izkušnjo v sukanju skladateljskega peresa. Pri šestnajstih letih (1928) mu objavijo prvo skladbo – *Tepežnico* za glas in klavir na besedilo A. M. Rostova v *Novi muziki*.⁴⁶ Javnost izve torej za skladatelja Demetrija Žebreta prej kot za perspektivnega dirigenta.

Če so bile prve orkestralne skladbe še bolj šolske vaje v tej zvrsti, je *Tepežnica* že strukturno enovita in dodelana skladba, najbolj presenetljiv pa je njen disonančni zunajtonalni slog pisanja, ki bi že utegnil biti posledica stika z Ostercem, a najverjetneje ni bilo tako. Ta je sicer prišel poučevat v Ljubljano na srednjo šolo Državnega konservatorija jeseni leta 1927,⁴⁷ vendar se je začel Žebère »uradno«⁴⁸ šolati pri njem komaj na visoki stopnji, kamor se je vpisal v šolskem letu 1929/30. Samoiniciativno učenje se je verjetno dopolnjevalo z dodatno angažiranostjo profesorjev na srednji glasbeni šoli in na obeh gimnazijah, možni pa so vplivi tudi drugih naših skladateljev.

39 Z orkestrom društva Žar naj bi po omenjeni časopisni oceni nastopil že 4. 5. 1931, dirigiranje I pa je imel vpisano pri Škerjancu komaj v šol. letu 1932/33. Gl. vpisne liste za posamezna šolska leta in spričevala. Slovenski gledališki muzej, Zapuščina Ksenije Vidali.

40 Ob zadnjem taktu datum 18. 1. 1925. Prvotni naslov *Sonaten I* je izbrisan, *Moderato* je le oznaka tempa. Gl. Katalog NUK, Glasbena zbirka, Žebère – mapa.

41 Ob zadnjem taktu datum 19. 1. 1925. Prvotni naslov *Sonaten II* je izbrisan, *Allegro* je le oznaka tempa. Prav tam.

42 Besedilo Rabindranath Tagore, na koncu datum 17. 2. 1925. Prav tam.

43 Njegova druga verzija je sicer nastala leta 1946, na naslovni strani prve pa je zapišan datum 3. 11. 1925. Prav tam.

44 To so *Vrtnar* št. 22, št. 34 in št. 58 (1925–26) ter *Odpoj tedaj* (12. 2. 1926 na koncu skladbe), vse na besedila Rabindranatha Tagoreja. Prav tam.

45 To so *Pesem* (1. 1.–2. 1. 1927), *Žalostna srca* (na zač. in koncu 3. 2. 1927) in *V somrak zvoni* (ob koncu 5. 2. 1927) na besedila Srečka Kosovele. Prav tam.

46 Prim. Žebère, Demetrij, *Tepežnica* za glas in klavir.

47 Loparnik (ur.), *Moja smer je skrajna levica*, 20.

48 Sam je v intervjuju ob premieri Osterčevih *Iluzij* izjavil, da so se njegovi »prvi stiki s Slavkom Ostercem [...] pričeli v kompozicijskem oddelku Akademije za glasbo«. Žebère, »Pred premiero 'Iluzij'«, 136. O »učnih«⁴⁸ stikih med njima pred tem ni najti ustreznih virov.

Ker je maturiral dve leti pred koncem šolanja na konservatoriju, je na materino željo vpisal študij prava, a le za dva semestra, saj se je trdno odločil posvetiti le glasbi.⁴⁹ Leta 1932 je kot študent ponovno stal za dirigentskim pultom, ko je na slavnostni akademiji Preporoda z orkestrom izvedel svojo *Suito* za mali orkester in bil prvič kot skladatelj javno ocenjen s pohvalno in spodbudno besedo Emila Adamiča.⁵⁰

Študij v kompozicijskem razredu Slavka Osterca (1929–1934) je mlademu skladatelju odprl nova obzorja in mu dal odlično popotnico za študij v Pragi, kamor je – kot večina perspektivnih Osterčevih učencev – odpotoval po diplomi na ljubljanskem Državnem konservatoriju (1934).⁵¹ Na mojstrski šoli praškega Državnega konservatorija se je izpopolnjeval dve leti (do l. 1936), iz kompozicije pri Josefu Suku, iz dirigiranja pri Václavu Talichu, iz kompozicije v četrt- in šestinotonskem sistemu pa pri Aloisu Hábi.⁵² Pri Suku je zaradi odlično ocenjene *Godalnega kvarteta* in profesorjeve bolezni diplomiral že po letu dni⁵³ kot njegov zadnji diplomant.⁵⁴ V času študija pri njem je ustvaril poleg omenjene skladbe ter *Capricea* za violino in klavir še simfonično sliko za veliki orkester *Tek*, vendar najverjetneje njene partiture mojster ni več videl.⁵⁵ V Pragi je ostal še v študijskem letu 1935/36 in nadaljeval z delom pri ostalih dveh profesorjih.

Takoj po vrnitvi v Ljubljano pa se začne njegova uspešna in dolgoletna dirigentska pot. Že jeseni 1936 se zaposli kot korepetitor v Operi, v naslednji sezoni pa tudi kot dirigent, čeprav mu taktirko zaupajo kar kmalu po prihodu.⁵⁶ Nenadni pozornosti publike in strokovne javnosti sledi strm vzpon njegove poustvarjalne dejavnosti. Kot večina članov slovenskega opernega ansambla ne odloži taktirke niti med italijansko okupacijo.⁵⁷

49 Iz pogovora z Žebretovo sestro. Navedeno po: Kavčič, prav tam, 11.

50 [Adamič], [Emil]: »Tri uspele glasbene prireditve«. *Slovenski narod* 65 (21. dec. 1932), 288a: 3. Gl. poglavje o *Suiti* za mali orkester.

51 Gl. diplomu visoke šole Državnega konservatorija v Ljubljani, št. 39. Kot diplomsko delo je bil 16. maja 1934 izveden njegov *Pihalni trio* na interni produkciji kompozicijskega oddelka učitelja S. Osterca. Gl. Državni konservatorij v Ljubljani, Poročilo o šolskem letu 1933/34, 28 in Slovenski gledališki muzej, Zapuščina Ksenije Vidali.

52 Gl. skladateljev lastnoročni življenjepis. NUK, Glasbena zbirka, Žebre – kronika.

53 V diplomi Državnega glasbenega konservatorija v Pragi z dne 22. 5. 1935 je navedeno, da je bil »D. Žebre od 2. 9. 1934 do 22. 5. 1935 redni slušatelj v razredu učitelja kompozicije Josefa Suka [in da] se mu z ozirom na celoten študijski uspeh in posebno zaključni izpit, ki ga je uspešno opravil, priznava umetniško uspešnost za odlično«. Slovenski gledališki muzej, Zapuščina Ksenije Vidali.

54 Suk je umrl 29. 5. 1935, torej nekaj dni zatem. Kovačević, 483.

55 Particella je datirana z dnem 23. 5. 1935. NUK, Glasbena zbirka, Žebre – mapa.

56 Gl. Žebretovo Prošnjo za zvišanje plače z dne 30. 8. 1937, ki jo utemeljuje skladatelj s tem, da je preteklo leto opravljal »isto delo kot ostali gospodje kapelniki, t. j. dirigiral in korepetiral«. Slovenski gledališki muzej, Žebre, Demetrij.

57 Gl. pogodbe o zaposlitvi. Slovenski gledališki muzej, Žebre, Demetrij. Prim. tudi intervju z njegovo soprogo. Gombač, »Obisk na domu operne primadone Ksenije Vidali-Žebre«, 755.

Po vojni (od l. 1946) je krajši čas referent za resno glasbo pri Radiu Ljubljana,⁵⁸ v letih 1947–48 pa zadolžen za organizacijo slovenskega glasbenega življenja v Trstu, vodja in mentor orkestra GM, nadzornik njene glasbene šole in sodelavec Radia Trst II do maja 1948, ko se vrne v ljubljansko Opero.⁵⁹

Jeseni 1949 prevzame umetniško vodstvo mariborske Opere,⁶⁰ ki jo vodi do jeseni leta 1952, ko ga povabijo za opernega dirigenta v Hrvatsko narodno kazališče v Zagreb.⁶¹ V Mariboru ključno vpliva na glasbeno-kulturno dogajanje mesta, saj skupaj s Ferdom Filipičem, vodjem tamkajšnje Koncertne poslovavnice, utemeljita Mariborsko filharmonijo (l. 1950), ki zatem petnajst let redno prireja simfonične koncerte.⁶² Od maja do oktobra 1951 je tudi glasbeni svetovalec mariborskega studia Radia Slovenija.⁶³ Že z orkestrom mariborske Opere žanje priznanja, z uspehi zagrebške pa postane ena vodilnih dirigentskih osebnosti v bivšem jugoslovanskem prostoru.

Jeseni 1958 se za stalno vrne v Ljubljano, kjer kot dirigent in direktor osrednje slovenske operne hiše nadgradi svojo poustvarjalno kariero s prodorom ljubljanskega ansambla na mednarodno prizorišče.⁶⁴ Leta 1960 se poroči z operno pevko, prvo sopranistko ljubljanske Opere, Ksenijo Vidali.⁶⁵

Po desetletju vodenja Opere in baleta (do 1968) se dirigitranju posveča še naprej. Dolgoletno umetniško delo 57-letnega skladatelja in dirigenta nenadoma prekine srčna kap 13. marca 1970,⁶⁶ ko tik po solistični korepeticiji v Operi za svojo nesojeno premiero Šostakovičeve *Katarine Izmajlove*⁶⁷ omahne na svojem domu v Gregorčičevi 13a. Pokopljejo ga na ljubljanskih Žalah 17. 3. 1970.⁶⁸

58 Gl. skladateljev lastnoročni življenjepis. NUK, Glasbena zbirka, Žebrière – kronika.

59 Bedina, »Žebrière, Demetrij«, 937–938.

60 Po videnju Uroša Lajovica je bila premestitev politične narave, ključno besedo pri tem pa je imel Valens Vodušek. Lajovic, osebni pogovor.

61 Cvetko, C., »Demetrij Žebrière (1912–1970): skica za portret«, 363.

62 Kavčič, 18–19.

63 Natančneje od 1. 5. 1951 do 1. 10. 1951. Gl. personalno kartico v kadrovski službi RTV Slovenija.

64 Cvetko, C., prav tam, 363–364.

65 S Ksenijo Vidali (roj. 29. 4. 1913) se je poročil 25. 4. 1960. Gl. Potrdilo o prejemu prijave o spremembi v zavarovanju. Slovenski gledališki muzej. Žebrière, Demetrij.

66 Podatki o datumu smrti so v literaturi različni: A. Rijavec navaja 15. 3. (*Slovenska glasbena dela*, 353), K. Bedina (*Slovenski biografski leksikon*, 937) in A. Nagode 14. 3. (*Enciklopedija Slovenije*, 293), P. Bedjanič pa najpravišeje – 13. 3. 1970 (*Slovenski gledališki leksikon*, 813). V matični knjigi umrlih je zabeležen datum smrti kot »verjetno 13. 3. 1970«. Gl. Upravna enota Ljubljana, matična knjiga umrlih.

67 Prim. Samec, »V spomin Demetriju Žebretu«, 206 in Moravec, »Zdaj ni več bojev, vzponov, padcev, cest«, 190.

68 Delo, 17. 3. 1970, 11.



S soprogo Ksenijo Vidali (sredina v prvi in drugi vrsti) med sorodniki v šestdesetih letih.
Zasebni arhiv Uroša Lajovca

Kot dirigent operne, baletne in simfonične glasbe ter umetniški vodja obeh slovenskih opernih hiš je Demetrij Žebrè užival veliko spoštovanje. Zaslužil si ga je s skrajno profesionalnim odnosom do dela, muzikalno poglobljenimi in izvajalsko dodelanimi interpretacijami glasbe ter z avtoritativnim vplivom na izvajalce. Dolga leta je bil tudi član žirije mednarodnega tekmovanja opernih pevcev v Reggiju Emilii, kjer so po njegovi smrti začeli podeljevati zlato spominsko plaketo z njegovim imenom. Za vodenje Opere in Filharmonije v Mariboru so ga počastili z nagrado Prešernovega sklada za leto 1950.⁶⁹

Poznali so ga kot načelnega, delovnega in iskrenega človeka, kot glasbenika s »fotografskim spominom«, ki je od izvajalcev zahteval poleg tehnične brezhibnosti tudi popolno umetniško-izrazno osmišljenost glasbe.

Zasebno družaben,⁷⁰ na delu zadržan, discipliniran in neizprosno strog do izvajalcev, pa je skrival sebe – skladatelja. O tem, da še komponira, domala ni

69 Prim. »Podeljene so Prešernove nagrade za leto 1950«, 1.

70 Po besedah njegovega nečaka Uroša Lajovca in Sama Hubada je bil vedre narave (»rad se je smejal in bil zelo duhovit«), na njegovem domu so se redno zbirali in kvartali prijatelji ter strokovni kolegi. Hubad, osebni pogovor in Lajovic, osebni pogovor.

govoril z nikomer.⁷¹ Kot da bi ustvarjal zgolj iz notranje nuje in svoj glasbeno-fantazijski potencial zaupal le papirju. Zunanjih spodbud pa ni bilo. Osterčevim učencem čas po vojni ni bil najbolj naklonjen.⁷² Val povojnega modernizma ga ni pritegnil, njegove skladbe, ki jih je ljubljanska javnost uspela spoznati, pa so bile preveč osterčevsko-žebretovske, sicer zmerno modernistične, vendar za tedanji slovenski avditorij nesprejemljive. Poleg tega je v ospredje že prihajala mlajša skupina skladateljev, ki se ji je uspelo bolj prilagoditi »muham« slovenske repertoarne politike in že popuščajočemu enomju tedanjega političnega sistema. Očitno tudi slednjemu Žebrè ni najbolj ustrezal, saj je z direktorskega mesta ljubljanske Opere moral oditi.⁷³ Bil je preveč pokončen, da bi se pustil »upogniti«.



S skladateljem Urošem Krekom pri študiju partiture. Zasebni arhiv Uroša Lajovca

Tudi njegovi značajski črti izjemne samokritičnosti in introvertiranosti verjetno nista imeli malo skupnega z zgodnjim zaključkom njegove ustvarjalne

71 Lajovic, osebni pogovor in Hubad, osebni pogovor.

72 Loparnik, *Biti skladatelj*, 94.

73 Po védenju Uroša Lajovca je bil »kriv« za njegovo odstavitev Ciril Cvetko. Lajovic, osebni pogovor.

poti. Med študijem ter desetletje po tem so številne izvedbe njegovih del (tudi v tujini) obetale bliskovit skladateljev vzpon. Žal ga je prekinila vojna. Leta 1949 je po orkestralni skladbi *Allegro risoluto-marciale*, ki je nastala v Mariboru, skladateljevo pero obležalo za vedno, kljub temu, da je tam kot snovalec programov izkoristil možnost in krstno izvedel leta 1951 *Tri vizije* ter *Concertino* za klavir in orkester.⁷⁴ Brez dvoma je tudi časovna stiska, ki je nastala ob vodstvenem delu v ljubljanski Operi, kasneje prispevala k usahnitvi njegove skladateljske dejavnosti. Ta je povsem enakovredna njegovim interpretativnim dosežkom, zato jo je bilo vredno podrobneje raziskati.

1.3 Glasba za orkester v okviru Žebretove ustvarjalnosti

Preden začnemo podrobneje odkrivati značilnosti skladateljevih orkestralnih skladb, na kratko preglejmo njegov opus v celoti, da bomo lažje dobili predstavo o njihovem mestu in pomenu znotraj Žebretovega ustvarjalnega dela. Preštevanje je zelo nehvaležna metoda, saj nekatera dela sodijo k več zvrstem, poleg tega so lahko nastala v več različicah in z različno spremljavo, lahko pa se kasneje pojavi tudi kakšno izgubljeno. Vendar naj pričujoči kratki faktografski oris ostalega opusa vendarle zadostuje kot izhodiščni orientir umestitve orkestralne glasbe v okvir celote.

Glede na trenutne podatke lahko ugotovimo, da Žebretov opus sodi med količinsko skromnejše, a raznovrstne opuse. Večina skladb je napisanih za tradicionalne, že uveljavljene sestave. To so orkestralna dela za veliki, mali ali komorni orkester, koncert, samospevi za glas in klavir, skladbe za solistična glasbila, za instrumentalni duo, pihalni trio, godalni kvartet, zbori a cappella, scenska, filmska in baletna glasba. Nekaj del pa iz omejenih okvirov izstopa in bi jih glede na specifičnost sestava lahko uvrstili h komorni ali orkestralni glasbi, glede na udeležbo vokala pa k vokalno-instrumentalni glasbi oziroma k samospevom z orkestralno ali komorno spremljavo. So odraz modernističnega časa. Takšni primeri so skladbe *Govori mi* za glas in komorni orkester, *Povej mi* za glas in komorni orkester, *Maja in morje* za glas in orkester, *Tri pesmi* za glas, oboo, angleški rog in

⁷⁴ Prvi dve *Viziji* skupaj (a le 2. *Vizijo* prvič) je z MF krstno izvedel 9. 2. 1951, celoten cikel pa 15. 10. 1951. *Concertino* za klavir in orkester je s solistom dr. Romanom Klasincem krstil 13. 3. 1951. *Dve viziji* je z istim orkestrom ponovil na proslavi AFŽ – dan žena 7. 3. 1952, *Concertino* pa za Radio-koncert MF 3. 5. 1951. V Mariboru je dvakrat izvedel še svojo *Svobodi naproti* (26. 4. 1951 na Proslavi 10-letnice ustanovitve OF in 24. 5. 1951 na simfoničnem koncertu Mariborske filharmonije). Gl. Žebretov zvezek o njegovih koncertih v Mariboru, rkp. NUK, Glasbena zbirka, Žebrè – kronika. Prim. Vuk (ur.), *20 let Koncertne poslovalnice v Mariboru*, 14.

klarinet v B, *Dan* za glas in godalni kvartet v četrtrtonskega sistemu ter *Vremenski prerok* – ciklus za glas in komorni orkester. Uvrstili smo jih med samospeve, razen skladbe *Maja in morje* za sopran in orkester. Žebrè je namreč večino omenjenih del prvotno napisal za glas in klavir ter kasneje priredil za večji sestav.

Nekatera dela smo izjemoma uvrstili k delom v četr- in šestinotonskem sistemu zaradi posebnosti, ki jih zaznamuje in loči od ostalih – to je zvočno območje mikrotonov, v katerem se gibljejo, čeprav se prav tako znajdejo v »preseku« z drugimi zvrstmi: *Dan* – ciklus za glas in godalni kvartet v četrtrtonskega sistemu, *Otroški zbori* v šestinotonskem sistemu, šestinotonska *Fantazija* za violo solo, *Duo* za violino in violončelo v četrtrtonskega sistemu in *Četrtrtonska bagatela* za violino in violončelo. Količinsko bogatijo tudi komorno, solistično in zborovsko glasbo.

Skladateljev opus je bilo najprikladneje razdeliti na osem skupin: na orkestralno in koncertantno glasbo, na komorno in solistično, na samospeve, zborovsko, četrtrtonsko in šestinotonsko glasbo, na scensko in filmsko ter na baletno glasbo.⁷⁵

Najzajetnejši je opus samospevov s triindvajsetimi deli – osemnajstimi le za glas in klavir. Nekaj od teh jih je skladatelj priredil tudi za spremljavo komornega ali velikega orkestra,⁷⁶ pri dveh pa se je odločil za neobičajno kombinacijo s komornim sestavom.⁷⁷ Takoj na drugem mestu je Žbretov orkestralno-koncertantni opus s šestnajstimi instrumentalnimi deli⁷⁸ in enim vokalno-orkestralnim,⁷⁹ če samospevov za glas in komorni orkester ne upoštevamo. Sledijo približno enako zastopane komorne in solistične⁸⁰ ter zborovske skladbe.⁸¹ Sedemkrat je Žebrè prispeval scensko glasbo k dramskim delom, enkrat pa glasbo za film *Naše ljubljeno mesto*.⁸² Izvorno baletna glasba

75 Gl. Seznam skladb po kompozicijskih zvrsteh.

76 To so samospevi *Povej mi*, *Govori mi*, *Vremenski prerok*, *Maja in morje*.

77 To sta skladbi *Dan* za glas in godalni kvartet v četrtrtonskega sistemu ter *Tri pesmi* za glas, oboo, angl. rog in klarinet v B.

78 *Tri vizije* so štete kot tri samostojne enote, *Concertino* pa v končni obliki: za klavir in orkester, osnutek za komorni orkester ni upoštevan.

79 Če ne štejemo skladb *Govori mi* za glas in komorni orkester, *Povej mi* za glas in komorni orkester, *Vremenski prerok* – ciklus za glas in komorni orkester, je to le *Maja in morje* za glas in orkester.

80 Teh je, vključno s 1/6-tonsko *Fantazijo* za violo solo in *Duom* za violino in violončelo v ¼-tonskem sistemu, sedemnajst.

81 Teh je, vključno z dvanajstimi otroškimi zbori v šestinotonskega sistemu, šestnajst.

82 Podatkov o omenjeni filmski glasbi zaenkrat nisem našla.

je v opusu zastopana štirikrat,⁸³ naknadno koreografirani sta bili dve sklabi.⁸⁴ V četrtonskem oz. šestinotonskem sistemu je ustvaril pet del, od katerih je dve zasnoval ciklično (*Dan* – ciklus za glas in godalni kvartet ter 12 otroških zborov) in vsebujeta več posameznih enot.

Mikrotonalne skladbe so nastale v Žebretovih praških letih pri Aloisu Hábi (1935–36). Danes nimajo večje teže v njegovem opusu, enako kot vsa tovrstna glasba, ki je bila z današnjega zornega kota bolj sprehod po slepi ulici, v času nastanka pa ena najradikalnejših zamisli in sistemov v pahljači procesov iskanja nove zvočnosti in razširitve kromatičnega zvočnega prostora. Zato skladatelja uvrščajo med radikalnejše slovenske moderniste. Urjenje v kompoziciji z mikrointervali je Žebretu tudi sicer koristilo, sploh pa študij pri Hábi, kjer se je lahko dobro seznanil z različnimi tedanjimi glasbeno-avantgardističnimi težnjami. Hába je bil nasploh dober poznavalec kompozicijske tehnike in naši skladatelji so se pri njem marsičesa naučili.

Tudi z razmeroma skromnim zborovskim opusom je Žebrè zaključil že v Pragi, ko je v Hábinem razredu napisal dvanajst otroških zborov v šestinotonskem sistemu (1935), pred tem pa en moški in tri mešane zборе v študijskih letih (med 1928 in 1933).⁸⁵

Čeprav je Žebreta medij glasbenega gledališča privlačil vse življenje in je bil prednostno naklonjen interpretaciji operne in baletne glasbe, opere kljub načrtom ni uspel napisati.⁸⁶ Drugače je bilo s scensko glasbo za gledališče. V letih 1940–53 so uprizorili v Drami SNG v Ljubljani sedem dramskih del z njegovo scensko glasbo,⁸⁷ od katerih je v skladateljevi zapuščini ohranjenih le pet, večinoma v osnutkih.⁸⁸ Ta glasba je nastala po naročilu, potrjuje pa, da mu pisanje »po programu« ni delalo težav; programske naslove z izključno simbolnim pomenom ima tudi večina njegovih orkestralnih del.

Tudi baletna glasba ga je navdihovala bolj kot operna, čeprav le nekajkrat. Poleg *Vizije I* (1939), ki je nastala po koreografski zamisli Lidije Wisiakove ter bila kot taka predstavljena občinstvu še istega leta in naknadno koreografiranih *Suite* za mali orkester pod naslovom *Cesta* ter *Prebujenja* oz. *Tretje vizije*

83 Vključno z baletom *Dan*, ki je bil upoštevan tudi v okviru instrumentalne orkestralne glasbe in *Vizijo*, ki je nastala po koreografski zamisli in je bila torej plesu namenjena. Gl. poglavje *Tri vizije*.

84 Gl. poglavji *Suita* za mali orkester in *Tri vizije*.

85 To so: mešani zbori *Nočna melodija* (O. Župančič; 1928), *Kyrie eleison* (1931); *Petelinova svatba* (štajerska ljudska; 1933) in moški zbor *Konja jezdi* (slovenska ljudska; 1931).

86 Po pričevanju njegove soproge. Gombač, 753–756.

87 Prim. Židanik, 89.

88 To so: *Romeo in Julija* (1940), *Hamlet* (1941) in *Kralj Lear* (1949) W. Shakespeara, *Katarina Medičejska* (1941) Rina Alessija ter *Kranjski komedijanti* Bratka Krefta (1941). Gl. Tudi Seznam skladb na koncu.

za veliki orkester,⁸⁹ sta ohranjeni v osnutku tudi dve skladbi iz časa njegovega korepetiranja v plesni šoli Katje Delakove⁹⁰ – *Begegnungen* (Srečanja za klavir, 1937) in *Der Rattenfänger von Himmeln* (Podganar iz nebes za flavto in klavir, 1937). Največjega obsega pa je njegova baletna glasba *Dan* – »balet (simfonična slika) v treh stavkih za veliki orkester« (1938–1942). Vendar žal še ni bila v celoti scensko izvedena, ampak le koncertno s pripisanim domnevni naslovom *Bacchanale*.⁹¹

Skladbe za glas in instrumentalno spremljavo, kot smo ugotovili, zajemajo v Žebretovem opusu obsežen delež. So nekakšna protiutež instrumentalni glasbi (orkestralni, komorni, solistični) in pričajo o njegovi precejšnji nagnjenosti do vokalne zvrsti, ki je skladateljem od nekdanj omogočala izražanje najintimnejših čustev. Na Tagorejevo besedilo je v treh letih (1925–1927) nastalo zaporedoma sedem samospevov,⁹² dva od teh je skladatelj priredil tudi za glas in komorni orkester.⁹³ S spremljavo komornega orkestra pa je, najverjetneje, že na začetku zasnoval cikel *Vremenski prerok* (1932–33), od katerega je ohranjena le particella; prav tako ni znan pisec besedila. Združevanja samospevov v cikle se je lotil še štirikrat.⁹⁴ Med avtorji besedil so po trikrat

89 *Vizija I* za simfonični orkester (po ideji Lidije Wisiakove, koreografiral jo je Peter Golovin, brez zgodbe) je bila izvedena na odru ljubljanske Opere 14. 6. 1939, na Plesnem večeru del slovenskih skladateljev, enako kot *Suita* za mali orkester z naslovom *Cesta* (scenarij in koreografija Peter Golovin). Prim. Neubauer, 74. *Tretja vizija* je bila pod naslovom *Prebujenje* scensko izvedena v koreografiji Andrewa Stevensa 8. 12. (SNG Ljubljana) in 15. 12. 2002 (SNG Maribor) na baletnem večeru mladih koreografov na skladbe slovenskih skladateljev.

90 Plesna šola Katje Delakove je delovala v Ljubljani vzporedno s šolo za umetniški ples Mete Vidmarjeve. Javnosti se je Delakova predstavila prvič v novembru leta 1932 s samostojnimi solističnimi plesni na glasbo različnih skladateljev (Beethovna, Blatta, Chopina, Wolfsohna, Straussa, Prokofjeva, Brahmsa, Musorgskega). Dve leti za prvim nastopom je spet plesala 18. decembra 1934 samostojno sestavljeno plesno reportažo »Cesta« v 12 slikah pod glasbenim vodstvom Pavla Šivica. Spet dobro leto zatem, 13. januarja 1936, je pripravila nov plesni večer ob sodelovanju dveh tujih plesalcev in z lastno skupino ljubljanskih deklic, njenih učenk. 2. maja 1937 je priredila sklepno produkcijo otroške plesne skupine pod naslovom »Otrok in ples«. Prvi del je zajemal le plesno tehniko, v drugem pa so otroci prikazovali obraze iz pravljic. Tudi v sezoni 1937/38 pleše Delakova in njena skupina: »Človek – beseda – barva«. Od tedaj naprej njenega imena ni več srečati v časopisnih poročilih. Zapustila je Ljubljano in se kot židinja pravočasno umaknila pred vojno viхро in nacizmom v Ameriko. Prim. Paulin, »Moderna plesna umetnost na Slovenskem«, 57–58. Žebrè, ki je bil od jeseni 1936 zaposlen kot korepetitor v ljubljanski Operi, je očitno korepetiral tudi v njeni plesni šoli. Njegovi baletni skladbi *Begegnungen* (Srečanja) in *Der Rattenfänger von Himmeln* (Podganar iz nebes) bi bil utegnil napisati za omenjeno sklepno produkcijo otroške plesne skupine, dne 2. maja, saj je druga partitura (od obeh je ohranjen le osnutek) datirana s 27. 3. 1937 na začetku in s 1. 4. 1937 na koncu.

91 Dokaz za zmoto pri poimenovanju je skladateljev rokopisni zaznamek, da »partitura *Bacchanala* ne obstaja«. Slovenski gledališki muzej, [zapuščina Ksenije Vidali]. Več o tem gl. poglavje o *Bacchanalu*.

92 *Spev* (1925), *Odpoj tedaj* (1926), *Vrtnar št. 22* (1925–26), *Vrtnar št. 34* (1925–26), *Vrtnar št. 58* (1925–26), *Govori mi* (1927), *Povej mi* (1927).

93 To sta samospeva *Govori mi* in *Povej mi*, priredbi za komorni orkester sta nastali istega leta kot verziji za glas in klavir.

94 To so *Tri pesmi za glas, oboo, angl. rog in klarinet in B* (1927, Srečko Kosovel: *Pesem, Žalostna srca, V somrak zvoni*), *Trije samospevi* za srednji glas s spremljevanjem klavirja (1929, O. Župančič: *Poljubi me, Devojka moja, Iskal sem*), *Trije samospevi* (1944, M. Šarabon: *S poljubom še mi ustnice razkleni, Ti si začarala me v zlati*

zastopani Srečko Kosovel,⁹⁵ G. V. Katul⁹⁶ in Mitja Šarabon.⁹⁷ Oton Župančič ga je inspiriral sedemkrat – po ciklu *Trije samospevi* za srednji glas s spremljavo klavirja⁹⁸ ponovno v četrttotskem ciklu štirih pesmi z naslovom *Dan* za glas in godalni kvartet. *Tepežnica* je nastala na besedilo A. M. Rostowa,⁹⁹ *Maja in morje* za glas in orkester – najobsežnejša vokalno-instrumentalna skladba, ki jo je priredil za mali in za veliki orkester posebej, pa na Gradnikov tekst.¹⁰⁰

V komorni in solistični glasbi prevladujejo dela za violino in klavir,¹⁰¹ saj je bil skladatelj violinist. Tri je združil v cikel *Trije lirični poemi*;¹⁰² dva od teh sta bila izvedena leta 1939 v Krakovu na XIV. festivalu Mednarodnega združenja za sodobno glasbo (SIMC). Ob dveh klavirskih skladbah¹⁰³ v opusu samevajo po eno delo za saksofon in klavir,¹⁰⁴ eno za violo solo v šestinotonskem sistemu, eno za godalni kvartet,¹⁰⁵ *Duo* za violino in violončelo v četrttotskem sistemu, *Concertino* za klavir in 12 instrumentov¹⁰⁶ in *Pihalni trio* za flavto, klarinet in fagot.¹⁰⁷

Večino komornih in solističnih del je Žebre napisal do leta 1937,¹⁰⁸ pozneje le še *Nocturno* za klavir (1944). Nič drugače ni bilo s samospevi. Osemnajst jih je nastalo do leta 1933, po desetih letih (!) pa je ustvaril le še vokalno-orkestralno skladbo *Maja in morje* za sopran in orkester v treh instrumentacijskih inačicah (1944) in *Tri samospeve* na besedila Mitje Šarabona (1944).¹⁰⁹

krog, *Razliva sonce se v pšenico las*), *Dan* – ciklus štirih pesmi za glas in godalni kvartet v četrttotskem sistemu (1936, O. Župančič).

95 *Tri pesmi* za glas, oboo ...

96 *Lucundum mea vita proponis amorem* (1931), *Nulli se dicit mulier mea nubere malle quam* (1931), *Dicebas quondam* (1932).

97 *Trije samospevi*.

98 Gl. Dodatek 1: Seznam skladb po kompozicijskih zvrsteh.

99 Nastala je leta 1928.

100 Vse tri verzije so nastale leta 1944 (za glas in klavir, za glas in mali orkester, za glas in orkester).

101 To so *Moderato* (1925), *Allegro* (1925), *Burleska* (1933), *Caprice* (1935), *Prelude* (1936), *Trois poèmes lyriques* (1937), *Nocturno* (1947, transkripcija *Nocturna* za klavir).

102 *Trois poèmes lyriques*, 1937; prva dva je revidiral leta 1945, izšla pa sta kot *Deux poèmes lyriques* leta 1976 pri DSS (ED.DSS 713).

103 *Scherzo*, 1925, *Nocturno*, 1944.

104 *Intermezzo saxofobico*, 1932.

105 Godalni kvartet je nastal med študijem pri J. Suku v Pragi leta 1935. Na podlagi tega je Suk podpisal Žebretu diplomno mojstrske šole praškega Državnega konservatorija.

106 Nastal je leta 1936. Velja za osnutek *Concertina* za klavir in orkester iz leta 1946.

107 Z njim je diplomiral na kompozicijskem oddelku Državnega konservatorija v Ljubljani pri Slavku Ostercu, leta 1934.

108 Malo po vrnitvi iz Prage in leto zatem so nastale še *Prelude* za violino in klavir (1936) ter *Trois poèmes lyriques* za violino in klavir (1937).

109 Omenjene skladbe so očitno izraz njegove zaljubljenosti v sopranistko in bodočo ženo Ksenijo Vidali, saj imajo vsi štirje samospevi ljubezensko vsebino, skladbo *Maja in morje* pa je njej tudi posvetil.

Čeprav je s solističnimi in komornimi deli začel svojo skladateljsko pot¹¹⁰ – kot dvanajstletni dijak srednje stopnje konservatorija se je preizkusil tudi v pisanju samospeva¹¹¹ – datira njegova prva orkestralna skladba v leto 1926, še pred dopolnjenim štirinajstim letom (*Andante* za veliki orkester). Odtlej je ustvarjal za orkester vse do svojega zadnjega navdiha – to je bil *Allegro risoluto-marciale* za veliki orkester (1949). Orkestralna glasba ima torej v Žebretovem opusu najdaljšo kontinuiteto, kljub njegovi dveletni prekinitvi v pisanju za ta sestav. Ker sodi med skladateljeva številčnejša dela, s sedemnajstimi naslovi pa tudi med kvantitativno in kakovostno tehtnejše orkestralne opuse v slovenski glasbi prve polovice 20. stoletja, upravičeno velja za težišče njegovega ustvarjanja. Večina Žebretovih orkestralnih skladb – z izjemo prvih štirih poskusov – je obsežnejših in simfoničnih, nekatere med njimi so večstavčne oziroma ciklične (*Dan oz. Bacchanale*, *Concertino* za klavir in orkester, *Suita* za mali orkester, *Tri vizije*), nekatere pa zasnovane v slogu klasikov zmernega modernizma, kot daljše simfonične pesnitve oziroma simfonične slike (*Tek*, *Toccata*, *Maja in morje*, *Žalna glasba*, *Svobodi naproti*, *Allegro risoluto-marciale*). Simfonijo je skladatelj načrtoval, vendar je žal ostala v osnutkih.

1.4 Analitično-metodološka vodila

1.4.1 Izoblikovanje analitičnega postopka

Vsako glasbeno delo avtonomnega in umetniško relevantnega ustvarjalca je unikat, vsak skladateljski opus pa svet zase, kot je vsak človek edinstven v univerzumu. Kljub temu jih skušamo vedno znova opredeliti, razvrstiti in etiketirati s slogovnimi oznakami, ki so skupek sorodnih (vendar zgolj sorodnih!) kompozicijsko-tehničnih postopkov in rešitev na raznih ravneh strukture. Določena skupinska kodiranost glasbe za daljše obdobje je bila bolj značilnost preteklosti – glasbe do konca 19. stoletja. Pri obravnavi skladb 20. stoletja pa opažamo, ob vrsti »skupinskih« slogov, tudi mnoge individualne skladateljske poetike, prav zaradi močne težnje po izviranosti in nenehnega iskanja »novega«, tako značilnih za procese modernizma. Vsak ustvarjalec, kot njegovo posamezno delo, naj bi bila unikatna bolj kot kdaj koli prej. Razumljivo, da je posledično danes na voljo tudi nepregledna vrsta analitičnih metod in sugestij. Po eni strani nam le-te razširjajo obzorje analitičnih pristopov, po drugi strani pa otežkočajo izbiro. Ob upoštevanju

110 Njegovi prvi zapisani skladbi sta *Moderato* in *Allegro* za violino in klavir iz leta 1925.

111 To je *Spev* na besedilo R. Tagoreja, 1925.

obojeja je bil prvi tehtnejši premislek osredotočen na iskanje ustreznega načina za analitično dekodiranje Žebretovega glasbeno-fantazijskega sveta in opazovanje kompozicijsko-tehničnih postopkov ter bistvenih potez strukture posameznih skladb.

Za eno nujnih vodil analitičnega procesa se je izkazalo izhajanje iz vsake skladbe posebej. Glasba je sprožala najprej intuitivni vzgib, ki je določil center opazovanja in izpostavil njene bistvene značilnosti. Kljub temu se je bilo potrebno odločiti za določeno analitično metodo, ki bi po približno vzpostavljenem in ustaljenem vrstnem redu zmogla pripeljati do zelenih izsledkov. Neorganska delitev na posamezne strukturne elemente in njihovo opisovanje (princip večine starejših analitičnih pristopov, ob zavesti o nezmožnosti ustrezne ubeseditve glasbe) se je zdela (kot »raztelešenje« celovitosti skladbe) premalo povedna. Kljub temu ni kazalo tega načina popolnoma opustiti, saj se je poskus opisovanja analitičnih ugotovitev po posameznih glasbenih elementih zaradi večje preglednosti vendarle izkazal za uporabnega, tu in tam tudi nujnega. Največ napora je bilo vložena v iskanje takšnega opisa glasbe, ki bi vsaj približno predstavil njen potek v času – njeno sintaktično komponento.

Pri iskanju primerne analitičnega postopka me je posebej pritegnila ideja opazovanja glasbenega toka z vidika zaporedij naraščanja in sproščanja napetosti ter statičnosti, s katero se poglobljeno ukvarja Wallace Berry v knjigi z naslovom *Structural functions in music* (1987). Zanj je glasbena struktura »the punctuated shaping of time and 'space' into lines of growth, decline, and stasis hierarchically ordered«, prvo vprašanje, ki se v analizi »of the interactive (and hierarchically related) element-actions in expression of particular functional processes« zastavlja, pa: »within which parameters contributive actions occur«. ¹¹² Izhodišče, pravzaprav prvi korak proti analitičnemu postopku, pa je bila slušna zaznava, ki je domala »vsilila« potek nadaljnjega opazovanja in na temelju katere je bilo možno izrisati napetostno krivuljo posamezne skladbe. Idejo za slednjo je bilo najti tudi pri Berryju, ki izriše krivulje poteka napetosti (»intensity curve«) le za določene odseke in določene strukturne parametre.

Ob Berryju so k izoblikovanju analitičnega postopka pomembno prispevale tudi iztočnice Jana LaRuea iz knjige *Guidelines for style analysis* (Michigan, 1997), posebej njegove izvirne sugestije o opazovanju glasbenih elementov z vidika njihovega prispevka h gibanju in členjenju (oblikovanju, artikuliranju) glasbenega toka: »The analytical division of Growth into Movement and

112 Berry, 5.

Shape is not a definite separation but a reflection of elusive coexistence between layers of the same phenomenon, a continuity of Movement created by sounds that leaves an impression of Shape in our memories«. ¹¹³

Omeniti je treba tudi princip deljenja opazovane glasbe na različne hierarhično urejene strukturne ravni, ki ga upoštevata oba omenjena avtorja. Ravnj poimenujeta sicer različno, vendar v izbiri »zornega kota« analize kakovostno odstopata od drugih analitikov. LaRue deli obseg obravnavanega konteksta na »velike«, »srednje« in »majhne« dimenzije (»large, middle, small dimensions«). ¹¹⁴ Berry pa jih v dani situaciji raje konkretno poimenuje (»raven fraze, odstavka, stavka, celote«), čeprav jih deli v grobem na »ozadje« (»background«), »osredje« (»middle«) in »ospredje« (»foreground levels«), pogosto pa operira z izrazi kot so »na dani ravni«, »na višji ravni«, »na nižji ravni«. ¹¹⁵

Po daljšem analitično-metodološkem premisleku in »zrenju«, po usvajanju Berryjevih idej in primerjanju različnih analitičnih tehnik se je izoblikovala metoda z naslednjim zaporedjem:

1. **poslušanje** – slušno prepoznavanje procesov naraščanja napetosti in statičnosti, izstopajočih strukturnih elementov, njihovega prispevka (funkcije) v napetostnem gibanju, njihovega prispevka h gibanju in členjenju, prepoznavanje oblike glede na delo s tematskim gradivom, prepoznavanje stavčne gradnje itd.;
2. **študij partiture**;
3. **skiciranje napetostne krivulje** na temelju poslušanja in notnega zapisa;
4. **opisovanje ugotovitev** na temelju izrisane napetostne krivulje, ponovnega poslušanja in analize notnega zapisa.

Berryjeva analitična teorija je imela torej pri formiranju analitičnega pristopa in postopka ključno vlogo. Sprožila je razmišljanje o slušni izkušnji kot predstopnji kognitivnega umevanja in dojetanja partiture, opazovanje napetostnih procesov in funkcij posameznih elementov glasbe v teh procesih ter skiciranje napetostnih krivulj; razširila pa je tudi še v povoje zavito prepoznavanje in poimenovanje teksturnih parametrov. Ker gre za pomembne novosti v sodobnem glasbeno-analitičnem obzorju, povzemam v kratkem njihovo teoretsko ozadje in terminologijo.

113 LaRue, 12–13.

114 Prav tam, 6–9.

115 Berry, 13.

1.4.2 Glasbena izkušnja, Berryjeve »strukturne funkcije« in napetostne krivulje

Berry se želi, kot pravi, približati ustrežnejšemu razumevanju strukture in glasbene izkušnje, čeprav se mu ne zdi verjetno, da bi kdaj koli dosegli popolno razumevanje slednje, saj so elementi glasbe, njihova delovanja in medsebojna učinkovanja preveč kompleksni.¹¹⁶ Zanimajo ga sintaktični procesi, potom katerih dobi glasba pomen in s katerimi učinkujejo strukturni elementi v domala vsej glasbi ekspresivno. Sprašuje se: na kakšen način »govori« glasba in kakšna je narava njenega jezika. Prepričan je, da lahko študij posameznih sintaktičnih tehnik in postopkov, četudi s hipotetičnimi izsledki, naredi glasbeni pomen manj skrivnosten, kot se pogosto misli, da je. Logično prepoznavanje povezav med strukturo in učinkom pa je po njegovem mnenju osnova za vse produktivne estetske sodbe.¹¹⁷ Naloga glasbene analize naj bi torej bila premisliti naravo funkcij in ekspresivnega učinka tonskih postopov, ritma itd., iz katerih je glasba ustrojena. Verjame v pomembnost in nujnost logične analize glasbene izkušnje, v študij objektivnih dejstev, ki izvirajo iz analize strukture in izkušnje.¹¹⁸ Glasbeno izkušnjo razume kot seštevek odzivov na posamezne glasbene procese, kot kompleks akcija-reakcija, ki se sproži, kadar gre za slušno percepcijo (in je ojačan, kadar gre za razumevanje) glasbenih dražljajev, ki izvirajo iz kontekstov, v katerih so sintaktični odnosi urejeni in nadzorovani kot rezultat disciplinarnega kreativnega dela. Poudarja nujnost in pomembnost racionalnega raziskovanja glasbene izkušnje. Pri tem se mu zdita domnevna hipotetičnost in intuicija (pri čemer je intuicija kreativno zlitje pridobljenega znanja in izkušnje) bistveni pri sprožanju vprašanj, odgovorov in sugeriranih interpretacij, ki lahko postanejo zaradi tehtnosti ali dovzetnosti predmet empiričnega dokazovanja.¹¹⁹ Percepcijska in kognitivna raven sta zanj ključna dejavnika, dve stopnji ali obliki glasbene izkušnje, v istem razmerju kot »občutiti« in »vedeti«: kognitivna raven vključuje razumevanje nasproti preprostejšemu afektivnemu slušnemu dožemanju.¹²⁰ Učinek glasbe in glasbena izkušnja izvirata tako »iz komplementarno ali nasprotno delujočih funkcionalnih povezav vseh elementov in akcij. Celostna analiza glasbe mora upoštevati vse in na koncu uvideti njihova progresivna in recesivna delovanja v medsebojnih odnosih, s katerimi dosegajo ekspresivni učinek«.¹²¹

116 Prav tam, 1.

117 Prav tam.

118 Prav tam, 2–3.

119 Prim prav tam, 1.

120 Prim. prav tam, 2.

121 Prav tam, 180.

Po Berryjevem mnenju je zmožnost povezanih glasbenih dogodkov (zaporedij njihovih sprememb), da vzbujajo občutke napetosti (disonančnosti, kompleksnosti, nestabilnosti itn.), sprostitve (razveza, sklepa) ter statičnosti, temeljnega pomena za glasbeno izkušnjo, vsaj v tistem njenem segmentu, kjer sta mišljenje in občutenje (»feeling«) enakovredno soudeležena. In obratno: najpomembnejši vidik glasbene izkušnje izvira iz medsebojnih delovanj (»interactions«) in odnosov (»interrelations«) med zaporednimi in hkratnimi dogodki različnih kakovosti znotraj kontekstualnih procesov, ki jih določajo kontrolirane linije progresivnih in recesivnih sosledij.¹²² Raziskovanje naj bo torej vzporedno z izkušnjo in naj bo njena razširitev: zaznaven vpliv in pomen enega dogodka v odnosu z ostalimi naj kot spodbuda privede do preiskave strukture, do njenih racionalno določljivih kvalitiet, do spoznavanja funkcionalno-ekspresivnega pomena.¹²³

Izraz »funkcija« se pri Berryju nanaša na razvojno, procesualno vlogo nekega dogodka ali zaporedja dogodkov, oziroma na način njegove udeležbe v »uvozu«, vnosu ekspresivne vsebine, ki je pri komponirani notirani glasbi jasen in racionalno razložljiv.¹²⁴ Glasba je konstantno vpeta v dialektiko (sočasnih in zaporednih zvez dogodkov), pri kateri sta nasprotni tendenci stopnjevanja in pojemanja napetosti ter njuni korelati (npr. zgoraj-spodaj, daleč-blizu, gosto-redko, enostavno-kompleksno) v nenehni medsebojni igri na različnih hierarhičnih ravneh. Koncept progresivnih in recesivnih potekov znotraj sočasnih (»confluent«) elementov-struktur sugerira osnovni princip, da gre za »disonance« in »razveze« v okviru vseh glasbenih elementov.¹²⁵

Vsi elementi-strukture v danih primerih sočasnih linij sprememb nimajo enakega pomena ali pa ga sploh nimajo, zato je pri analizi njihovih medsebojno učinkujočih in hierarhično urejenih »delovanj« (»element-actions«) potrebno najprej določiti, v okviru katerega glasbenega elementa se dogodki pojavijo. Ti se po stopnji in vrsti delovanja v »napetostni« tendenci (progresije, recesije, statičnosti) določenega dela skladbe lahko dopolnjujejo (so komplementarni, vzporedni; »complementary«, »parallel«) ali si nasprotujejo (so nasprotno delujoči oz. učinkujoči, kompenzacijski; »counteractive«, »compensatory«).¹²⁶ Pri tem je pomembno upoštevati idejo hierarhično urejenih ravni, ki se nanašajo na obseg konteksta, obseg opazovanega segmenta (takta, večje metrične enote, fraze, odseka, dela ali polovice skladbe ipd.),

122 Prim. prav tam, 17.

123 Prim. prav tam, 26.

124 Prav tam, 22.

125 Prim. prav tam, 5.

126 Prim. prav tam.

kajti lahko se statičnost (nedejavnost) uveljavlja znotraj nekega strukturnega elementa na višji strukturni ravni, na nižji pa se sočasno dogaja aktivnost.¹²⁷

Izrazi kot »napetostno nihanje«, »napetostno gibanje«, »napetostni procesi«, »napetostna krivulja« so nastali kot prevod ali izpeljava Berryjevega izrazja in razmišljanja. Berryjeve »progression«, »recession«, »stasis« (oz. »progressive actions«, »progressive tendencies« ipd.) je kazalo prevesti ne le kot »progresija«, »recesija«, »statičnost« ipd., ampak tudi kot procesi »naraščanja« (»increasing intensity«), »pojemanja napetosti« ali »sproščanja« (»subsiding intensity«). Po isti logiki kot »napetostna krivulja« (»intensity curve«) so bile izpeljane sintakse »napetostno nihanje«, »napetostno gibanje«, »napetostni procesi«.

Napetostne krivulje Berry v knjigi večkrat izriše, vendar se te nanašajo predvsem na določen strukturni element in na določeno število taktov. Po njegovem zgledu se je rodila ideja za izris napetostne krivulje posamezne skladbe v celoti, ki bi predstavila in povzela delo kot nedeljivo celoto in kot izid skupnega učinkovanja vseh strukturnih elementov. Odločilno vlogo pri tem je imela slušna zaznava, ki ji je bil notni zapis le v oporo. Kljub osebni pogojenosti glasbene izkušnje (določeni stopnji slušne ozaveščenosti, pridobljenega znanja in intuicije), bi prav zaradi procesov naraščanja, sproščanja napetosti in vzpostavitve statičnosti, ki jih je sposobna zaznavati večina ljudi (ne glede na glasbeno vsebino skladbe), kazalo verjeti v relevantnost začrtane krivulje. Predstavljena sicer v poenostavljeni obliki, se je vendar izkazala kot zelo koristna pri analitičnem »obvladovanju« (obsežnejše orkestralne) skladbe, saj je omogočila, v skrčeni obliki, predstavo o njenem napetostnem dogajanju. Ker sta slušno najlažje dojemljivi (in v partituri vidni) stopnja dinamične jakosti¹²⁸ in gibanje tonskih višin, so bile njihove spremembe v največjo pomoč pri risanju napetostne krivulje.

1.4.3 Tekstura po Berryju

Berry se v knjigi osredotoča predvsem na teorije ritma in teksture,¹²⁹ ki jima je, kot pravi, v obstoječi glasbeno-teoretični literaturi posvečeno le malo pozornosti. Po njegovem mnenju pa sta to vitalna dejavnika v glasbeni strukturi in izkušnji, zato so tonalni, harmonski in melodični sistemi v njegovi knjigi

127 Prim. prav tam, 13–15.

128 O pomenu dinamičnih nivojev in stopnjevanj na slušno izkušnjo pravi Berry naslednje: »[...] it seems well to make a point of the fact that one vital aspect of coloration, that expressed in dynamic levels, often goes very far indeed in accounting for the nature of musical experience and meaning«. Prav tam, 20.

129 Eno poglavje v knjigi je posvečeno tudi tonalnosti (str. 27–183).

obravnnavani le kot vzporedni ter součinkujoči.¹³⁰ Njegovo razširjanje pojmovanja teksture in njenih parametrov se je izkazalo za novo in izvirno, zato je dobilo tudi v pričujoči razpravi in analitičnem procesu osrednje mesto. Poleg tega je k osredotočenju na pojave, ki jih zajema pojem teksture, pritegnila tudi Berryjeva izkustvena teza, da so spremembe v tovrstnih plasteh strukture pogosto med tistimi, ki jih najlažje opazimo, dojemamo in vgrajujemo v glasbeno izkušnjo.¹³¹ Prepoznavanje in ovrednotenje parametrov teksture sta po Berryju pomembni za razumevanje sloga in slogovnih obdobj, ¹³² tekstura pa je tudi bistveni element, s pomočjo katerega ekspresivna tematska vsebina določene skladbe postane razločna, lažje zaznavna.¹³³ Zato so teksturni dogodki na vseh ravneh strukture neprecenljivega pomena v orisu in procesu oblikovanja vseh oblikovnih prototipov in oblik pred »tonalno« periodo ter po njej.¹³⁴ Poleg tega je Berryjevo videnje teksture tako široko in kompleksno, da se dotika ali celo posega v območja domala vseh strukturnih elementov. Zato je bilo smiselno s pomočjo njegovih pojmovanj in formulacij razširiti analitični pojmovno-besedni inštrumentarij opazovanih vrednosti tega strukturnega elementa in jih temeljiteje usvojiti. Na kratko jih bomo predstavili.

Teksturo definira Berry kot element glasbene strukture, ki ga določajo eden ali več zvonečih instrumentov (glasov) ter ostale komponente, pomembne za pretvorbo notnega zapisa v zvočni medij, kakor tudi odnosi med njimi.¹³⁵ Ker je sestavljena iz zvonečih komponent, jo deloma pogojujejo število, obseg, razvrstitev teh komponent (kvantitativni aspekt), deloma pa součinkovanja med njimi (kvalitativni aspekt). Kvantitativni aspekt teksture predstavlja Berryju teksturna gostota (»density«), ki jo določajo teksturni obseg (»density-space«), gostotno število (»density-number«) in stopnja zgoščenosti oziroma gostotne komprimiranosti (»density-compression«). Teksturni obseg je zaprto polje, začrtano z obrisom obeh zunanjih komponent – najvišje in najnižje tonske linije.¹³⁶ Gostotno število je število vseh zvonečih komponent (instrumentov, glasov), ¹³⁷ gostotna komprimiranost razmerje tega števila do da-

130 Prav tam, 1–2.

131 Prav tam, 189.

132 Prav tam, 200.

133 Prav tam, 236.

134 Prav tam, 240.

135 Prav tam, 191.

136 Prav tam, 249.

137 Berry ločuje »zvoneče« (»sounding«) komponente od »dejanskih faktorjev« (»real factors«). Npr. dve liniji, ki se gibljeta v vzporednih tercah, tvorita en sam dejanski faktor, sestavljen iz dveh komponent. Na točki, kjer se zgodi sprememba – v ritmu, smeri ali tonski razdalji med linijama, iz dveh zvonečih komponent in enega

nega obsega oziroma prostora med najvišjo in najnižjo zvonečo komponento (»space«).¹³⁸ Gostotna komprimiranost je odločilno povezana z disonanco, nadaljnji aspekt teksture pa je tudi zvočna barva (npr. vertikalno zaporedje dogodkov je lahko, v instrumentacijski zasnovi, »zlito« ali »ločeno«).

Kakovostno teksturno vrednost določajo razmerja med zvočnimi komponentami in njihova medsebojna učinkovanja, pri čemer je v ospredju kriterij njihove relativne neodvisnosti ali pa, nasprotno, soodvisnosti (skladnosti, ujemanja, kongruence). Bistveni dejavniki za slednjo so soglasnost oziroma različnost glede na smer gibanja, intervalno in ritmično sliko ter medsebojni odnosi motivičnega gradiva (vključujoč imitacijo). Gibanje hkratnih melodičnih zaporedij je lahko istosmerno (»homodirectional«), raznosmerno (»heterodirectional«), nasprotnosmerno (»contradirectional«); homoritmično (»homorhythmic«), heteroritmično (»heterorhythmic«), nasprotnoritmično (»contrarhythmic«); istointervalno (»homointervalic«), raznointervalno (»heterointervalic«) oziroma nasprotnointervalno (»contraintervalic«).¹³⁹ Širok spekter teksturnih možnosti ali vrednosti od enostavne (monofonske) do kompleksne (večglasne, nasprotnoritmične, nasprotnointervalne, nasprotnosmerne), kar je najvišja možna manifestacija polifonije, lahko služi kot leksikalna osnova za analizo.¹⁴⁰ Berry nato opiše deset tipov teksture ter razgrne nadaljnje klasifikacijske in terminološke probleme.¹⁴¹ Imitacija je po njegovem najvišja manifestacija samostojnosti glasov¹⁴² in je najbolj prepričljivo nasprotje medlinijske skladnosti, »ideala« mirovanja, proti kateremu teksturni procesi končno težijo.

dejanskega faktorja nastaneta dva. »The term 'component' may refer generically to any textural ingredient or factor as indicated in the immediate context of consideration, and as qualified by such adjectival modifiers as 'real' component, 'inactive' component, 'doubling' component, etc.« Prav tam, 186.

138 Vprašanje gostote, zlasti gostotne komprimiranosti, je zelo kompleksno, pravi Berry. Gostotna komprimiranost npr. 3:24 še ne pove vsega – pomeni le to, da so v razmaku treh oktav razvrščeni trije toni. Zunanja dva nista odločujoča, ker le zamejujeta obseg. Bistvena je porazdelitev notranjega oz. notranjih glasov. Moramo razlikovati med relativno večjo tendenco po »zlitju« med komponentami (intervali 4, 5, 8) nasproti bolj heterogenim disonančnim intervalnim razmerjem. To zadeva povezanost gostote z disonanco, od katere je tudi zelo odvisna. Prav tam, 209.

139 Prav tam, 193.

140 Prav tam, 193.

141 Prav tam, 192.

142 Krajši ko je časovni interval, meni Berry, bolj napet konflikt nastane iz nasprotja med motivično sorodnostjo in časovno razdaljo. Krajšanje časovnih razdalj v imitaciji je osnova za stretto, spreminjanje le-teh nasploh pa je funkcionalno v mnogih glasbenih kontekstih in slogih. Prav tam, 216–217.

2 Analize orkestralnih skladb

2.1 *Suita* za mali orkester (1932): v modnih ritmih

Kljub nekaterim orkestralnim poskusom pred letom 1932¹⁴³ je *Suita* za mali orkester Žebretovo prvo tehtnejše delo za orkester. Ustvaril jo je v času študija pri Slavku Ostercu (1929–1934) in glede na to, da partitura *Bacchanala* (več) ne obstaja,¹⁴⁴ je tudi edina orkestralna skladba iz tega obdobja. Obravnavana je samostojno, ker v celotnem orkestralnem opusu ni sorodne skladbe, s katero bi jo bilo mogoče primerjati. Od ostalih izstopa po drži čustvene zadržanosti, ki v ospredje postavlja karikaturu in grotesko, značilni za nekatera dela osrednjih predstavnikov modernizma med obema vojnama (Prokofjeva, Stravinskega, Šostakoviča). Objektivizirani izraz je v določeni meri sicer zaznaven tudi pri *Teku* (1935) in *Toccati* (1936), vendar v drugačni inačici in z uporabo drugačnih kompozicijskih postopkov, zato je *Suita* po vsebnosti kategorije »humornega« slogovno edinstveno delo.

Prvič jo je izvedel društveni orkester *Preporoda* pod taktirko dvajsetletnega skladatelja na slavnostni akademiji tega društva 16. 12. 1932. Izvedba kot skladba sama sta naleteli pri strokovni javnosti na ugoden odmev. Ocena Emila Adamiča je zvenela zelo spodbudno, če ne kar preroško: »Ta društveni orkester [...] je [...] zaigral državno himno, nato pa kompozicijo svojega dirigenta 'Suito v štirih stavkih' za orkester. Sicer je to prvenec Demetrija Žebreta, vendar že tu kaže mladi komponist močno osebno noto, radikalno sodobno orientiranost, smisel za zaokroženo formo, ter predvsem tenak čut za živo, nekako jazzovsko zvočnost orkestra. Predstavil sem ga že svoj čas v 'Novi muziki' javnosti, sluteč, da bo iz še tedaj malega dečka zrasel v resnega in tehtnega bodočega slovenskega muzika. Njegova Suita me je v tedanji moji sodbi vnovič prepričala in uverjen sem, da se bodo vanj stavljenе nade tudi izpolnile. Kakor rečeno, je društveni orkester mlade, temperamentne borbenosti prekipevajoče delo zaigral kar se da najbolje.«¹⁴⁵

Za razliko od baleta *Dan* (današnjega [*Bacchanale*]), ki ga je skladatelj namenil odrski uprizoritvi, pa je ta v celoti še ni dočakal, so *Suito* postavili na oder

143 To so *Andante* (1926), *Žalostni dnevi* (1927), *Žrtveni dar* (1927) za veliki orkester in *Pesem žeblljarjev* za orkester (1928). Po posnetku sodeč, ki obstaja v arhivu RTV Slovenija, je *Andante* za veliki orkester krajša učinkovita skladba v slogu romantizma 19. stoletja, vsekakor pozornosti vreden prvenec za orkester komaj štirinajstletnega skladatelja.

144 Gl. poglavje *Bacchanale*.

145 Adamič, »Tri uspele glasbene prireditve«, 3.

v baletni obliki z naslovom *Cesta* 14. 6. 1939¹⁴⁶ v okviru Plesnega večera lju-bljanske Opere. Scenarij in koreografija sta bila delo Petra Golovina, dirigiral je skladatelj.¹⁴⁷ Pavel Šivic je tedaj ocenil skladbo, sicer bolj med vrsticami in, nasprotno od navdušenega Adamiča, s kančkom kritičnosti, oziroma z drugega zornega kota: »Plesna suita 'Cesta' istega skladatelja je vzbudila radi svoje kabaretnosti na odru zanimanje večine gledalcev. V glasbi pa je bilo deloma čutiti, da je skladatelj Žebrè preveč umetnika, da bi se ponižal do prostaškega šlagerja, ki bi bil v skladu s sceno. Sploh pa je glasba pozitivistična umetnost, ki ji je mnogo dostopnejše ponazorenje lepega, idealnega in vzvišenega kot pa obratno. Zato zavede prekršitev tega dejstva rada v zvočne grobosti.«¹⁴⁸ Obe oceni držita, saj kažeta različni plati medalje. Prva upošteva glasbeno-zgodovinsko aktualnost in »naprednost« glede na slovenske razmere, druga pa glasbeno-estetski vidik. Skladateljstvo je v želji, da bi zadostilo obema kriterijema, kot kaže partitura, iskalo ravnotežje med kategorijama »novega« in »umetniškega«.

2.1.1 Napetostna krivulja, stavčna gradnja in oblika

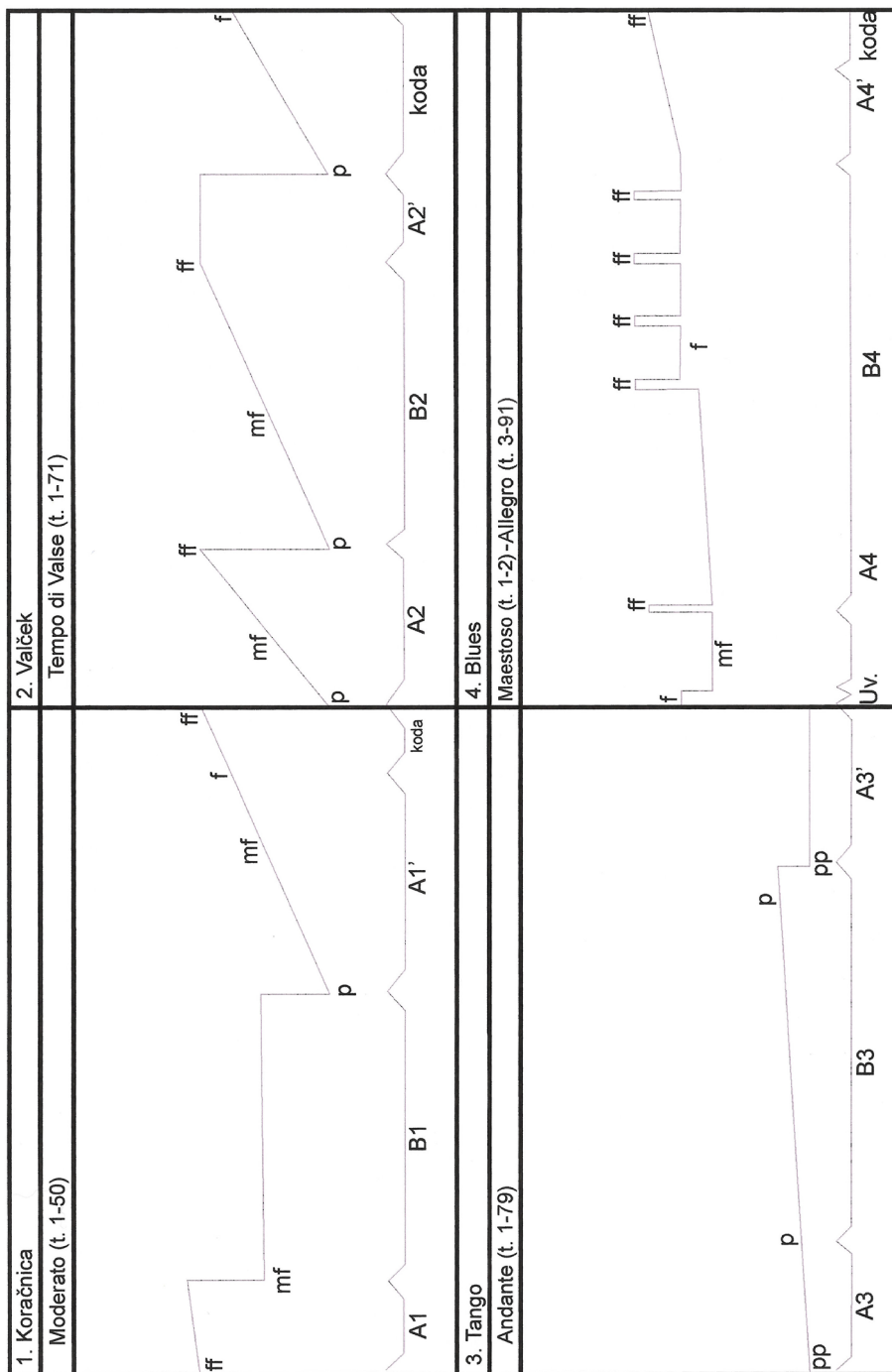
Potek napetosti v posameznih stavkih (gl. napetostne krivulje 1–4) naznanja bodočega Žebreta, ki simfonično tkivo smiselno in jasno oblikuje v daljših potekih stopnjevanja in sproščanja napetosti. Z izjemo tretjega stavka (*Tanga*), ki je ostalim trem kontrasten zaradi pretežne napetostne statičnosti, hladne zadržanosti in dinamične monotonosti, so stavki naravnani stopnjevalno h končnemu višku v dveh gradacijah, z nenadnim padcem napetosti in začetkom nove gradacije ob nastopih druge teme. Recesije so torej nenadne, progresivno-recesivnih (ali obratno) lokovnih oblik v *Suiti* še ni. Značilna tudi za kasnejše skladateljeve orkestralne skladbe je začetna »udarnost« in zaključna recesivnost uvoda (v prvem in četrtem stavku),¹⁴⁹ kar ustvarja učinkovit kontrast nastopom prvih tém. Poteki gradacij so večinoma zvezni, ni večjih vmesnih nihanj napetosti, kar pogojuje nenazadnje tudi kratkost stavkov.

146 »Dejanje se godi v velemestnem predmestju. Na cesto prideta fant in skromno dekle. Nezdravo ponočno ozračje tega kraja vpliva tako na fanta, da pusti svojo prijateljico in gre za Bivšo damo. Dekle je zaradi tega silno potrto in se v obupu zgrudi na tla. Bohem, ki je nekaj časa opazoval njeno duševno borbo, ji priskoči na pomoč. Dekletovo, hvaležnosti polno, srce pa se obrne k njemu, kjer najde vso oporo. Kmalu pa se povrne njen prejšnji fant, ki ju zaloti v pristrčnem objemu. V divji ljubosumnosti potegne nož, da bi obračunaval z nenadnim tekmečem. Dekle v zadnjem hipu ugane njegovo namero in, hoteč zaščititi bohema, se samo nastavi pod morilčev meč.« Bravničar (ur.), »Plesni večer«, 122–123.

147 Istega večera je bila kot balet uprizorjena tudi Žebretova *Prva vizija* za simfonični orkester. Gl. Neubauer, *Vodnik po baletih slovenskih skladateljev*, 62 in 74; Bravničar, »Plesni večer«, 117–124.

148 Š[ivic], »Baletni večer«, 7.

149 Pri prvem stavku je uvod progresivno-recesiven, pri četrtem pa recesiven.



Napetostne krivulje 1–4: *Suita*

V dramaturgiji napetostnih procesov posameznih stavkov in njihovi razvrstitvi je *Suita* domišljena celota. Glasen začetek (uvod) z nenadno in popolno sprostitvijo ob začetku prve teme (gl. notna primera 1a in 1d) je značilen za prvi in četrti stavek (simetrija!), enak je tudi njun nadaljnji potek napetosti (dve gradaciji). Pri drugem stavku se zgodi nenadna recesija po ponovljeni prvi temi (A') pred kodo, s katero se začne novo stopnjevanje, tretji stavek pa je zaradi napetostno-statične narave ostalim trem kontrasten. Vprašanje je, ali je skladatelj ta stavek umestil na najbolj učinkovito mesto (mesto zlatega reza) v ciklu zavestno ali intuitivno.¹⁵⁰ Vsekakor kasnejši orkestralni opus potrjuje njegovo upoštevanje univerzalnih lepotnih razmerij.

Suito je Žebrè zasnoval kot svoboden niz štirih krajših »plesnih« stavkov z naslovi *Marche*, *Valse*, *Tango* in *Blues*. Njihova oblikovna zasnova je (tudi zaradi kratkosti) enostavna, pregledna in tradicionalna – pesemsko tridelna. Prvi in zadnji stavek se začneta s krajšim uvodom,¹⁵¹ tretji je izjemoma brez kode. Spremembo tempa beleži le četrti stavek, ko uvodnemu *Maestosu* sledi *Allegro*, sicer ostajajo predpisane hitrosti z izjemo manjših agogičnih sprememb v okviru posameznega stavka nespremenjene. Počasni in hitri stavek se dvakrat izmenjata v pravilnem zaporedju po vzoru starocerkvene sonate (gl. oblikovno shemo).

Oblikovna shema:

1. Koračnica (*Marche*):

| | takti | tempo |
|------|-------|-----------------|
| uvod | 1–10 | <i>Moderato</i> |
| A1 | 11–23 | |
| B1 | 24–34 | |
| A1' | 35–45 | |
| koda | 46–50 | |

2. Valček (*Valse*)

| | | |
|------|-------|-----------------------|
| A2 | 1–16 | <i>Tempo di Valse</i> |
| B2 | 17–49 | |
| A2' | 50–57 | |
| koda | 58–71 | |

150 Če začetek in konec vsakega stavka oštevilčimo, se tretji stavek začne na točki pet od osmih.

151 Pri *Valčku* je ta zanemarljiv, saj obsega tri takte spremljave.

3. *Tango*

| | | |
|-----|-------|----------------|
| A3 | 1–13 | <i>Andante</i> |
| B3 | 14–65 | |
| A3' | 66–79 | |

4. *Blues*

| | | |
|------|-------|-----------------|
| Uvod | 1–2 | <i>Maestoso</i> |
| A4 | 3–12 | <i>Allegro</i> |
| B4 | 13–73 | |
| A4' | 74–83 | |
| koda | 84–91 | |

Če motivično-tematska enovitost v najstrožjem (tradicionalnem) pomenu besede velja le v okviru posameznega stavka, le-te med seboj poenoti enaka oblikovna zasnova in, med drugim, tudi stavčna gradnja na nižjih strukturnih ravneh. Ta je namreč dvovrstna, saj gre pri gradnji tém za istočasnost dveh principov. Prvi temelji na sestavljanju večjih celot prek ponavljanja ali variiranja taktov ter dvotaktij. Kaže afiniteto do klasicistične arhitektonske gradnje, medtem ko drugi uveljavlja evlucijski (razvojni) princip nastajanja melodičnih linij, s težnjo po neponavljanju taktovih vsebin in nenehnim nastajanjem novih, ki so s predhodnimi povezane zgolj z motivičnimi prvinami (submotivi) – bodisi z njihovo variacijo, permutacijo ali ponavljanjem. Žebrè ustvarja na ta način tudi kontrastnost med témami znotraj posameznega stavka. V dveh primerih zgradi eno témo po prvem omenjenem načinu, drugo po drugem.¹⁵² Zanimiv je primer gradnje obeh tém v drugem stavku (*Valčku*): za ritem velja arhitektonsko načelo, za tonsko višino evlucijsko (gl. notni primer 1c).¹⁵³ Posebnost sta tudi tretji stavek (*Tango*), kjer dve strukturno kontrastni melodični liniji kontrapunktično skladatelj sooči že na začetku (gl. notni primer 1č),¹⁵⁴ in uvod prvega stavka, v katerem »arhitektonsko« grajenemu osemtaktju sledi »evlucijsko« dvotaktje (gl. notni primer 1a, b).¹⁵⁵

V skladu z obema vrstama tém so tudi njihovo členjenje, dolžina in stavčna gradnja posameznih tematskih delov. Pri »arhitektonskih« témah je členjenje

152 Gl. »arhitektonsko« prvo in »evlucijsko« drugo témo 4. stavka; obratno velja za 1. stavek.

153 Gl. vl. 1, t. 4–16 in tr., t. 17–29.

154 Prim. »evlucijsko« melodijo klarineta in »arhitektonsko« témo violin, v kateri se prvo štiritaktje sekvencično ponovi, t. 1–13.

155 Gl. 1. stavek, t. 1–10.

1. Fl. 1
2. Fl. 2
Cl. B.
1. B.S.
2. B.S.
1. Tr. B.
2. Tr. B.
1. Tr. B.
2. Tr. B.
Hr. C.
Piano
Vcl. I.
Vcl. II.
Vcl. I.
Vcl. II.
Cello
D. B.

g a b c(d) e s f = toni naravnega g-mola
d e f g a(b) c = toni naravnega d-mola

solo
2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

kromatika

a tempo
a tempo
a tempo
a tempo
a tempo
a tempo

E₃ D₃
nerazvezana dominantna akorda

Notni primer 1b: *Suita*, 1. st., t. 11–16

periodično (simetrično), pri »evolucijskih« asimetrično.¹⁵⁶ Prve so krajše, ponavadi štiriktaktno celote (mali stavki),¹⁵⁷ druge daljše (7-, 10-, 13-taktni veliki stavki).¹⁵⁸ Téma v obliki periode in v razmerju vprašanje–odgovor so redkejšje, gre pa za omembe vredna primera: prvega predstavlja evolucijsko grajena prva téma *Koračnice* (gl. notni primer 1b),¹⁵⁹ drugega pa najdemo v *Valčku*, kjer nastopi drugi del prve téme šele kot kontrapunkt k njeni varirani ponovitvi v tretjem delu (A').¹⁶⁰ Zanimiva je tudi zgradba B-téme v *Tangu*: je tridelna in evolucijsko grajena. Njen prvi člen zasledimo že kot kontrapunkt v A-delu (gl. notni primer 1č), druga dva pa sestavljata dvodelni B-del (prvi od teh je kanon).¹⁶¹ V okviru navidezne oblikovne jasnosti in povesod iste simetrične tridelnosti (ABA') se na nižjih strukturnih ravneh tako razkriva domiselno raznolika oblikovanost posameznih delov (odsekov).

A-deli so krajši in v vseh stavkih približno enako dolgi, zapolnjujejo jih téme same (od 11 do 14 taktov); najkrajši (9 taktov) je ta del v četrtem stavku, kjer je tudi prva téma kratka (4 takti) in enkrat dosledno ponovljena (gl. notni primer 1d, e).

B-deli so daljši, njihove dimenzije se od začetka do konca suite povečujejo (11, 32, 52, 61 taktov). Žebrière jih tudi gradi v vsakem stavku drugače: s trikratnim nastopom téme (dosledna melodična ponovitev) v prvem stavku; s témi dodanima dvema, motivično soodvisnima in različno dolgima (evolucijsko variranim) stavkoma v drugem; s štiriglasnim kanonom v tretjem in s sekvenčnim (transponiranim) ponavljanjem téme ter njenim postopnim krajšanjem, ki ima učinek strette, v četrtem stavku.

V tretjem delu (A') so téme melodično le redko varirane, pogosto gre za dosledne ponovitve, vendar z drugačno teksturno, harmonsko in/ali instrumentacijsko obravnavo, ki se od stavka do stavka razlikuje. V *Koračnici* se začne ta del s sočasno stretto A in B-téme ob dodani novi kontrapunktični liniji (»C-témi«), nad katero se nato zvrstijo A-téma in motivi B-téme v kontrapunktičnem triglasju.¹⁶² V *Valčku* skladatelj A-témo kontrapunktično sooči z njenim

156 Členjenost npr. téme klarineta v *Tangu* je 3 + 4 + 2,3/4 + 2,3/4 (t. 1–13), druge téme v *Valčku* 2,5 + 3,5 + 2,5 + 3,5 (t. 17–29), prve téme v *Koračnici* 3 + 4 + 2 + 2 + 2 (t. 11–23).

157 Gl. prvo témo v 1. stavku (t. 24–27) in A-témo v 4. stavku (t. 4–7).

158 Prim. prvo témo 1. stavka (t. 11–23), témo klarineta v 3. stavku (t. 1–13), drugo témo 4. stavka (t. 13–22).

159 Prvi del nastopi v trobenti, drugi pa v trombonu (t. 11–23).

160 Gl. linijo trobent in trombona v t. 48–58.

161 Prvi del B-téme gl. cl., t. 1–13, drugi del gl. vl. 1, t. 14–49, tretji del gl. vl. 1 in 2, t. 50–65.

162 Gl. 1. stavek, t. 35–50.

-31-

Andante 4. Blues. *Allegro.*

1. tema

uvod

2 takta unisono

B-dur

B-bol

Notni primer 1d: Suita, 4. st., t. 1-5

- 92 -

1. Fl.
2. Fl.

Cl. B.
1.
2.

1. 2. Fag.

1. Tr. B.
2.

Tr. B.

Tr. B.

Per. Cym.

Piano

Vcl. I.

Vcl. II.

Vcl. A.

Vcl. C.

C. I.

C. II.

D-dur

2

Notni primer 1e: *Suita*, 4. st., t. 6–11

»odgovorom«,¹⁶³ v *Tangu* jo spremlja s fugatom prvega dela B-téme,¹⁶⁴ v *Bluesu* pa jo zgolj instrumentacijsko ojača.¹⁶⁵ Kode so kratki, nekajtakti zaključki stavkov, brez posebne oblikovne teže.

Sonatnega konflikta tém in izpeljevanja gradiva v tradicionalnem smislu *Suita* ne pozna. Krajše in večinoma le nakazano izpeljevanje opazimo predvsem v B-delih, vsekakor pa so postopki obravnave tém baročni: kontrapunktično dodajanje glasov, dosledna ali variirana imitacija motivov oziroma tém v drugih glasovih, transpozicija, fugato in že omenjeni kanon.

Evolucijski način gradnje ni toliko odmev baročne prakse, kot težnja določene smeri nove glasbe, ki stremi k atematičnosti. »Evolucija« v *Suiti* za razliko od baročne domala ne pozna sekvenciranja oziroma ponavljanja submotivov na najnižjih ravneh strukture, ampak nenehno variacijsko razvijanje. Tudi baročna »suitnost« kot zaporedje plesnih stavkov z izmenjavo kontrastnih tempov (počasi-hitro-počasi-hitro) in metrumov (3/4, 2/4, 3/4, C) je predrugačena – z ohlapno motivično-tematsko povezanostjo in pretežno (nebaročno) tridelnostjo. Poleg za novo glasbo značilne nove teksturne kompleksnosti oziroma linearne neodvisnosti raznorodnih teksturnih plasti, posebne teksturne večplastnosti, pa so nekateri postopki stavčne gradnje, ki zadeva vertikalne odnose, dosledno baročni. To velja za štiriglasni kanon na začetku srednjega (B) dela *Tanga*,¹⁶⁶ kinetično-motorično ritmično vztrajnost »evolucijskih« linij,¹⁶⁷ za imitacijo in kontrapunktično vodenje glasov,¹⁶⁸ kot tudi za zaporedje stavkov počasi-hitro-počasi-hitro po vzoru baročne sonate.

2.1.2 Melodika, harmonija, ritem in metrum¹⁶⁹

Melodično-harmonske tonske strukture so v *Suiti* najdrznejši element kompozicijskega stavka. Če je melodika v okvirih zmerno modernističnih tehnik novoklasicistične estetike, se vertikalne zvočne kombinacije »odpirajo«

163 Gl. linijo tr. in trb. v 2. stavku, t. 50–58.

164 Gl. linijo fl. 1 in 2 v 3. stavku, t. 66–79.

165 V prvem delu (A) jo izvajata fl. in cl., v zadnjem (A') pa tudi ob., fg. in vl. Gl. 4. stavek, t. 74–91.

166 Oktavno-kvartni štiriglasni kanon s padajočim vstopom glasov (fis2→fis1→cis1→cis). Gl. *Tango*, t. 14–49.

167 Npr. A-téma v *Koračnici* (t. 11–23), B-téma v *Tangu* (t. 14–22), B-téma v *Bluesu* (t. 13–22).

168 Gl. v *Koračnici* t. 20–23 in t. 35–49, v *Valčku* t. 22–30, t. 43–62, v *Tangu* t. 1–13, 66–79, v *Bluesu* t. 19–22, 29–32, 39–47.

169 Do nedavna veljavne in na Slovenskem v strokovnih besedilih o glasbi najbolj razširjene izraze *tonalnost*, *atonalnost*, *politonalnost* sem v pričujoči monografiji ponekod nadomestila z izrazi *tonalitetnost*, *atonalitetnost*, *politonalitetnost*, ker jih *Pojmovnik glasbe 20. stoletja* navaja kot ustrežnejše in pravilnejše sopomenke, čeprav omenjeni izrazi niso splošno razširjeni niti dokončni, pri čemer tonalnost razumem kot dur-molovo tonalitetnost. Prim. Gligo, *Pojmovnik glasbe 20. stoletja*, str. 338, 30, 254.

avantgardističnim nastavkom. Disonančni zvok ustvarjajo v prvi vrsti trenja med različno tonalitetno osrediščenimi teksturnimi plastmi, enoglasno-melodičnimi ali akordskimi, ter hitra menjava tonik znotraj njih. Posamezna teksturna plast je vsaka zase jasno tonalitetno osrediščena. Če gre za enoglasne melodične strukture, so te pogosto razrezane na manjše celote, ki temeljijo na tonih ene diatonične lestvice, za krajši ali daljši čas, odvisno od ritma menjave tonskega območja v horizontali. Njihova zaporedja so svobodna, ne sledijo zakonitostim funkcionalne tonalitetnosti. Enako velja za akordične teksturne plasti – gradniki, iz katerih so sestavljene, so preprosti tonalni idiomi (durovi in molovi trizvoki z obrati, dominantni septakordi ...) v funkcionalno nevezanem zaporedju (gl. notni primer 1c). Pri vsem tem je najpomembnejša predvsem vertikalna sočasnost takšnih teksturnih komponent, ki v vertikalni (harmonski) kombinaciji posledično, navidez pa povsem slučajno, povzročajo disonančno zaostrene intervalne kombinacije (m2, v7, zv4, m9). Osnovna ideja je torej svobodna politonalitetnost oziroma politonikalnost, raznotera tonikalizacija horizontale in vertikale.

Nekatere teksturne plasti in akordi pa so že sami po sebi zastavljeni kot atonalitetni strukturni gradniki: to so, denimo, kvartni akordi (gl. notni primer 1a),¹⁷⁰ kvintni akordi (gl. notni primer 1č),¹⁷¹ akordi z dodano zvečano kvarto,¹⁷² zmanjšano oktavo¹⁷³ in podobno. Sicer je večina sozvočij terčno razložljivih, čeprav so nemalokrat toni v njih razvrščeni bodisi neterčno bodisi bikordalno. Zelo pogosti akordski strukturi v polikordalnem okolju sta durov ali molov trizvok z obrati in dominantni septakord brez razvezov, vendar tonalni idiomi v politeksturnem naslojevanju nimajo funkcionalnega harmonskega učinka, zato vertikalna sozvočja in njihova zaporedja zvenijo svobodno tonalitetno (pantonalitetno)¹⁷⁴ in disonančno.

Melodika je novoklasicistično parodična, z elementi groteske, humorja in satire. Karikira tedaj modne plese s tonično segmentiranimi («razrezanimi») melodičnimi linijami na »celice« iz posameznih taktov ali nekaj teh in z vedno drugim tonalitetnim centrom. Včasih pa je melodična linija zasnovana kromatično (atonikalno), s težnjo čim hitrejšega zapolnjevanja kromatičnega prostora.¹⁷⁵

170 Gl. denimo v *Koračnici* vl. 1, t. 11–13 in ob., fg., t. 20–23.

171 Gl. denimo vl. 1 in 2 v *Tangu*, t. 1–13.

172 Gl. klavirski part (desna roka) v *Bluesu*, t. 33–47.

173 Gl. *Blues*, pf., t. 59, vl., t. 63.

174 Gl. razlago izraza *pantonalitetnost*. Gligo, *Pojmovnik glasbe 20. stoletja*, str. 238.

175 Gl. linijo tr. v *Koračnici*, t. 11–17, linijo vl. 1 v *Valčku*, t. 4–8, linijo trb. v *Bluesu*, t. 13–18.

Verjetno ni naključje, da *Koračnica* spominja po načinu tonikalno segmentirane (spremenljive) melodične linije na tisto iz opere *Zaljubljen v tri oranže*, Sergeja Prokofjeva, ki je doživela leta 1927 v ljubljanski operi 22 predstav.¹⁷⁶ Naslednjega leta so izvedli še *Oidipus Rex* Igorja Stravinskega,¹⁷⁷ leta 1928 pa *Jonny igra* Ernesta Křeneka.¹⁷⁸ Žebřè je nekaj od tega zagotovo slišal. Po mnenju Boruta Loparnika je bil »konstruktivizem, kakor so imenovali novoklasicistični idiom (to »napredno smer«) kratko malo edina resnejša moderna izkušnja, ki se je od Osterčevega prihoda 1927. leta ponujala na ljubljanskem obzorju«.¹⁷⁹

V *Suiti* se zakoliči tudi Žebřetov ritmično-metrični prostor, ki z manjšimi nihaji v eno ali drugo smer ostaja enak do zadnje orkestralne skladbe. Predvsem gre za soočanje dveh skrajnosti svojevrstne ritmično-metrične dvoslojnosti: ostinatno okostenele, simetrične in taktne metrike ter skrajno ritmično variabilne (evolucijske), netaktne asimetrije. Sinkopa, siceršnje premeščanje poudarkov znotraj normativnega metruma, in punktirane vrednosti ostanejo bistvena značilnost njegovih tematskih melodičnih linij tudi v kasnejšem opusu, ob nekaterih drugih ritmičnih posebnostih, kot so triole, kvintole, sekstole ipd. Bogata linearna ritmična kombinatorika in prikrita horizontalna polimetrija nakazujeta izjemno skladateljevo ritmično-metrično invencijo, značilno tudi za kasnejši orkestralni opus. Sta sestavni del težnje po tematskem razvijanju – atematskosti (v nekaterih skladbah) oziroma evolucijski stavčni gradnji, ki se v *Suiti*, kot smo videli, še družijo z arhitektonsko. Po drugi strani gre (ne le v *Suiti*) za ritmične posebnosti jazzovske glasbe, ki se v nekaterih skladbah odrazijo manj, v drugih bolj prikrito. Zagotovo pa so v *Suiti* zaveznata osnova *Bluesu*, v katerem jih skladatelj z banalno-enostavno prvo témo in orkestracijo močno parodira; drugače vsaj ni mogoče razumeti njegovega cenenege učinka, oziroma bi ga bilo težko ne imeti za naivno-začetniški in estetsko neokusni spodrseljaj.

V *Suiti* so tudi zametki Žebřetove kasnejše teksturne (vertikalne) poliritmije ter polimetrije oziroma ritmično-metrične »polifonije«, ki doseže višek v *Teku* in *Toccati*, kjer se polifonsko naslojevanje različnih melodičnih linij na določenih mestih številčno razbohoti do skrajnih meja.

176 Premiera je bila 21. 10. 1927. Prim. Loparnik, »Kogoj in vprašanja njegove zgodovinske vloge«, 37, op. 32.

177 Premiera je bila 9. 11. 1928, 6 predstav. Prav tam.

178 Premiera je bila 23. 12. 1928, 12 predstav. Prav tam.

179 Prav tam.

2.1.3 Tekstura in orkestracija

Kot je skladatelj ob »tradicionalnem« vključeval v glasbeno strukturo nove idiome pri stavčni gradnji, melodiki, akordiki, ritmu in metru ter z njimi namerano soočal »harmonični« gestus z »neharmoničnim«, »konsonančno« z »disonančnim«, je v skladbi očitna težnja po iskanju grobih (rezko zvenečih) zvočnih učinkov. K temu izdatno prispeva ob instrumentaciji posameznih glasov tudi teksturna razplatenost na harmonsko in ritmično neodvisne komponente, ki k ostrini zvoka »pripomorejo« z disonančno zaostritvijo vertikale. »Polifonija« teksturne večplastnosti ostane Žebretova stalnica, enako kot ostinatnost nekaterih teksturnih komponent. Čeprav s temi skladatelj v *Suiti* ponekod pretirava do meja neokusnosti, jih razume kot učinkovito iznajdbo antiromantične »nove stvarnosti« – kot cilj, ki opravičuje sredstvo. V nasprotju z romanticistično harmonsko blagozvočnostjo in zvočno-barvno »zlitostjo« sodi tako skladba odločno med glasbeno-estetske produkte »nove« glasbe, z očitno navezo na tehnike neoklasicizma.

Homofonija kompletne vertikale, tako značilna za romantistične partiture, je pri Žebretu redkost. Homofonsko so zasnovane le posamezne teksturne plasti, ki skupaj s »polifonskimi« ustvarjajo kompleksno, za »novo« glasbo tako značilno teksturo. Tekstura in instrumentacija sta že v tej skladbi (ob ostalih strukturnih elementih) tudi pomembno sredstvo diferenciacije glasbenega toka – členjenja na višjih strukturnih ravneh ter napetostnih procesov. V *Koračnici* je, denimo, homofonski samo uvod, ki pa sploh ne zveni blagozvočno in »ubrano« zaradi ostrine nekaterih disonančnih intervalov (m2, 4, zv4), ki sestavljajo vertikalo, ker je v funkciji progresivne napetosti uvoda in takšna je tudi instrumentacija: prvi del zaznamuje fanfarno triglasje trobent in pozavne, drugega pa petglasna homofonija godal, zvočno zaostrena s teksturno gostoto in kvartno razvrstitvijo nekaterih akordov (gl. notni primer 1a).¹⁸⁰ Postopnim gradacijam je imanentno teksturno zgoščanje – polifonsko dodajanje glasov ali plasti, povečevanje teksturnega števila, gostote in obsega. Instrumentacija glavne melodične linije je raznolika, izbira glasbil se nanaša na značaj stavka, dela ali odseka in na njihovo funkcijo. V *Koračnici*, denimo, tém nikoli ne izvajajo godala, ampak so v ospredju trobila,¹⁸¹ v *Valčku* godala, pihala in trobila,¹⁸² v *Tangu*

180 Gl. t. 1–10.

181 A-témo v prvem in tretjem delu igrata tr. in trb., B-témo, ki jo prvič tudi zaigrata trobenti, pa v gradaciji B-dela ponovita še fg. in fl., prav tako jo pihala zastopajo v zadnjem delu. Gl. t. 11–23 (A), 24–34 (B) in 35–50 (A' + koda).

182 Začne in konča se s prvimi violinami (A in koda), B-del kontrastira s trobili in pihali, A' pa je kot višek stopnjevanja zvočno udarnejši s kombinacijo fl., ob. in pf.

godala,¹⁸³ v *Bluesu* pihala,¹⁸⁴ vedno pa je zagotovljena zvočno barvna kontrastnost med A- in B-delom, oziroma sorodnost med A in A'. Ponavadi gre v A' za zvočno-barvno in teksturno stopnjevanje s povečevanjem števila in jakosti glasbil, če že ne za zvenenje celotnega orkestra.

Predpisana velikost orkestra je med enojno in dvojno zasedbo instrumentalnih skupin. Pretežno dvojno so zasedena pihala z izjemo oboe,¹⁸⁵ kar ustreza bolj »srednjemu« orkestru kot malemu.¹⁸⁶ Trobila so brez rogov, v orkester pa je vključen tudi klavir, ki ima ob harmonski predvsem funkcijo tolkala.¹⁸⁷ Suita je edina orkestralna skladba (razen *Concertina* za klavir in orkester) s tem glasbilom, tukaj po vzoru, denimo, Stravinskega. Skozi vse stavke ima vlogo ritmično-harmonskega ostinata. Izjemoma se vključi v tematiko *Valčka*, kjer oktavno podvaja glavno melodično linijo.¹⁸⁸

2.1.4 Sklep

Suita je kombinacija tradicionalnih in novih strukturnih idiomov. V nobeni drugi orkestralni skladbi ti ne bivajo eden ob drugem v tako nasprotujoči si (skrajni) obliki: diatonično ob kromatičnem, svobodno tonikalno ob atonikalnem, homofonsko ob polifonskem, ritmično ostinatno ob skrajno ritmično diferenciranem, ponavljajoče se ob variacijsko razvojnem, konsonančno ob disonančnem, zvočno grobo ob zvočno zlitem. Parodičnost izraza se skriva prav v dialektični sočasnosti »trditve« in »negacije« večine kompozicijskih prvin.

Partitura poleg svojih posebnosti, izraza in sloga vsebuje tudi zametke značilnosti kasnejšega Žbretovega simfoničnega opusa v vseh strukturnih parametrih: variacijskost (razvojnost) melodike in ritmike, inkongruentno metriko, vertikalno in horizontalno polimetrijo, polnozvočno orkestracijo, »novo« tonikalnost, »novo« akordiko, teksturo, enovitost motivično-tematske in siceršnje mnogoterosti ter mojstrstvo strukturiranja (napenjanja) daljših simfoničnih lokov. Skladba tako nakazuje bodočega Žbreta-simfonika in razkriva

183 Štiriglasni kanon srednjega (B) dela poteka v godalih (vl 1, 2, vla., vcl.), poleg tega violine igrajo A-témo v prvem in tretjem delu, obakrat pa jim kontrapunktira z B-témo eno pihalo – prvič cl., na koncu fl.

184 V prvem delu igrajo A-témo obe fl. in oba cl., v zadnjem pa vsa pihala skupaj s prvimi in drugimi vl. V srednjem delu po načelu kontrasta prevzamejo B-témo, ki je večkrat ponovljena v različnih »tonalitetah«, začetrnemu trombonu kar trikrat godala. Gl. t. 13–60.

185 2 fl., 1 ob., 2 cl., 2 fg. Trobila zastopajo 2 tr., trbn. in tb.

186 Prim. Obradović, *Uvod u orkestraciju*, 111.

187 Ob malem, velikem bobnu in činelah.

188 Ob fl. in ob., gl. t. 50–57.

njegov talent, kot »šolska vadnica« pa le ima nekaj pomanjkljivosti neizkušenega začetnika. Zvočni učinek *Tanga* in *Bluesa* skladatelju verjetno ni uspel tako, kot si ju je zamislil. Ritmično-metrično ozadje spremljevalnih teksturnih plasti je preveč enolično in okorno (tekstura in orkestracija!), prva téma *Bluesa* je kljub očitni nameri po enostavnosti na meji banalnega.

V stavkih *Suite* je Žebre ohranil le ritmične prvine in značaj naslovnih plesov, melodično in harmonsko pa jih karikiriral na način novoklasicističnega predrugetenja starih paradigem. *Tango* in *Blues* sta izrazit primer vpliva tedaj modnih plesov lahkotnejšega žanra. Kot prevetritev romantičnega izraza, ki so ga takrat imeli za »preživelega« in »zatohlega«, je bila popularna glasba eden od virov navdiha in glasbenega gradiva marsikateremu Žebretovemu sodobniku, enako kot satira, groteska ali tehnicistično-modernistična (nova) stvarnost vsakdanjega življenja. Podobno ugotavlja slabih petdeset let po njenem nastanku tudi Pavel Mihelčič, namreč, da je bila tedaj skladba »tipičen produkt svoje dobe, oplojena z jazzom in modno zabavno glasbo, k čemur so se nagibali tudi nekateri slavni skladatelji; ta trenutek pa delo nima več tiste aktualne očarljivosti, čeravno je po tematski zasnovi duhovito, po orkestraciji pa dovolj tekoče«. ¹⁸⁹

Kljub nekaterim baročnim kompozicijskim postopkom je Žebre v tej skladbi najbližji novoklasicističnemu izraznemu objektivizmu, po parodično-satirični vsebini pa nekaterim partituram Stravinskega ali Prokofjeva. O romantičnem lirizmu, impresionistični refleksiji ali ekspresionističnem subjektivizmu v *Suiti* ni sledu in prav po tem ta odločno odstopa od ostalega Žebretovega orkestralnega opusa, v katerem si je omenjena izraznost pridobila, sicer na različne načine in v različni meri, zopet »domovinsko« pravico, kot posledica skladateljeve drugačne, netrendovske in osebno zaznamovane izbire. Poleg tega je v *Suiti* očitni vpliv Osterčevega mentorstva. Verjetno ni naključje, da je bil ta v Žebretovih študijskih letih v neoklasicistično-baročni fazi kompozicijskega snovanja (od *Suite* za orkester, 1929 do *Klasične uverture*, 1934). Če je oceno Marijana Gabrijelčiča, da skladba »kljub pobilskom v tematičnih nanosih ne premore oblikovne ne izrazne intenzivnosti za današnji čas«, razumeti pogojno, saj ne vemo dovolj o njegovi predstavi »oblikovne in izrazne intenzivnosti za današnji čas«, velja pritrditi njegovi ugotovitvi, da skladba »ostaja dragocen glasbeno-zgodovinski dokument«, ¹⁹⁰ še večji pomen pa ima kot izviren prispevek k fondu novoklasicistično-parodičnih in satirično obarvanih slovenskih orkestralnih del.

189 Mihelčič, »'Slovanski plesi' v odlični interpretaciji«, 9. Kritika koncerta z dne 30. 5. 1980 (8. koncert modrega abonmaja, Velika dvorana SF, Orkester SF, dir. U. Lajovic).

190 Gabrijelčič, »Schumannova romantika«, 10. Kritika koncerta z dne 11. in 12. 4. 1991 (7. koncert modrega abonmaja, Cankarjev dom, Orkester SF, dir. Wolf-Dieter Hauschild).

2.2 *Tek* (1935) in *Toccata* (1936): med ekspresionističnim izrazom in motorično ritmiko

Skladbi sta obravnavani skupaj iz več razlogov: nastali sta v istem obdobju, v razmiku enega leta – prva v Pragi,¹⁹¹ druga po Žebretovi vrnitvi v Ljubljano;¹⁹² družita ju slogovna in kompozicijsko-tehnična sorodnost in obe sta bili izvedeni kmalu po nastanku. Prva v Ljubljani dve leti in pol zatem – 17. decembra 1937, v tamkajšnji Unionski dvorani, ko je Ljubljanski filharmoniji dirigiral Herman Scherchen, druga pol leta poprej v Parizu – 25. junija na festivalu Mednarodnega združenja za sodobno glasbo s Pariško filharmonijo pod dirigentskim vodstvom Karla Ančerla.¹⁹³ Obe sta neposreden odsev Žebretovega praškega študija pri Josefu Suku in Aloisu Hábi ter sodita v skladateljevo najradikalnejšo fazo ustvarjanja. Podobni sta si v strukturiranju celote, torej v značilnostih posameznih kompozicijskih elementov – v stavčni gradnji, strukturiranju tonskih višin vertikale in horizontale, v instrumentaciji in teksturi – kot v njihovem skupnem učinku pri artikulaciji posameznih delov in gibanju glasbenega toka.

Skladbo *Tek*, ki jo je Žebrè ustvaril še za časa izpopolnjevanja pri Suku v Pragi,¹⁹⁴ je na dveh rokopisnih partiturah brez letnic podnaslovil različno: na eni s »simfonična pesnitev za veliki orkester« ob vzporednem naslovu in podnaslovu v nemškem jeziku (*»Der Lauf – symphonische Dichtung für grosses Orchester«*), na drugi s »simfonična slika za veliki orkester« ob francoski inačici celotnega naslova (*»Cours – tableau symphonique pour grand' orchestre«*). Ne gre za programsko skladbo po literarni predlogi ali izmišljeni »zgodbi«, ampak za preslikavo (*»sliko«*) človekove športne aktivnosti, tekme v zvočni medij in študijo motorike teka. To Žebrè povsem jasno izrazi s pripisom za stavek »programa« na prvo od omenjenih partitur: *»Die symphonische Dichtung Der Lauf verherlicht einen sportlichen Kampf junger Kämpfer beim Wettlaufe.«* Skladateljev vzgib so bile poletne Olimpijske igre v Berlinu leta 1936, kamor je skladbo poslal na razpis, saj je tedaj tam potekalo spremljevalno tekmovanje tudi iz umetniških disciplin.

191 Obstajajo particella in dve rokopisni partituri – čistopisa, ki nista datirana. Particella ima na vrhu prve strani datum: Praha, 14. 2. 1935, ob zadnjem taktu Praha, 17. 5. 1935, 23. 5. 1935. Gl. NUK, Glasbena zbirka, Žebrè – mapa.

192 NUK ima dve nedatirani partituri – čistopisa in particello, ki ima ob zadnjem taktu datum: Ljubljana, 15. 4. 1936, part. 25. 4. 1936.

193 Gl. Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, 354 in Šturm, »Koncert Ljubljanske filharmonije«, 2, ter Žebretov lastnoročni seznam skladb, NUK Ljubljana, Glasbena zbirka, Žebrè – kronika, Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, 354 in »XV. Mednarodni festival za sodobno glasbo v Parizu«, 2.

194 Ker je particello končal 23. 5. 1935, je sklepiti, da je partituro izpisal po Sukovi smrti, 29. 5. 1935.

Najverjetneje je to storil na pobudo Leon Štuklja, ki je tedaj zastopal Jugoslavijo kot športnik.¹⁹⁵

Takoj se ponudita vzporednici s Honeggerjevima skladbama *Pacific 231* (1923) in *Rugby* (1928). Programska glasba klasikov moderne 20. stoletja je bila »oprta« na drugačno (stvarnejšo, življenjsko, tehnicistično) zunajglasbeno tematiko, v primerjavi s sentimentom romantične estetike, program pa je že v 19. stoletju lahko imel zelo ohlapen pomen. Isti je ostal princip zunanje asociativne spodbude za skladanje, ki kljub Hanslickovi primerjavi z nepotrebno »berglo za poslušalca«, ostaja dopolnilo slušne percepcije glasbe in jo do konca osmišlja. Ne more pa nadomestiti glasbene samobitnosti skladbe, strukturiranih tonskih oblik v gibanju, ki v primeru prave kakovosti lahko »živijo« same zase.

»Program« *Teka* simbolizira idejo permanentnega gibanja oz. tekmovanja kot takega, ki ga Žebère »prenese« na glasbila. Ta postanejo v naši predstavi medsebojni »nasprotniki« z vsemi značilnostmi človeške tekme: »tečejo vzporedno«, »se prerivajo«, »dohitevajo«, »prehitevajo«, »zaostajajo«, puščajo »šibke« za seboj (imitacija, fugato, kontrapunkt), skladatelj pa se pomika s »kamero« od »posameznika« do »posameznika«, od »skupine« do »skupine«, ki jih med seboj sčasoma že ločujejo razdalje, jim »pojema dih«, začno »sopihati«, »zbirati zadnje moči«, vendar njihova »bojevitost« do konca (cila) ne popusti (motorična ritmika, šibko diferencirana oblika, nekontrastnost odsekov, nekonsonančni razvezi).

Čeprav je *Toccata*¹⁹⁶ *Teku* strukturno podobna, njen naslov osmišljata enostavnost, motorična ritmika ene od spremljevalnih teksturnih plasti in linearna (polifonska) teksturna zasnova, značilnosti baročne oblike. To so tudi lastnosti *Teka*, zato sta obe skladbi »novobaročni« v tem segmentu. *Toccata* je bila prvič izvedena na festivalu SIMC v Parizu z ugodnimi kritiškimi odzivi.¹⁹⁷

Obe skladbi se od vseh Žebretovih orkestralnih del po izrazu najbolj približata ekspresionistični glasbeni estetiki: zunajtonalno zasnovane melodične linije v svobodni kromatiki in popolnem zapolnjevanju kromatičnega prostora

195 Tekmovanje v umetnosti je bilo del Olimpijskih iger od leta 1912–1948. Leta 1936 so bile medalje podeljene v petih kategorijah: v arhitekturi, literaturi, glasbi, slikarstvu in kiparstvu, za dela, ki jih je navdihnil šport. Zlato medaljo je leta 1936 prejel v kategoriji orkestralne glasbe Werner Egk, srebrno Lino Liviabella, bronasto pa Jaroslav Kříčka. Pridobljeno s http://en.wikipedia.org/wiki/Art_competitions_at_the_1936_Summer_Olympics#Music, dne 5. 10. 2013.

Gl. tudi Marči, 11.

196 Particella je nastala 15. 4. 1936, partituro pa je skladatelj dokončal 25. 4. 1936. Ob tem obstajata še dva čistopisa brez letnic, drugi s francoskim naslovom in francoskimi oznakami za glasbila. NUK, Glasbena zbirka, Žebère – mapa.

197 Gl. Dodatek 2: Odlomki iz ocen Žebretovih skladb.

Allegro non troppo ♩ = 112.

1. 2. Flauto
Flauto
1. 2. Oboe
1. 2. Clar. B.
1. 2. Fagotto
1. 2. Corno
3. 4. Corno
uvod
1. 2. Trombe C.
3. Trombe C.
1. 2. Tromboni
3. Tromboni
Trombe
Perc.
Cassa
Allegro non troppo ♩ = 112.

Violini I
Viola
Violoncello
Basso

Notni primer 2a: Tek, t. 1–4

Handwritten musical score for orchestra, measures 5-10. The score includes parts for Flute (1.2. Fl.), Oboe (1.2. Ob.), Clarinet B (1.2. Cl. B.), Bassoon (1.2. Fg.), Cor Anglais (1.2. Cor. F.), Trumpet (1.2. Tr. C.), Trombone (3. Tr.), Percussion (Timp., Dr., Perc. Cas.), Violin I (Vcl. I.), Violin II (Vcl. II.), Viola (Vcl. a.), Cello (Vcl. o.), and Double Bass (Basso). The score features a 'Zbirka tonov v 3 taktih = 12' (collection of tones in 3 measures = 12) and a 'kvartni akord' (quartet chord) section with figured bass notation.

Notni primer 2b: Tek, t. 5–10

1.2. Fl.

Picc.

1.2. Cl.

1.2. Cl.

1.2. Fag.

1.2. Cor. F.

3.4.

1.2. Tr.

3.

1.2. Tr.

3. Tr.

| | |
|------|----|
| fis2 | v2 |
| e2 | |
| cis2 | č4 |
| gis1 | v2 |
| fis1 | |
| a | |

1.2. Vcl. I.

3. Vcl. I.

1.2. Vcl. II.

3. Vcl. II.

Vcl. III.

Vcl. IV.

Basso

Notni primer 2c: Tek, t. 11–15

oziroma v izraziti težnji po tem (gl. notni primer 2a) se družijo s sozvočji, ki so disonančno zaostrena zavoljo nakopičenosti polifonskih melodičnih linij in gostih tekstur. Mesta s konsonančnimi razvezi so redka, prav tako tradicionalni kadenčni postopi: pri obeh gre zgolj za tonalne asociacije oziroma segmente v melodičnih tonskih zaporedjih, basovskih korakih in v vertikalni gradnji. V stavčni sintaksi (z vidika tradicionalne motivično-tematske gradnje) prevladuje načelo atematskosti, neponavljanja. Variirano ponavljanje v ritmični plasti melodičnih linij je zelo prikrito, izrazito pa je ponavljanje v obliki metričnega ostinata (enakomernega »utripanja« ene ritmične vrednosti) npr. v *Teku*, bodisi v obliki akordsko ali melodično zasnovanih ostinatnih odsekov v *Toccati*. Pri obeh skladbah gre za izrazito linearno fakturo neodvisnih kontrapunktskih glasov, homofonija je izjema (gl. notni primer 2b).

Izrazni, harmonski in oblikovni odmik od tradicije v smeri avantgardistične ekspresionistične estetike se še vedno družijo z dvema značilnostima tehnike novoklasicistov – z ostinati in motorično ritmiko. Ekspresionistična »disharmonija« je tako objektivizirana z novobaročno ritmično energijo. Dve diametralno nasprotni si ritmični entiteti bivata druga ob drugi v dopolnjujoči se vlogi: motorična ritmika poganja in združuje glasbeni tok, ohranja njegovo kontinuiteto ter omogoči precejšnjo dolžino obeh skladb, ritmična komponenta prevladujočih melodičnih linij pa se s skrajno raznolikostjo in variabilnostjo razvojne logike izogiba principu ponavljanja. Združena v eno zrcalita dve plati medalje – prva poenoti mnogoterost druge. Druga je, mimogrede, tudi dokaz Žebetove bogate ritmične fantazije in spretnosti variiranja oziroma permutiranja metrično-ritmičnih vzorcev.

Zaradi melodično-tematske »neoprijemljivosti« (ne-ponavljanja, ne-vračanja, ne-variiranja tém v tradicionalnem smislu), redkih tonalnih »oprijemališč«, kontinuiranega metrično-ritmičnega zagona, ki ne popusti do konca, zaradi pretežne in nenehne disonančne zvočnosti, nediferencirane teksture med homofonskim in polifonskim, temveč prevlade slednje, sta artikulacija in prepoznavanje posameznih delov v celoti perceptibilno zamegljena. Rezultat je svobodno občutena oblika, evolucijsko nastala celota. To velja pretežno za *Toccatto*, vendar tudi pri *Teku* ni bistveno drugače, čeprav tam nekaj tonalno-konsonančnih »zarez« in sprememb metra skladbo razdeli na tri dele.

Zato je eden odločilnih oblikotvornih faktorjev pri obeh skladbah teksturna sprememba – ne njen vidik medsebojnega odnosa melodičnih linij (ki se mu v glasbeni literaturi pogosto reče »faktura« ali poenostavljeno »tekstura«, s posplošeno redukcijo na kategorije homofonsko – polifonsko – monofonsko), ampak njeno gostotno število. To se razteza od enega samostojnega

melodičnega glasu do precejšnega števila le-teh. »Gosto – redko« je tako med zaznavnejšimi kriteriji artikulacijsko prepoznavnih odsekov oz. delov. Drugi, enako pomemben faktor diferenciacije odsekov in členjenja, je zvočna barva, pravzaprav temeljni arzenal večine Žebretovih orkestralnih skladb. Zaporedne fraze so slušno razločljive prek spremembe nastopajočih glasbil. Tretji element slušne percepcije ločevanja posameznih delov so progresivna oz. recesivna gibanja napetosti ter statičnosti. V teh je poleg zvočne barve, stopnje disonančne napetosti v vertikalni in teksturi soodločujoča tudi dinamika.

V obeh skladbah je taktov način petčetrtnski – pri *Toccati* v celoti, pri *Teku* v srednjem delu, ki ga oklepata dela v dvočetrtnskem taktu. Obe potekata v istem tempu (četrtinka = 116) – *Toccata* do konca, *Tek* z izjemo hitrejšega srednjega dela (četrtinka = 126), in s podobno relativno hitrostno-značajsko oznako, ki se v nobeni od skladb ne spreminja (*Tek: Allegro non troppo, Toccata: Allegro maestoso*). V nobeni hitrost nima bistvenega artikulacijskega pomena, ker neprekinjen ritmično-metrični utrip razbija občutek hitrostne spremembe in poenoti glasbeni tok. Agogika »poživlja« skladbi s pohitevanjem in zaostajanjem na nižjih strukturnih ravneh, skupaj s tehniko nenehne ritmične spremembe in implicitne metrične disonance.

2.2.1 Napetostni krivulji, stavčna gradnja in oblika

Te tri kategorije strukture so pomembno in najoprijemljivejše izhodišče za nadaljnjo obravnavo ter lažje identificiranje (poimenovanje) delov in odsekov obeh skladb. Poleg tega so med seboj v precejšnji soodvisnosti. Gibanje napetosti v skladbi je eden najbolj slušno zaznavnih faktorjev dojemanja oblike, saj tradicionalna »tematskost« z vso tradicionalno tonalno-kadenčno harmonijo, melodiko in stavčno gradnjo vred, torej s konsonančnimi »oporami« in prepoznavanjem znanega (istega ali podobnega) pri slušni percepciji zataji.

Tek razdeli na tri dele z uvodom (A, B, C) najprej metrum: v uvodu je ta 3-doben, v prvem in zadnjem delu 2-doben, v srednjem 5-doben. Število taktov skladbe do konca B-dela (t. 290) se v razmerju do celote (473 t.) zelo približa razmerju zlatega reza: le to znaša 0,6131 (zlato rez 0, 618 ...). Po teoriji Ernöja Lendvaija gre pri takšnem razmerju za pozitivno manifestacijo zlatega reza,¹⁹⁸ ki je organski sestavni del glasbene dramaturgije in se lahko ujema z dinamičnim stopnjevanjem in zgoščanjem glasbenega gradiva na tej

198 »Der goldene Schnitt kann sich auf zwei Weisen manifestieren: 'positiv' oder 'negativ', je nachdem ob der größere Abschnitt dem kleineren vorangeht oder umgekehrt. Kombination aus lang + kurz stellt dabei die 'positive', und die aus kurz + lang die 'negative' konstellation dar.« Lendvai, *Symmetrien in der Musik*, 20.

najpomembnejši oblikovni točki spremembe.¹⁹⁹ Tudi pri nekaterih drugih Žebretovih orkestralnih skladbah je najti podobna razmerja.²⁰⁰ Vprašanje pa je, ali je to skladatelj počel intuitivno ali zavestno. Vsekakor dokazuje Žebretov smisel za dobro pretehtano oblikovno arhitektoniko, pri kritikih večkrat omejnjeni atribut njegove glasbe.²⁰¹

Že na podlagi bežnega pogleda na napetostno krivuljo *Teka* (gl. napetostno krivuljo 5) ugotovimo večjo progresivno-recesivno razgibanost do t. 291 (točke »zlatega reza«) kot poslej: za C-del (t. 291–473) je značilna dolga in postopna gradacija do konca skladbe, medtem ko sta A- in B-del napetostno nihajoča, sestavljena iz več progresivno-recesivnih lokov. Brez postopnega poteka (v primerjavi z ostalimi manjšimi recesijami znotraj obeh prvih delov), torej z nenadnim padcem napetosti, je druga recesija v A-delu (t. 83–110). Mnogo izrazitejši je nenaden kontrast v intenzivnosti na koncu tega dela (t. 203 – s *ff* na *mp*), še bolj pa na koncu naslednjega (s *ff* na *pp*), torej spet na mestu »zlatega reza« (t. 291). Tudi progresija na koncu B-dela je silovitejša in precej krajša od progresije, s katero se zaključí A-del.

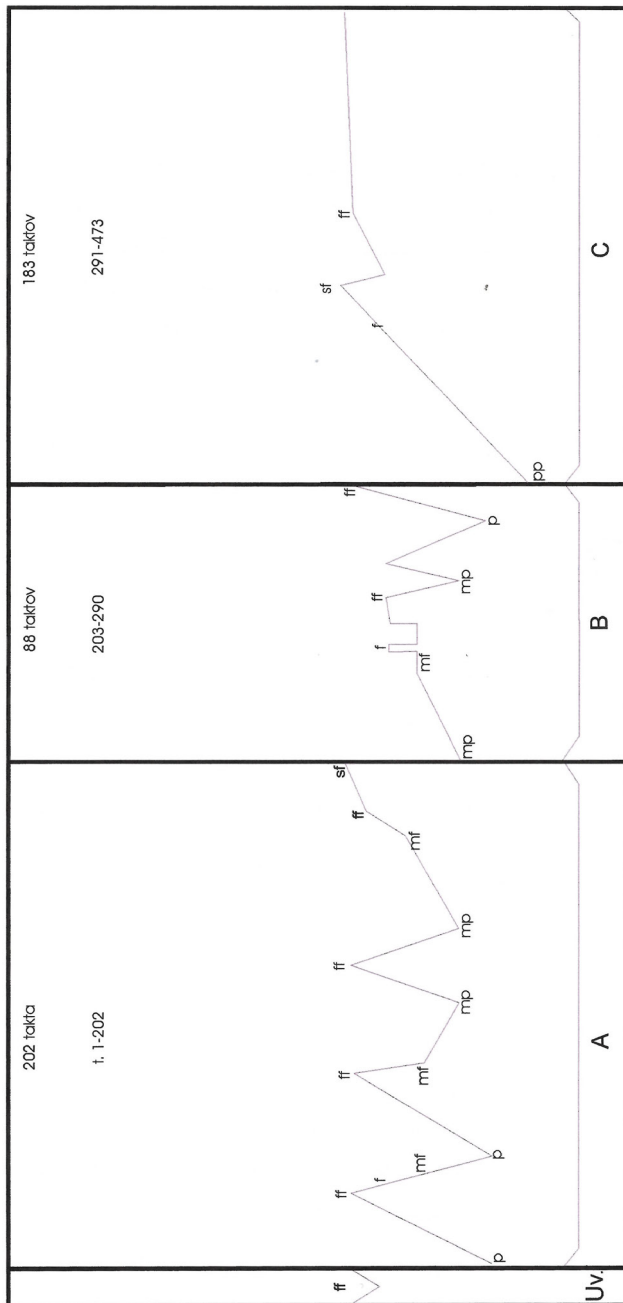
Skladba se začne z napetostjo (jakost *ff*) v uvodu (t. 1–4) in njenim takojšnjim padcem (na *p*) ob začetku A-dela. Vsi trije deli (A, B, C) so pri koncu naravnani progresivno: B-del (t. 203–290) je z dvema predhodnima progresivno-recesivnima lokoma na nižji strukturni ravni podoben A-delu, kjer gre za tri takšne loke, C-del (t. 291–473) pa zaznamuje dolga in domala zvezna gradacija v enem zamahu do konca skladbe, saj »vmesnemu dvojnemu« višku približno na njegovi sredini, sicer najsilovitejšemu mestu v skladbi, sledi nadaljevanje gradacije. Viški ob sklepih posameznih delov (A, B, C) se medsebojno stopnjujejo, vsakega pa prekine kontrasten, nenaden padec napetosti, ki je najpopolnejši pri zadnjem, ko glasba izzveni.

Tudi *Toccato* razdelijo na tri dele predvsem napetostna nihanja. V A-delu (t. 1–103) so ta najmočnejša (gl. napetostno krivuljo 6). Štirim glasnejšim (*f*) viškom in dvema manjšima (*mf*) sledi kontrasten padec napetosti (na *p*). Gradacije so postopne, redkeje recesije, med katerimi so tudi nenadne. Prvi del je izrazito ekspresionistično nemiren. Drugi del (B) beleži pred edinim *forte* viškom (t. 144) umirjenejše dogajanje v glasbenem toku in mesta daljše

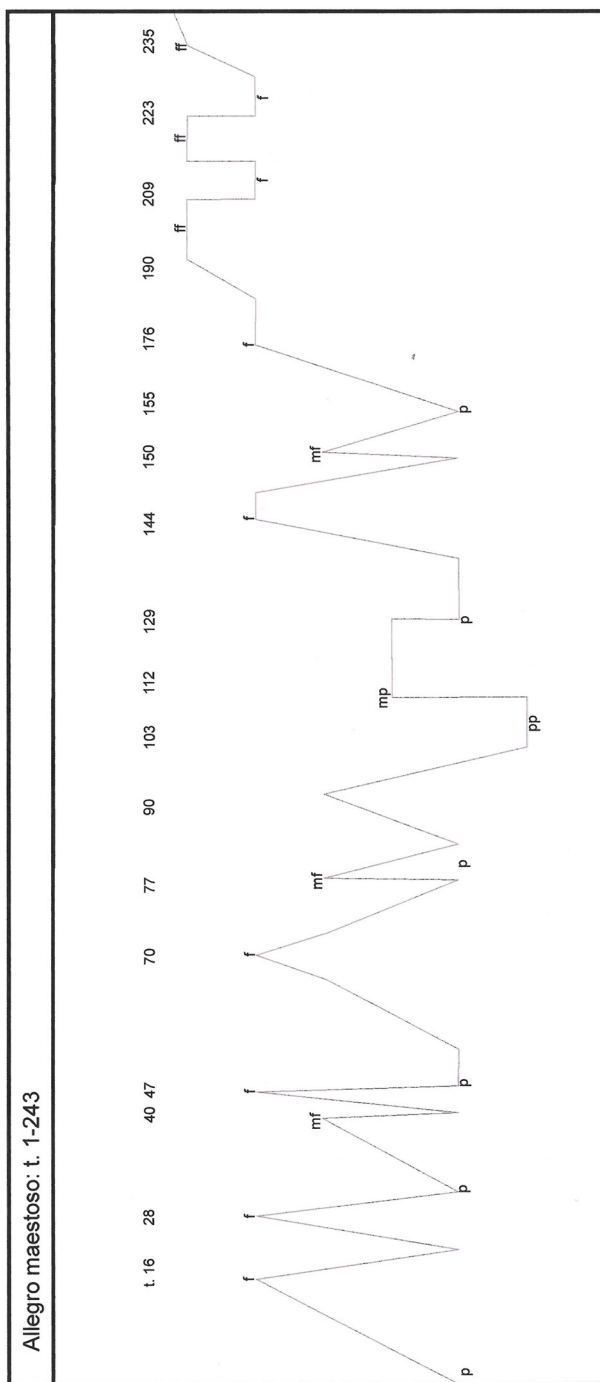
199 »Wir können nun hieraus die Schlußfolgerung ziehen, daß 'positive' Formabschnitte von dynamischer Steigerung sowie einer Intensivierung oder Verdichtung des musikalischen Materials begleitet sind (und daher als 'Fragen' wirken), während umgekehrt 'negative' Formabschnitte Hand in Hand gehen mit einer absteigenden Tendenz und einem Abnehmen an Kraft einhergehen (und somit als 'Antwort' oder Auflösung empfunden werden). Aus den vorliegenden Analysen läßt sich ablesen, daß der goldene Schnitt in jedem Fall auf den wichtigsten formalen Wendepunkt fällt.« Prav tam, 21.

200 Gl. poglavje *Suita* za mali orkester.

201 Prim. Dodatek 2: Odlomki iz ocen Žebretovih skladb.



Napetostna krivulja 5: Tek



Napetostna krivulja 6: *Toccata*

statičnosti v *pp*, *mp* in *p* (t. 103–144). C-del (t. 155–235) zaznamuje enovita gradacija do *fortissima*, ki ji sledi učinkovita izmenjava med *ff* in *f* odseki (t. 190–235), s funkcijo strettnega zgoščanja pred koncem.

Ponavljjanje istih zaporedij tonskih višin ali njihovih manjših (še slušno zaznavnih) variacij oziroma transpozicij (sekvenciranja) se zgodi pri obeh skladbah le na najnižjih strukturnih ravneh – v obliki motivnih drobcev ali motivov, a le izjemoma. Nenehno »razvijajoče se« nove inačice melodičnih fraz onemogočajo prepoznavanje in artikulacijo oblike. Tudi v ritmiki ni najti daljših tematsko-graditeljskih struktur, čeprav je ta poleg nekaterih intervalov ena bistvenih tematskih prvin skladb. Stavčna gradnja je atematska. Konstantno in svobodno variacijo melodike poenoti ritmično-motivična enovitost, zato je »ritmična tematskost« edina ostalina »tematike« v tradicionalnem pomenu besede in bistvena značilnost obeh del. Še ta je v obeh precej svobodna, kakor tudi njuna celotna oblikovna podoba. Dopolnilno in izrazitejšo oblikotvorno funkcijo prevzamejo zato drugi strukturni elementi.

Posamezne odseke in dele pri obeh skladbah razločujejo med seboj tudi dolžine melodičnih fraz, tekstura (odnosi med njenimi komponentami, gostota) in delo z opisanim »tematskim« gradivom. Med seboj variirane celote zelo ohlapno povezuje težje zaznavna motivična substanca (ritem). Raznoterost je poenotena z enakomernim metričnim utripom, enovito obravnavo ritmične komponente, netonikalnimi (atonalitetnimi) tonskimi strukturami v horizontali in vertikali ter z atematskostjo.

Za ilustracijo stavčne gradnje obeh skladb si podrobneje pogledimo C-del v *Teku*. V njem je mogoče razločiti tri daljše odseke: C1 (291–334), C2 (335–386) in C3 (387–473). Ker je napetost ves čas v stopnjevanju, so zato v večjo pomoč tekstura, odnosi med njenimi komponentami in delo z motivično-tematskim gradivom. Le-to je v prvem odseku (C1) v fazi predstavljanja (ekspozicije). Med seboj še dovolj razlikujoče se melodične fraze so na začetku celo vsebinsko v razmerju vprašanja in odgovora (periodične strukture). Kasneje sledi postopna interpolacija novih tematskih členov med variirano vračajoče se »stare« (spominja na rondojski princip). Pogledimo za primer členitev tega odseka (t. 291–334): a3'-b3'-a3''-b3''-c3'-a3''-c3''-c3'''-c3'''''. a3 zaznamuje identični dvotaktni začetni ritmični vzorec,²⁰² b3 pa le enak poltaktni začetek in šestnajstinsko gibanje v nadaljevanju,²⁰³ medtem ko je v c3 prepoznavnost med njegovimi inačicami že »zamegljena«, ker je doslednega ritmičnega

202 Gl. t. 293–296, 301–305, 314–320.

203 Gl. t. 296–300 in 305–310.

ponavljanja še manj. Skupen temu melodičnemu členu je nov submotiv²⁰⁴ kot prvina melodije, ki se tukaj združuje z ritmičnimi prvinami prvih dveh členov po principu njihove permutacije. Vse melodične fraze si v tem odseku sledijo zaporedno, »podajajoč« si ton, njihove dolžine²⁰⁵ pa so poleg zvočne barve²⁰⁶ tudi precej raznolike. Izvajajo jih solistična glasbila ob neprekinjenih ritmično ostinatnih dveh, kasneje treh, teksturnih komponent nizkih godal. Gre za izmenjavo solističnega pihala in trobila.

V drugem odseku (C2) se melodiki pridruži »triojni« ritmični submotiv, sicer pa je njena značilnost vključitev vseh do sedaj predstavljenih submotivov, iz katerih sestavlja skladatelj vedno nove kombinacije (nove melodične fraze). Te se na začetku tega odseka še razlikujejo po prevladi oz. odsotnosti nekaterih submotivov, dokler niso vse ritmične prvine združene v eni melodiji.²⁰⁷ Značilnost tega odseka sta obogatitev teksture z dodatno melodično komponento oziroma dodajanje enakovrednih daljših melodičnih linij (kontrapunktov) od t. 346 naprej, z vključitvijo violin med melodično-tematska glasbila, in polifonsko aktiviranje teksture v obliki krajših imitacijskih motivičnih skupin ali motivov. Zaradi sočasnosti enakovrednih melodičnih fraz različne dolžine, s časovno zamaknjenimi nastopi v tehniki fugata na nekaterih mestih, je njihovemu členjenju težje slediti. Solistični nastop melodije je prisoten le na začetku tega odseka. Zaradi teksturne progresije v komplementarni funkciji progresivnega poteka glasbe so v nadaljevanju melodične linije podvojene v unisonu ali oktavi (izjema so trobila, ki jih zaradi predirne jakosti še nekaj časa izvajajo solistična glasbila).

Tretji odsek (C3) ima tematsko značaj kode, rekapitulacije gradiva, sklepa. Predvsem učinkuje tako že na svojem začetku v t. i. fanfarnem odseku s strettim učinkom. Tu je členjenju še mogoče slediti, kasneje pa ne več (podobno kot v drugem odseku tega dela), zaradi goste polifonske teksture v funkciji viška izpeljevanja. Osrednjo melodično-tematsko vlogo imajo tukaj trobila, ki so pogosto prisotna že od začetka C-dela. Njihova motivična vsebina v fanfarnem odseku (t. 387–404) se navezuje na že znano predhodno tematiko – kot njen višek, teksturno pa kot začetek (ekspozicija) sklepa. V njem se variirano ponovi enaka oblikovno-teksturna zasnova, eno redkih mest v skladbi s principom dokajšnje ponovitve. Šesttaktim »fanfaram« dveh vrst trobil v polifonskem odnosu (prvič tr. in cor., drugič tr. in trb.) sledi tritaktje homofonskega »tuttija«, temu pa gosta polifonska tekstura, sestavljena iz pretežno treh

204 Gl. t. 311–313, 321–327, 328–331, 332–334.

205 Dolžine zaporednih melodičnih fraz v št. taktov: 3, 5, 5, 5, 3, 7, 7, 4, 3.

206 Solistična glasbila se spremenijo od fraze do fraze v tem zaporedju: cor-cl.-cor.-fg.-ob.-tr.-fl.-trb.-ob.

207 Gl. melodijo v vl. I (t. 359–367, 373–386).

enakovrednih melodičnih linij pihal in trobil (oziroma pihal in godal), figuralne in harmonske plasti. Med trobili je najpogostejši in najglasnejši trombon, v funkciji zvočno-barvnega in jakostnega stopnjevanja ob koncu skladbe.

Dolžine melodičnih fraz so v obeh skladbah raznolike: štejejo od enega do triindvajset taktov,²⁰⁸ prevladujejo nesimetrična, liha števila. Progressivnost »tematike« se dogaja na dveh ravneh. Prva je nenehna razvojnost (variacija) melodike, druga pa način součinkovanja vseh strukturnih elementov na ravni odsekov, ki sledi trem bistvenim oblikovalskim načelom: predstavitvi – »ekspoziciji« (postopnemu dodajanju novega ritmično prepoznavnega motivičnega gradiva), »izpeljevanju« v polifonskem aktiviranju teksture ter sklepu kot višku izpeljevanja. Oblika je zato večpomenska in večplastna. Tudi A, B in C-del v *Teku*, denimo, so namreč v medsebojnem odnosu »ekspozicije«, »izpeljave« in »sklepa«.

2.2.2 Melodika in harmonija

V zvezi s tema strukturnima elementoma bi lažje govorili o horizontalnih in vertikalnih tonskih strukturah, saj se zdi harmonija vsled polifonske zasnove večidel bolj slučajna kombinacija tonov, melodika v tradicionalnem pomenu besede pa se odziva tematski funkciji in tonalitetni osrediščenosti. Skupaj sta obravnavani zato, ker ju družijo skupna ideja – ideja strukturne funkcije določenih intervalov v horizontali in vertikali. Vertikala je torej pretežno rezultat sočasnosti neodvisnih melodičnih linij, saj so homofonske teksturne plasti v manjšini, s tem pa tudi »akordska« miselnost. Ritmična komponenta melodike je bila zaradi prevzema »tematske« vloge na nižjih ravneh strukture že obravnavana.

Sedem- ali osemtonski lestvični vrsti pripadajo le melodični segmenti (trajajoči en takt, največ dva), sicer pa je tonski prostor v horizontali svobodno razširjen vse do dvanajstih neodvisnih tonov. Težnja po čim hitrejšem zapolnjevanju kromatičnega prostora je zelo pogost pojav, vendar ne v smislu stroge dodekafonske tehnike (gl. notni primer 3a, b). Ponavljanju tonov se skladatelj sicer izogiba, vendar ne dosledno. Izrazito prednost med skoki imajo intervali kvarte, tritonusa in kvinte,²⁰⁹ čeprav je najti tudi terčne korake; skoki, večji od sekste, pa so izjema. Sekundni postopi so kot »vezivo« med skoki pomemben strukturni element.

208 1, 2, 3, 5, 7, 9, 11, 15, 17, 23 taktov.

209 Za primer izrazito kvartno-kvintne melodike gl. v *Teku* t. 168–173, t. 203–205, t. 235–237, t. 272–275, t. 311–314.

Allegro maestoso $\text{♩} = 120$

1. & 2. Flutes $\text{♩} = 120$

1. & 2. Oboes $\text{♩} = 120$

1. Clarinet B. $\text{♩} = 120$

Clarinete bas $\text{♩} = 120$

1. & 2. Bassoon $\text{♩} = 120$

Contrabassoon $\text{♩} = 120$

1. & 2. Cor. F. $\text{♩} = 120$

3. & 4. $\text{♩} = 120$

1. & 2. Trompetes C. $\text{♩} = 120$

3. & 4. $\text{♩} = 120$

1. & 2. Trombones $\text{♩} = 120$

3. & 4. $\text{♩} = 120$

1. & 2. $\text{♩} = 120$

3. & 4. $\text{♩} = 120$

1. & 2. $\text{♩} = 120$

3. & 4. $\text{♩} = 120$

Timpani $\text{♩} = 120$

Ble. grave Caisse $\text{♩} = 120$

Cymbale $\text{♩} = 120$

Xylophon $\text{♩} = 120$

5/4

Violons I. $\text{♩} = 120$

Violons II. $\text{♩} = 120$

Viola $\text{♩} = 120$

Violoncelles $\text{♩} = 120$

Contrebasses $\text{♩} = 120$

B. C. N. 9 26 Lit.

Printed in Germany Foreign

Notni primer 3a: *Toccata*, t. 1–4

Handwritten musical score for orchestra, measures 9-12 of Toccata. The score includes staves for various instruments: 1.2.2, 1.2.2, C.a., 1.2.2, Cl. B. 3., 1.4. fl. 1., C. fl. 1., 1.1. Cor. F., 3.4., 1.1. Perc. C., 1.1. Perc. B., 1.1. Perc. C., 3.4., Tromb., Tromb. C., Cymb., Tuba, Viol. I., Viol. II., Viola, Violon., and C. B. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and includes performance markings such as "1. oca. scord. H.", "2.", and "3.". A circled "2" is present in the tuba part at measure 10.

Notni primer 3c: Toccata, t. 9–12

Toccata

Allegro marcato (♩ = 112). 2^a e violini orkester.

M. J. 1989

Notni primer 3č: *Toccata, particella, t. 1-16*

Strukturni poudarek intervalom sekunde, kvarte in kvinte je enak v vertikalnih kombinacijah tonov (gl. notni primer 2b, 2c). V terčno razložljivih večzvoških (od trizvoka do tercdecimakorda) je posebnost prav njihova neterčna razvrstitev v celotni orkestrski vertikali ali v kateri od instrumentalnih skupin (gl. notni primer 3c). Primer kvartne razporeditve v nižjih registrih in sekundne v višjih je denimo primer akorda v *Teku*, t. 81 (2. višek B-dela): B-es-as-des1-es1-f1-g1-b1-a2; pretežno kvartne v t. 133: f-b-es1-d2-g2; kvintno-kvartne pa v t. 140: c-gd1-fis1-h1. Seveda so kombinacije intervalov tudi bolj raznolike in vseh vrst.

Harmonska »progresija« zaradi pogostih disonančnih sozvočij, ki so posledica svobodnega kontrapunkta atonalnih melodij, ni komplementarna progresiji celotnega glasbenega toka, pravzaprav je ni in je zgolj asociativna v obliki redkih tradicionalnih (kvartnih, kvintnih, terčnih) basovskih korakov na kadenčno izrazitih mestih.²¹⁰ Če skok v basu nakazuje avtentično ali plagalno kadenco, največkrat ne gre za to. Vzemimo primer s konca *Teka* (t. 473): bas skoči za č5 navzdol, temeljna tona akordov, če ju postavimo v osnovno lego, pa sta narazen za m3 (c-e-g-h→a-cis-e-gis-h). Ker je prvi postavljen v obliki trdovelikega kvintsektakorda na tonu e, pride v basu do skoka za č4. Če se na tem primeru ustavimo še pri analizi vezave obeh akordov, ki pripadata različnima tonalitetama, nam je v pomoč Lendvaijeva teorija harmonije 20. stoletja (ki je nastala na temelju analiz Bartókove glasbe). Akordska zveza, pri kateri pride do napetosti la-di-mi (dva durova trozvoka v zaporedju m3 navzdol), ima učinek svetlosti, modalne napetosti in pripada logiki polimodalne kromatike.²¹¹

Navedimo še en primer asociativne funkcionalne tonalitetnosti iz *Teka* (2. višek v A-delu, t. 80–81): kadenco sestavljata tercdecimni akord na 4. stopnji harmoničnega c-mola (f13) in tercdecimni akord na 2. stopnji As-dura oz. 4. stopnji naravnega f-mola z dodano veliko septimo (b13 + v7). Le korak v basu za čisto kvarto navzgor (F→B) asociira avtentično kadenco, kar pa to ni, saj sta dva tona v vezavi pri drugem akordu alterirana (d-des, h-b), ne pripadata isti tonaliteti, poleg tega se ton h iz prvega akorda ne »razveže« v b ali as, ampak skoči za interval tritonusa v es1 (gl. linijo fagota). Tudi razporeditev posameznih tonov obeh akordov med orkestrskimi glasovi v partituri je sekundna, prav zaradi zaželene vertikalne disonančne ostrine.

210 Gl. dva zaporedna skoka č4 navzdol v basu v t. 41–45 na 1. višku A-dela; skok č4 navzgor v t. 74–75; isto v t. 80–81 na 2. višku A-dela; dva zaporedna skoka č5 navzdol na 3. višku A-dela v t. 109–110; skok č5 navzgor oz. č4 navzdol v t. 223–224 v B-delu; skok č4 navzdol na 1. višku B-dela v t. 235; skok č4 navzgor v violončelu v t. 331–332 v C-delu, skok č4 navzgor v t. 379–380, skok č4 navzdol v t. 442–443, skok č4 navzgor v t. 457, skok č5 navzdol na koncu skladbe v t. 473;

211 Prim. Lendvai, 80.

Bolj »tradicionalen« primer je kadenca na prvem višku A-dela *Teka* (t. 43–44), kjer se sicer prav tako vežeta dva disonančna akorda (oba sta undecimakorda s spodaj ležečim dominantnim septakordom), vendar oba pripadata isti tonaliteti in sta v »pravilnem« razmerju dominantna – tonika (B11→Es11), čeprav je drugi postavljen v obratu – z nono (f) v basu. Modernost postavitve drugega je v instrumentaciji, kjer je poudarjen interval kvarte (gl. v trobenti kvartni akord b1-es2-as2).

2.2.3 Ritem in metrum

Dosledno, variirano ali sekvenčno ponavljanje daljših struktur tonskih višin ali njihovih razmerij je v »tematskih« plasteh redkost.²¹² Tematsko vlogo imajo le nekateri intervali kot prvine melodične linije, ki se pogosto ponavljajo, sicer pa gre za nenehno presnavljanje oz. razvijanje gradiva. Precej drugače pa je z ritmom. Tu opazimo tudi daljše ponavljajoče se identične strukture, ob pogostnem ponavljanju submotivov, ki nastopajo kot gradbeni elementi v prevladujoči in temeljni tehniki tvorjenja melodičnih fraz – v ritmični variaciji. Pri prvih gre lahko za ponovitev motiva²¹³ oziroma dvo- ali tritaktja v isti melodični liniji ali v smislu fugatne tehnike med glasovi.²¹⁴ Ritmična variacija submotivov v isti melodični liniji je bogato razvita in dodelana v številnih možnih inačicah ter je najmočnejši faktor tematske enovitosti fraz evolucijske melodike.

Najpogostejši sredstvi variacije sta permutacija in obračanje ritmičnih motivov ter submotivov v istem glasu ali med glasovi. Imitacija, ki je med redkejšimi načini dela z motiviko, je izključno ritmična, v tonskih višinah pa vedno variirana. Motive in submotive zaznamujejo punktirane vrednosti, triole, zaporedje enakih notnih vrednosti in številne druge ritmične kombinacije tonskih zaporedij. Premeščanje metričnih akcentov, metrično krčenje in sinkopiranje so tudi že prepoznavne Žebretove tehnike dela z ritmično komponento. Metrična inkongruenca je eden bistvenih faktorjev odstopanja od tradicionalne melodike. Glede na izrazito polifonsko zasnovo obeh skladb sta ritmično-metrična evolucija v »melodični« horizontali in ritmično-metrična »polifonija« vertikale njuni bistveni značilnosti. Izid združitve tega s konstantno motorično ritmiko ene ali nekaj teksturnih plasti je glasba, ki je dober primer

212 Za variirano, a dovolj prepoznavno ponovitev gre npr. v liniji fl. in cl. v odseku od t. 67–76 ali t. 101–106 (fl., ob. cl.).

213 Gl. npr. za takt dolg »ritmični« motiv, ki prehaja iz glasbila v glasbilo v pihalih (t. 262–267), ali dvakrat ponovljeni motiv v prvih violinah (t. 272–274) ter ritmično ponovljeni motiv v klarinetu (t. 12–15).

214 Prim. v A-delu ritmično ponovitev tritaktne fraze prvega trombona (t. 119–121) v prvi trobenti (t. 122–124) ali dvotaktja v flavtah oziroma prvem trombonu (t. 144–146) oziroma violinah in violah (t. 145–158), v C-delu pa solistični liniji prvega in tretjega roga (t. 293–196, 301–303) in linijo druge trobente (t. 314–316)

sožitja dveh nasprotujočih si ritmičnih sil, ki pripadata dvema različnima estetikama: ekspresionistični in neoklasicistični.

2.2.4 Tekstura in orkestracija

Zaradi melodične atematskosti je še toliko bolj pomembna pri slušni percepciji in analizi partiture teksturna sprememba. Ta ni tako raznolika in razdelana kot pri kasnejših skladbah, je pa ena od bistvenih opor za poslušalca.

Obe skladbi sta zasnovani večinoma polifonsko. Akordska plast je v melodično-ritmično neodvisnost linearnih teksturnih komponent »vpletena« le ponekod s funkcijo harmonsko-zvočnega barvanja.

Možnost vključitve vseh glasbil oziroma t. i. *tutti* orkestra je skladatelj uporabil le na nekaterih mestih. V *Teku*, denimo, najprej v štiritaktnem uvodu skladbe, pozneje pa le za nekaj taktov na večini viškov posameznih delov. Izjema je najdaljša (sklepna gradacija) v zadnjem delu, ko vsa glasbila zazvenijo čez celoten odsek, dolg 61 taktov (t. 417–473).

Sicer se giblje teksturno število od najmanj treh sočasno zvenečih komponent do tridesetih. Slednje je značilno za drugi del vmesnega viška C-dela *Teka* (t. 403–404), ki mu sledi omenjena gradacija, torej je tam gostota barvitosti zvoka največja. Učinek silovitosti tega mesta je med drugim tudi posledica jakosti (*ff*), ponovitve dveh domala enako močnih *tutti* »sunkov«, predvsem pa dveh (varirano ponovljenih) predhodnih nekajtaktnih fanfarnih odsekov s funkcijo stretta, ki sta viškoma teksturno kontrastna (teksturno število je petkrat manjše).²¹⁵ Tudi število dejanskih teksturnih plasti (2) je v tem odseku (t. 387–404) najmanjše kljub visokemu teksturnemu številu (30), če pogledamo obe *tutti* mesti: gre obenem za mesti največje homofonske usklajenosti večine glasov v celotni skladbi. Pri večini tutti odsekov prevladuje namreč polifonsko razmerje med glasovi ali dejanskimi teksturnimi komponentami, homofonsko-akordska je teksturna plast le redkokje in je tudi v polifonskem razmerju z ostalimi. Izjema v smislu celotne akordske zasnove je le uvod.

Na določenih mestih v obeh skladbah nastopi tudi »ritmično-figuralna« plast. Ne ustvarja statičnega harmonskega polja kot pri nekaterih kasnejših Žebretovih orkestralnih skladbah, ampak je melodično-harmonsko mobilna. Melodične figure se (izjemoma) ponovijo največ do dolžine dveh taktov – v slogu neponavljanja motivike celote. To plast zaznamujejo ponavljajoče se iste ritmične vrednosti (npr. šestnajstinke, osminske triole) ali ritmični vzorci.

²¹⁵ Teksturno število je 6, potem 8, na viških pa 29 oz. 30. Gl. t. 387–392 in 397–402.

Izvajajo jo večinoma visoka godala, redkeje pihala, izjemoma eno samo glasbilo, njene zveneče komponente pa se med seboj monofonsko podvajajo bodisi so v razmerju raznosmernega in raznointervalnega dvo- ali troglasja. Ta teksturna komponenta pospešuje gibanje, barva in gosti teksturo v gradacijah in njihovih viških.

Gibalno funkcijo enakomernega osminkskega ritmičnega utripanja ima še vsaj ena teksturna plast v partituri, ki je konstantnejša: plast basovskih glasbil. Kadar dobijo ta bolj ritmično diferencirano, kompleksnejšo in tematsko izrazitejšo vlogo, prevzame omenjeno vlogo kakšno drugo glasbilo.

Gostota teksture je pomemben faktor v napetostnem gibanju obeh skladb: zgoščanje spremlja progresije, redčenje recesije. Število dejanskih teksturnih komponent se, na primer, od treh na začetku posameznih odsekov postopno poveča na sedem ali osem (izjema je že omenjeni »fanfarni« odsek v C-delu *Teka*). Število enoglasnih samostojnih melodičnih glasov, ki se soočajo v kontrapunktičnih odnosih, se od ene same linije na začetku A- in C-dela v gradacijah postopno povečuje; tekstura postaja v smeri proti viškom vedno bolj kompleksna in gosta, tako da doseže tudi do sedem melodično in ritmično neodvisnih komponent.²¹⁶ Dodatno melodično funkcijo pogosto dobijo tudi teksturne komponente, ki ostajajo obenem v funkciji basovske, ritmične, harmonske ali figuralne »podpore«, kar prispeva k izrazito linearni splošni faktorni zasnovi v stopnjevanjih do gostih, polifonsko tkanih odsekov na viških progresij.

Spretna variacija oziroma strukturiranje z zvočno-barvno spremembo v glasbenem toku se kaže v izbiri »melodičnih« glasbil in raznoliki funkciji posameznih zvočnih skupin. Pogosto so te linije v sočasnem kontrapunktičnem razmerju. V B- in C-delu *Teka* so, denimo, tudi trobila bistveno bolj udeležena v melodično-tematski plasti. To velja predvsem za progresije in za viške, kjer sodelujejo vse zvočne skupine. Le redko imajo harmonsko funkcijo v obliki akordov pihala ali godala.

V B-delu *Teka*, ki je napetostno najbolj razgiban, predvsem po zaslugi krajših melodičnih fraz ali motivov v imitacijskem odnosu fugata, so s kratkimi prekinitvami trobila aktivna ves čas. Izjema je odsek (konec recesije in začetek zadnje progresije, t. 267–275), ki je v funkciji kontrastnega »zaleta« pred »trobilnim« stopnjevanjem proti koncu tega dela. Tam se tudi zvočna jakost in teksturno število spustita do najnižje točke (*p*, 3 teksturne komponente). Znatno večjo vlogo dobiva v B-delu tudi trombon in tuba. Slednja je v podporo

216 Na primer na zadnjem višku A-dela jo v t. 187–188 sestavljata dve izrazito melodični basovski liniji (vcl. + cb. ter vla + fg.), melodično izrazita akordska plast rogov ter tri linije »melodičnih« glasbil: v unisonu ali oktavi podvojenih pihal (fl. + picc. + ob. + cl.), linija trobente ter v oktavi podvojenih prvih in drugih violin.

predvsem pri zvočno-barvni in dinamični ojačitvi basovskih postopov ali korakov violončela in kontrabasa (skupaj s timpani ali velikim bobnom). Nekaj takšnih mest je (ob soudeležbi ostalih trobil) s svojo zvočno silovitostjo in predirnostjo, v funkciji ponavljajočega se kratkosapnega kontrastiranja preostalemu zvočnemu okolju, prav značilnih za B-del.²¹⁷ Tudi basovska linija postane kljub enakomernemu četrtinskemu gibanju tedaj enakovredna »tematska« soudeleženka.

Zvočno učinkovit je že omenjeni »trobilni« odsek pri koncu poslednje gradacije B-dela: celotna trobilna sekcija z izjemo rogov se združi v eno homofonsko teksturno plast ter »utripa« v disonačnem sedemglasju z vrednostjo osminke, v postopno vse krajšem časovnem presledku (najprej na $1\frac{1}{2}$ dobe razmika, potem na 1, potem na $\frac{1}{2}$ dobe). Gre torej tudi za pojav metrične inkongruence in metričnega krčenja v funkciji stopnjevanja (prim. *Svobodi naproti*) ob ritmično-metrični polifoniji celotne teksturne vertikale tega odseka.

Teksturni ritem se povrne v stare tirnice spet v C-delu: tekstura se spreminja na daljše časovne razmike – različno dolge melodične fraze solističnih glasbil (od 4 do 7 taktov) sledijo druga drugi do njenega postopnega kompliciranja proti koncu gradacije pred »fanfarnima« odsekoma, ki jima sledita končna maksimalna teksturna kompleksnost in gostota. Tekstura je tukaj tudi redkejša in transparentnejša kot v A-delu. Precej dolgo, komplementarno postopni in daljši gradaciji, so nosilci melodične linije solistična pihala in trobila, vendar v pestrem zaporedju zvočno-barvne variacije (cor.-cl.-cor.-fg.-ob.-tr.-fl.-trb.-ob.). Šele potem se z melodično linijo pridružijo violine, začne pa se tudi siceršnje kompliciranje teksture. Komaj tedaj začno trobila nastopati s harmonsko funkcijo 3- do 4-glasne akordske plasti, medtem ko je v B-delu to pogost pojav, v A-delu pa vedno proti koncu progresij in na viških. Tolkala (timpani, činele, mali in veliki boben) nastopijo na viških za zvočno-barvno ojačitev kadenčnih basovskih skokov ali tematsko izstopajočih basovskih glasbil. Pogosto predirna in ostra zvočnost (največja na viških) je posledica disonančnih vertikalnih struktur, teksturnega števila in gostote, polifonske zasnove teksture ter instrumentacije (izbire zvočne barve oz. glasbil), kot tudi neterčne intervalne vertikalne razporeditve tonov.

2.2.5 Sklep

Členjenju na najvišji in srednji strukturalni ravni v *Teku* in *Toccati* je gibanje napetosti v veliko pomoč, saj je tradicionalna »tematskost« v obliki prepoznavne

²¹⁷ Gl. takte 222–223, 227–228, 231, 238, 243, 248–251.

ponavljajoče se, kontrastne, variirane ali izpeljevane melodike, prevrednotena. Poleg kromatično svobodnih in atonikalnih melodičnih linij, s težnjo po zapolnjevanju kromatičnega prostora, je v tem iskati najmočnejšo povezavo Žebretove glasbe s tisto inačico modernistične estetike, ki je pripeljala novodunajsko šolo do atonalnega avantgardističnega preloma. Podobno je zasnovana *Toccata*, vendar z za spoznanje večjim nagibom k tradiciji. Razvojnost (atematskost) melodike je torej tisti atribut tega strukturnega elementa, ki ga uvršča med najšibkejše oblikotvorne sile. Tekstura, instrumentacija in dinamika so poleg ritma in metruma osrednji dejavniki glasbene »dramaturgije«, ki je kljub temu strukturno zelo napetostno razgibana, perceptibilno pa težje dojemljiva.

Tako blizu avantgardistični estetiki je skladatelj (razen v mikrotonalnih skladbah in v *Godalnem kvartetu*) malokje. Pri obeh skladbah je očiten vpliv prškega študija pri Hábi in pred tem pri Ostercu. Pri nekaterih kasnejših skladbah se Žebrè vrne (tudi pod vplivom sorealistične estetike) k tradicionalnemu pojmovanju tematike (*Svobodi naproti*, *Žalni spev*, *Allegro risoluto-marciale*), pri nekaterih pa ubere »srednjo« pot slušne perceptibilnosti – med tematsko transformacijo in jasno »prepoznavnostjo« tém (*Bacchanale*, *Vizije*, *Concertino* za klavir in orkester, *Maja in morje*).

Sklenimo pričujoče poglavje s Šturmovo kritiko prve izvedbe *Teka* na Slovenskem (17. 12. 1937) v interpretaciji Ljubljanske filharmonije in dirigenta Hermanna Scherchena. Zadene v njegovo bistvo – ob konstruktivni kritiki in spodbudi obenem: »Žebretov 'Tek' je slogovno čisto in enotno delo, ki pa nosi v svoji neugnani motoriki vse znake mladostne ekspanzivnosti, ki ne pozna nobenega oddiha. V skladbi pogrešamo kontrastov, zato je bila za povprečnega poslušalca pretrd oreh. Čistost in doslednost Žebretovega dela očituje veliko nadarjenost, ki si bo gotovo našla pot k bolj diferenciranemu glasbenemu izrazu [...]. Oba skladatelja [Žebrè in Švara] imata pred seboj še dolgo pot razvoja.«²¹⁸

2.3 [BACCHANALE] = DAN (1938–1942)

Obsežna tristavčna skladba z domnevnim naslovom [*Bacchanale*]²¹⁹ za simfonični orkester je bila odkrita posthumno v okviru skladateljeve zapuščine, ki

218 Šturm, »Koncert Ljubljanske filharmonije«, 2.

219 Šteje 958 taktov s stavki *Andante* (etc.) – 274 taktov, *Allegro con fuoco* (etc.) – 519 taktov in *Moderato risoluto* – 162 taktov. Prim. partituro [*Bacchanale*]. NUK, Glasbena zbirka, Žebrè – mapa.

jo je uredil Uroš Krek,²²⁰ izvedli pa so jo slabo leto po skladateljevi smrti 24. 2. 1971 v dvorani Slovenske filmharmonije; Simfoničnemu orkestru RTV Slovenija je dirigiral Samo Hubad.²²¹ Krek, ki je naletel na rokopisno partituro brez naslova in letnice (po tej so nastale izvedbe ter posnetek v RTV Slovenija, bo pa tudi predmet tukajšnje analize), je oboje (naslov *Bacchanale* in domnevno letnico nastanka – 1933) pripisal na njeno naslovnico.²²² Tedanje občinstvo in slovensko glasbeno javnost je zato dvakratno presenetila: z dejstvom, da jo je skladatelj ves čas dobesedno skrival, najbolj pa z dejstvom, »da je takrat 21-letni skladatelj zmožgel oblikovati skladbo takih dimenzij in tako razkošnega zvoka. V njej se kaže kot zrel oblikovalec tudi velike simfonične forme in že kar temeljito obvlada orkestrski zvok.«²²³ Še ob izvedbi leta 1996 zapiše Pavel Mihelčič, da je »[to] delo, nastalo davnega leta 1933, ko skladatelj še ni dopolnil enaidvajset let [...], živ dokaz izjemne nadarjenosti umetnika, ki ni izkoristil danosti in notranjega ustvarjalnega naboja.«²²⁴ Da je Žebrè skladbo obdržal v predalu, sicer čudi, ni pa glede na njegovo zadržanost do lastne predstavitve in samokritičnost nič novega. Naslov in domnevna letnica nastanka pa glede na domala identično partituro, ki jo hrani NUK pod naslovom *Dan* s pripisanimi kasnejšimi datumi (1938–1942), vendarle sprožata dvom o verodostojnosti publiki do nedavna predstavljenih dejstev.

Krek je »začasni naslov« [*Bacchanale*] in letnico 1933 pripisal na podlagi »motivičnega materiala in nekaj variant« (iz dveh Žebetovih skicirnih beležnic), ki »se povsem ujemajo s ključnimi mesti v vseh treh stavkih«, in »kjer je ob robu dopisana beseda 'Bakhanale'«. ²²⁵ Vendar obenem dopušča možnost, da »je bila skladba dokončana nekaj let kasneje« in »na podlagi teh nedvoumnih in skromnih opomb« v beležnicah celo sklepa, »da si je avtor koncipiral obširnejše delo, ki je po svoji obliki pravzaprav simfonija, vendar mu tega naslova ni hotel dati.«²²⁶ Kajti po njegovem se »naslov 'Bakhanale' prilega najbolje drugemu stavku *Allegro con fuoco*, kjer se Žebrè izpoveduje kot ustvarjalec dramatičnih stopnjevanj in ekstatičnih razsežnosti.«²²⁷ Tudi Rijavec dvomi, da bi tako »širokopotezn[a], simfonično zasnovan[a] partitura, ki je vse prej kot

220 NUK-u jo je podarila skladateljeva soproga Ksenija Vidali. NUK, Glasbena zbirka, priloga k zapuščini D. Žebreta s popisom prejetih skladb.

221 Prim. kritiki koncerta Andrej Rijavec, »Zgodnji Webern, neznani Žebrè, eruptivni Brahms«, 5 in Kuret, »Neznani Žebrè«, 5.

222 Prim. naslovnico partiture [*Bacchanale*]. NUK, Glasbena zbirka, Žebrè – mapa.

223 Kuret, prav tam, 5.

224 Mihelčič, »Glasba je lahko spomin«, 7.

225 Krek, *Večeri pri slovenskih skladateljih. Demetriju Žebrè*.

226 Krek, prav tam.

227 Krek, prav tam.

drobnjakarsko slovenska«, nastala leta 1933 »že v svoji dokončni redakciji«, če ga je prav razumeti kljub očitni tiskarski napaki v kritiki.²²⁸

Dokaz, da je Žebrè ustvaril skladbo s takšnim naslovom že v času svojega študija pri Slavku Ostercu (pri njem je študiral v letih 1929–1934), je rokopisni osnutek njene ocene izpod peresa Emerika Berana, ki je bil član Žebretove izpitne komisije. Beran tam ocenjuje *Bacchanale* in *Suito* za mali orkester kot »predložena kompozicijska poskusa gojenca Demetrija Žebreta«.²²⁹ Vendar skladateljev zaznamek na listku, ki je pristal v zapuščini njegove soproge Ksenije Vidali, da »partitura *Bacchanala* ne obstaja«,²³⁰ zelo jasno priča o tem, da gre pri domnevem (ohranjenem) [*Bacchanalu*] za drugo skladbo. Tudi rokopisna partitura z natipkanim naslovom »*Dan* – balet (simfonična slika)«²³¹ in z Žebretovimi letnicami 1938–1942,²³² ki je le manjša instrumentacijska izboljšava domnevnega [*Bacchanala*] z nekaj prečrtanimi in vstavljenimi takti (predvsem v prvem stavku),²³³ potrjuje, da je domnevni [*Bacchanale*] ista skladba kot balet *Dan*. Obe imata tudi približno enako dolžino posameznih stavkov.²³⁴ Vendar bi utegnila prva partitura baleta *Dan* ([*Bacchanale*]) vseeno nastati prej, pred 7. 10. 1938, kot je zabeležil na začetku prvega stavka druge,²³⁵ ko jo je začel prepisovati in redaktirati, vendar za to nimamo dokazov, zato moramo spoštovati skladateljovo datacijo.

Sicer je zanimiva primerjava oznak za posamezna glasbila v obeh partiturah. Le *Toccata* in domnevni *Bacchanale* imata francoske oznake instrumentov,²³⁶ *Dan* pa spet italijanske. To daje slutiti, da bi lahko partitura domnevnega

228 »Da bi že v svoji dokončni redakciji nastala leta 1933, bi človek s širokopotezno, simfonično zasnovano partituro, ki je vse prej kot drobnjakarsko slovenska (sic!): bukoličnosti prvega stavka, ki se vse bolj jasni in stopnjuje, sledi podobni, a tokrat naturalistično plesni crescendo [...]«. Rijavec, »Zgodnji Webern, neznani Žebrè, eruptivni Brahms«, 5.

229 Rokopis je del zapuščine Emerika Berana, ki jo hrani Univerzitetna knjižnica Maribor. Zapis vsebuje tudi oceno *Suite* za mali orkester. Univerzitetna knjižnica Maribor, Glasbena in filmska zbirka, Zapuščina Beran, Emerik, [osnutek ocene Žebretovega *Bacchanala* in *Suite* za mali orkester], rkp. Gl. Dodatek 2, 2a, kjer je predstavljen v celoti. Beran je bil član komisije pri Žebretovem diplomskem izpitu, ki je bil 28. junija 1934, kot navaja Jerica Kavčič (Kavčič, str. 1), vendar Žebrè ni diplomiral s tema skladbama, zato je možno, da gre za izpit iz kompozicije eno leto pred tem, t. j. 1933.

230 Slovenski gledališki muzej, Zapuščina Ksenije Vidali.

231 Tipkopic na naslovnici je nastal v Glasbeni zbirki NUK, verjetno glede na Žebretov lastnorčni seznam skladb.

232 Na začetkih in concih stavkov so pripisani datumi: 7. 10. '38–20. 11. '38 (1. st.), 14. 12. '38–9. 4. '42 (2. st.), 19. 7. '42–9. 11. '42 (3. st.). Hrani Glasbena zbirka NUK.

233 Prim. partituri v Glasbeni zbirki NUK.

234 Število taktov prve in druge partiture: 283, 273 (1. st.); 520, 519 (2. st.); 162, 162 (3. st.).

235 Prim. partituro *Dan* v Glasbeni zbirki NUK.

236 Npr. za oboo »hautbois«, za angleški rog »cor. anglais«, za violo »altos«, za harfo »arpa«, za violine »violons«.

Bacchanala nastala že okrog leta 1937, ko je bila v Parizu na Festivalu SIMC (25. 6. 1937) izvedena Žebretova *Toccata*. Možno bi bilo, da je Žebrè domnevni *Bacchanale* (prvo verzijo skladbe *Dan*) namenil za izvedbo v Parizu in jo celo tja poslal skupaj s *Toccato*, ali pa da si je prej premislil in raje za to priložnost prepisal s francoskimi oznakami *Toccato*. V tem primeru bi lahko nastal domnevni *Bacchanale* že leta 1936 ali 1937. Še bolj verjetno pa je, da je začel pisati partituro takoj po vrnitvi s festivala na temelju kakšnega dogovora. Tudi prazen prostor, ki ga je vsakič puščal pri letnici 1933 na lastnoročnih popisih svojih skladb in omenjanje skladbe *Dan*, je dokaz, da se je s »pravim« *Bacchanalom* moralo nekaj zgoditi. Najverjetneje, drugačen sklep domala ni mogoč, je Žebrè partituro skladbe uničil. Morda ga je potrla ocena izpitne komisije (Berana). Še vedno pa obstaja možnost, da je ohranil muzikalne domisleke iz nje ali še kaj več, čeprav bi delo v pretežno impresionistični tehniki, kakršno ohranjeni [*Bacchanale*] je, zelo težko nastalo pod Osterčevim mentorstvom, ki impresionizmu ni bilo naklonjeno. Poleg tega bi bila skoraj tisoč taktov dolga skladba (v obsegu simfonije) zares presenetljivo dognana za enaindvajsetletnika, četudi je bil ta izjemen muzikalni talent.

Da je skladba [*Bacchanale*] oziroma *Dan* »bleščeče instrumentirana«, kot ji priznavajo kritiki,²³⁷ drži. Tudi če bi nastala leta 1933, ob upoštevanju Žebretovih že zelo zgodnjih stikov z orkestrom in njegovim zvokom,²³⁸ prvih kompozicijskih poskusov za to zasedbo pri štirinajstih in petnajstih letih,²³⁹ pa odlične ocene iz tega predmeta na konservatoriju²⁴⁰ in njegove nadarjenosti, to ne bi bilo nič nenavadnega. Nenavadno pa bi bilo, da bi takoj po *Suiti* za mali orkester ustvaril slogovno popolnoma drugačno delo.²⁴¹

Kakšen je bil »pravi« *Bacchanale* iz leta 1933, lahko zaenkrat sklepamo le iz Beranovega opisa v omenjeni oceni. Zanj je bila glasba »kar se instrumentacije tiče, še okorna, na primer neprestano vodenje glasov v oktavah lesenih pihal in godal na lok, z izjemo kontrabasa«. ²⁴² Glede na njegovo drugačno slogovno in estetsko usmeritev (romantistično, bistveno drugačno od Osterčeve in Žebretove za časa ljubljanskega študija), velja njegova presoja bolj kot »indikator« odklona od romantistične norme, značilnega za *Suito* in [*Bacchanale*].

237 Mihelčič, »Glasba je lahko spomin«, 7.

238 Žebrè je sodeloval eno leto v orkestru nižje škofijske gimnazije v Šentvidu, na Državni klasični gimnaziji v Ljubljani je bil v letu 1931/32 vodja glasbenega odseka v dijaškem društvu Žar, v okviru katerega je kot dirigent orkestra nastopil 4. maja 1931, bil pa je tudi član Orkestralnega društva Glasbene matice. Prim. Biografski oris.

239 Njegov orkestrski prvenec *Andante za veliki orkester* je nastal že leta 1926, *Žrtveni dar* in *Žalostni dnevi* za isto zasedbo pa leto kasneje. Prim. Dodatek 1: Seznam skladb po kompozicijskih zvrsteh. Hrani NUK.

240 Prim. Biografski oris.

241 Prim. analizo te skladbe z analizo *Suite* za mali orkester.

242 Beran, [osnutek ocene ...]. Univerzitetna knjižnica Maribor. Zapuščina Beran, Emerik.

Poleg instrumentacije Berana »ujezita« tudi melodično-harmonska struktura in način tematske gradnje. Skladba je zanj »nemogoča« in nič drugega kot »kaotična zmešnjava najbolj neverjetnih disonanc« (*Suita* za mali orkester pa »nič boljša«). Pravi, da »mora polifonska obdelava orkestralnega stavka podati vsekakor neko harmonično in jasno sliko in o čem takem v skladbi ni sledu«. Po njegovem je v njej »očitno [...] zavestno zanemarjenje harmoničnega elementa oziroma vseskozi zavestno sestavljanje najmanj utemeljenih akordov tudi tam, kjer jih ne zahteva vsebinska nujnost tega ali onega momenta«, skladba pa »plod konstruktivnega dela, zgrajena na témah, ki komaj kažejo kaj lastne invencije. Te teme se vrstijo in nevezano ponavljajo deloma v linearnem kontrapunktu tako, da je hotenje, izogibati se vsakemu ubranemu součinkovanju glasov očitno.« Ni pa prepričan, ali je to posledica »nedostajanj[a] čuta za estetsko uravnovešeno« ali »stremljenj[a] za sodobno obliko in vsebino«. ²⁴³ Danes nismo več v nikakršnem dvomu, pritrđiti moramo slednjemu. Oktavno podvajanje, disonančni akordi, svobodno tonalne in kromatične teme, njihovo neponavljanje in nenehno presnavljanje potom razvijanja istih motivičnih prvin, so posledica zavestne modernistično usmerjene drže, stremljenja k drugačni stavčni gradnji in novi zvočnosti.

Balet (simfonična slika) v treh stavkih s programskim naslovom *Dan* je torej po številu taktov zajetno delo, enakovredno simfoniji. Zanimivo je, da se njena ekspresivna vsebina prilega zunajglasbeni asociativnosti pripisanega naslova [*Bacchanale*]. ²⁴⁴ Fiktivna neznana »zgodba«, spletena okrog svojega jedra – drugega stavka, samih »bakanalij«, kot je predvideval že Krek, v prvem stavku s hrepenečim vzdušjem pripravi »obred« – mešanico liričnosti, dramatičnosti, bizarnosti, energičnega poleta in razuzdanega veseljaštva, ki se v tretjem stavku spremeni v žalno tragiko. Zato se je naslov dobro »prijel«. Skladba je Žebretu izvrstno uspela. Z nekaterimi drugimi orkestralnimi deli po letu 1939 jo povezujeta mnogoterost razpoloženj, ki jih vzbuja (od hrepeneče lirike prek razposajene radoživosti in sarkastičnosti do dramatične tragike), in podobnost v kompozicijski tehniki.

Kompozicijsko je najbliže *Trem vizijam*, ki so nastale med letoma 1939 in 1943. ²⁴⁵ Skladbi povezuje simetrična tristavčnost (dva počasnejša stavka uokvirjata hitrejšega), tridelnost zunanjih stavkov, podoben potek gradacij (zveznost) v tretjem stavku [*Bacchanala*], tip melodike začetka prvega stavka (gl.

243 Beran, prav tam.

244 Bakchos, lat. Bacchus je rimsko božanstvo vina in trte, razvrata in razbrdanosti. Častilo ga je le omejeno število posvečencev, ki so se med misteriji, bakhanalijami, predajali orgijam. Schmidt, 45.

245 Gl. Dodatek 1: Seznam skladb po kompozicijskih zvrsteh.

notni primer 4a), violinski solo v tretjem stavku (tudi zaključek z vzpenjajočo se melodijo violine v *decrescendu*), harmonsko ogrodje iz višjih terčnih akordov, harmonska polja, najpomembnejši pa sta tematski proces razvijanja na osnovi motivične enovitosti in presnavljanja (stavčna gradnja) ter svobodna oblika. Omeniti velja še ostinatne in konstantne (melodične, figuralne, akordske) komponente večplastne teksture (gl. notni primer 4č), pretežno linearno fakturo in barvito, impresionistično instrumentacijo. Izrazno se *Vizije* gibljejo v omejenem območju liričnega, medtem ko je za [*Bacchanale*] oz. simfonično sliko *Dan* značilna bogata paleta izrazov (od impresionistične lirike do ekspresionistične grobosti in bolečine).

V vsej bogatosti se pri slednji izraža Žebretova melodično-ritmična invencija (fantazija), sposobnost razvijanja tematskega gradiva, napetostna intenzivnost daljših gradacij v logični in pretehtani obliki. Obstajajo sicer tudi manj uspela mesta, ki učinkujejo »prazno«, muzikalno nekoherentno v razmerju do ostale strukture, o čemer dokazuje izpustitev (dirigentovo črtanje) daljšega odseka pri izvedbi za radijski posnetek, vendar je to bolj izraz subjektivnih estetskih sodb, ki pa tukaj ne bodo del preučitve.

2.3.1 Napetostne krivulje, stavčna gradnja in oblika

Kljub nekaterim statičnim odsekom je skladba zelo napetostno razgibana, od najnižjih do najvišjih strukturnih ravni (gl. napetostne krivulje 7–9). Postopna dinamika ima v procesih stopnjevanja napetosti največjo vlogo.

Prvi stavek izriše štiri velike progresije, ki pripeljejo do štirih viškov (zadnji je iztek skladbe). Prve tri sovpadajo z različnimi »tematskimi«
afirmacijami (tremi »tematsko«
izrazitimi deli), četrta pa je po tematskem učinku sklepna. Uvod je pretežno statičen po napetosti. Recesije za progresijami so nenadne ali postopne (nenadna je za prvim in tretjim viškom, postopna za drugim – *Allegreto*, t. 177–186). Med deli A1, B1 in C1 sta dva prehoda: v obeh je tudi manjša progresija, ki je prvič odsekano recesivna, drugič pa bolj postopna.

Drugi stavek je najbolj napetostno, tematsko, instrumentacijsko, teksturno in dinamično razgiban, od najnižjih ravni strukture naprej (gl. notni primer 4c). Pet velikih progresij se zvrsti v enem vseobsegajočem napetostnem loku čez cel stavek. Hiter tempo, impulzivna in motorična ritmika z nenehno gibalno silo ter dinamične gradacije, ki za nenadnim manjšim pojemanjem dobivajo vedno nov zagon, »strastno«
vodijo k enemu samemu končnemu sklepu. Vse recesije posameznih delov so »odsekane«
(enake začetkom novih progresij),

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Bacchanale (Dan)". The score is written on five staves. The top staff is empty. The second staff contains the title "Bacchanale" in a decorative script. The third staff is the beginning of the piece, marked "Piano" and "C^{on} 3". It features a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked "mp tranquillo". The fourth staff continues the melody with a "C^{lar}" marking. The fifth staff shows a change in dynamics to "mf" and includes a "Pizz." (pizzicato) marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Notni primer 4a: Bacchanale (Dan), particella, 1. st., t. 1-14

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Bacchanale (Dan)". The score is written in ink on aged paper and is divided into two main sections. The top section is marked "II." and "Allegro con fuoco". It features a variety of instruments including woodwinds (flutes, oboes, clarinets, bassoons), brass (trumpets, trombones, tubas, horns), and percussion (snare drum, cymbals, tom-toms, bass drum, triangle, and xylophone). The bottom section is also marked "Allegro con fuoco" and includes parts for Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score is numbered "6263" at the bottom right. There are some handwritten annotations and markings throughout the score, including a large "3" in a circle and a "1" in a circle.

Notni primer 4c: Bacchanale (Dan), 2. st., t. 1-5

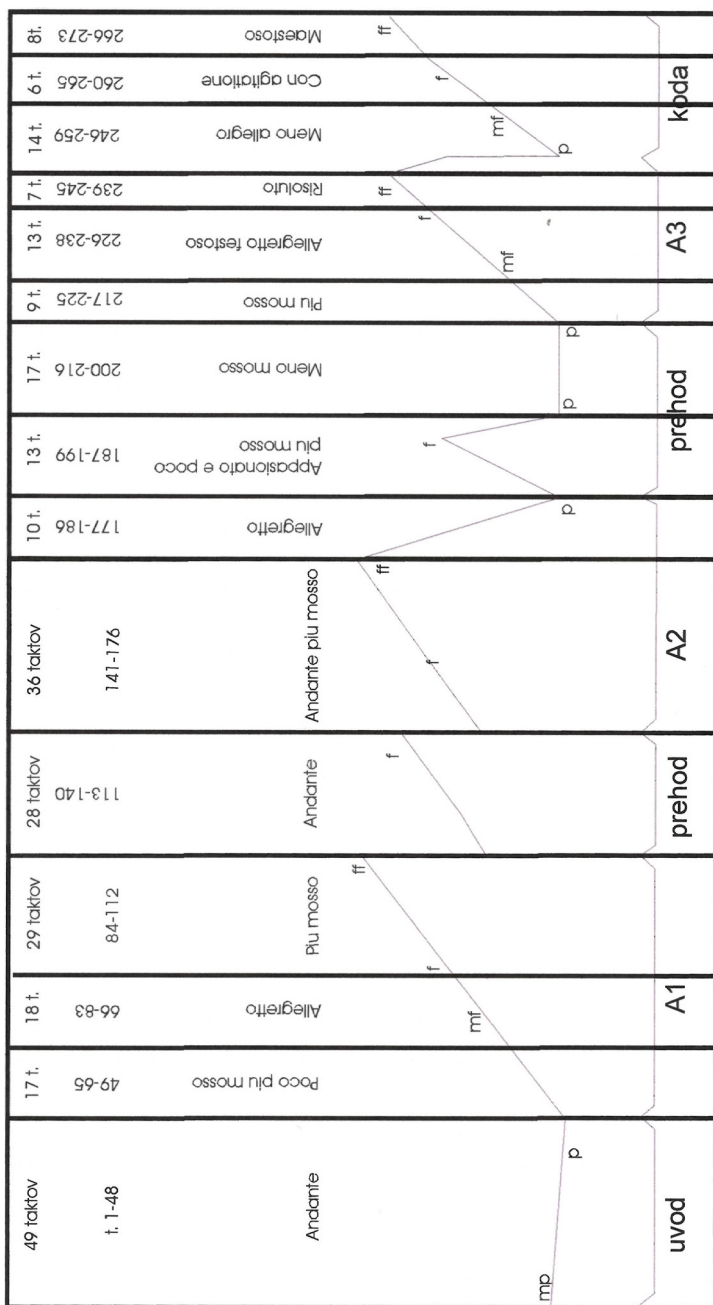
posledica tovrstne kontrastnosti in pogoste izmenjave instrumentacijskih skupin v nenehnem dialogu pa je učinek bizarne, ekspresionistične dramatičnosti glasbe. Manjša izjema je stopenjska recesija za prvo progresijo (za *f* nastopi *mf* v *Agitato* (107–123), nato pa *p* na začetku druge progresije).

V tretjem stavku se tempo najmanjkrat (samo petkrat) spremeni.²⁴⁶ Pomaga k razločitvi pogojne tridelnosti poleg tematsko izrazitega sklepa, ki je v obliki progresivno-recesivnega loka, in dveh daljših progresij (druga pripelje k višku stavka). Tudi začetni Uvod izriše manjši progresivno-recesivni lok. Prehod med prvo in drugo progresijo je statičen (*pp*), recesija nenadna. Enaka je tudi po drugem in največjem višku, ki ga prekine daljša pavza, za katero sledi začetek tretjega (sklepnega) dela. Povsod je komplementarnost tempov in dinamike.

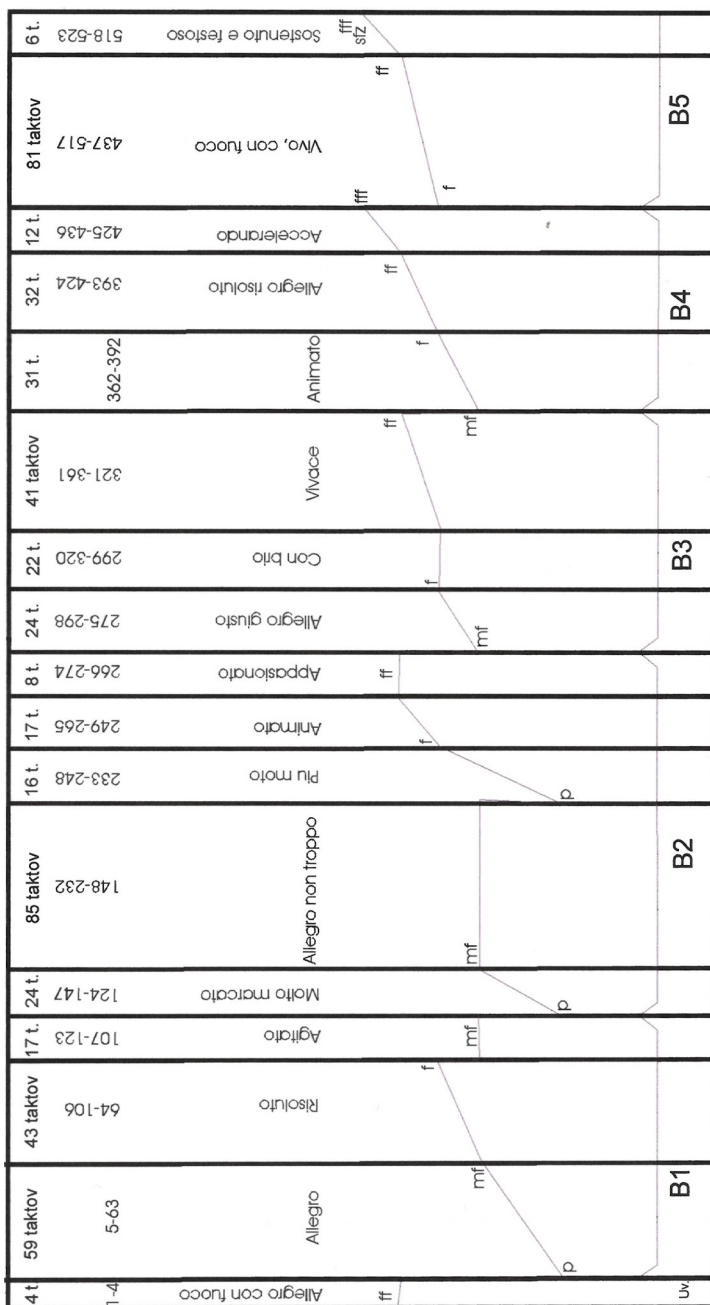
Za stavčno gradnjo skladbe je bistvena razvojnost njene tematike, ki jo tukaj razumemo še vedno v tradicionalnem pomenu besede – v smislu melodije kot njenega osrednjega in slušno najbolj prepoznavnega nosilca. Obravnava tematskega gradiva je daleč od klasicističnega ali kateregakoli tradicionalnega načina arhitektonike. Ponavljanje je večidel opazno le na najnižjih ravneh strukture, pa še tam je zelo redko dosledno. Melodično je spremenjeno ob istih ritmičnih vzorcih²⁴⁷ ali pa je teksturno in instrumentacijsko variirano. Sicer je najti tudi sosledja tematskih odsekov, ki so v periodičnem razmerju »vprašanja« in »odgovora«, kar velja zlasti za uvodne, prehodne in sklepne odseke; v osrednjih gradacijah (večjih delih vseh stavkov) pa je dolgosapnost melodičnih lokov dosežena predvsem z melodično-ritmično evolucijo ali pa s sekvenciranjem. Drugo sodi k vrsti variacije, prvo pa temelji na nizanju dvo-, tro- ali večtaktij, ki so med seboj povezana z istimi ritmičnimi motivi, vendar v nenehno novih kombinacijah in s spremenljivimi poudarki, kar rezultira v asimetrični stavčni polimetriji. Gradnja iz tematsko in izrazno kontrastnih členov je najznačilnejša za drugi stavek. Razvojnost tematike, motivična sorodnost, presnavljanje in njena transformacija so najmočnejši faktorji enovitosti glasbenega toka, instrumentacija in ostali teksturni parametri pa so v funkciji določene izrazne vsebine. Posamezni deli stavkov so med seboj po tematiki zgolj sorodni potom motivične in/ali teksturne (instrumentacijske) podobnosti. Posledica je svobodna večdelna oblika vseh treh stavkov. K njeni artikulaciji zelo jasno prispevajo sosledja gradacij, recesij in statičnosti, skratka napetostni procesi. Z upoštevanjem le-teh ter teksturno-instrumentacijskih podobnosti med odseki (oz. deli), najbolj pa raznolikosti značaja glasbe in vrste melodike, se izkristalizira

246 V prvem stavku se spremeni 14-krat, v drugem pa 16-krat.

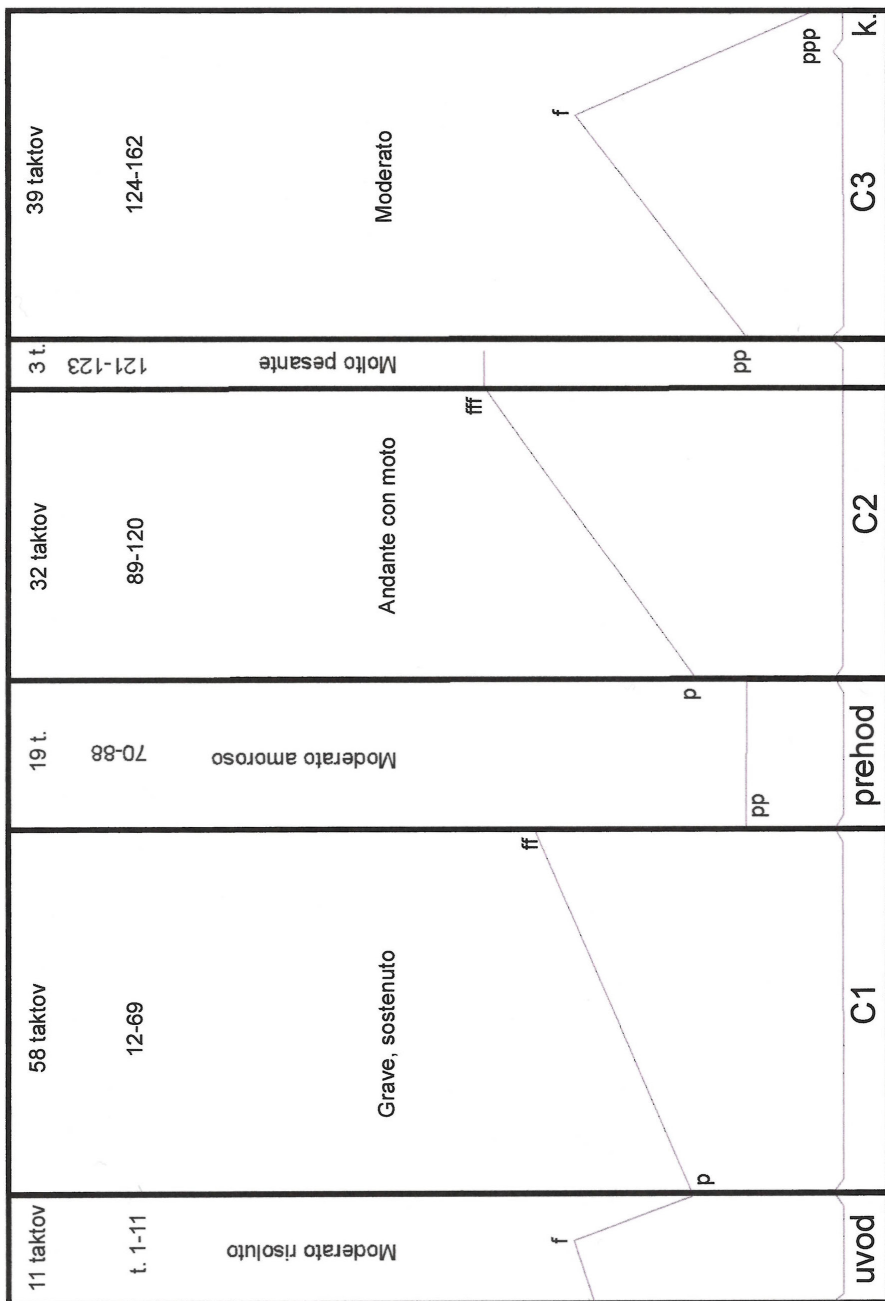
247 Primer ritmično ponovljenega trotaktja: prvi stavek, t. 100–103 in 104–105, v okviru sekvenciranja in gradacije ritmično ponavljanje pettaktij t. 141–170.



Napetostna krivulja 7: *Bacchanale*, 1. st.



Napetostna krivulja 8: *Bacchanale*, 2. st.



Napetostna krivulja 9: *Bacchanale*, 3. st.

trodelnost zunanjih stavkov in petdelnost osrednjega. Vsi imajo uvodne in sklepne odseke, večji oblikovni deli pa so med seboj povezani s prehodi, ali pa tudi ne (gl. oblikovno shemo).

Oblikovna shema:

1. stavek

| | |
|---------------|---|
| uvod | Andante (t. 1–48) |
| A1 | Poco più mosso (49–65) Allegretto (66–83) Più mosso (84–112) |
| prehod 1 | Andante (113–140) |
| A2 | Andante più mosso (141–176) Allegretto (177–186) |
| prehod 2 | Appassionato e poco più mosso (187–199) Meno mosso (200–216) |
| A3 | Più mosso (217–225) Allegretto festoso (226–238) Risoluto (239–245) |
| sklep koda | Meno allegro (246–259) Con agitazione (260–265) Maestoso (266–273) |

2. stavek

| | |
|------|---|
| uvod | Allegro con fuoco (1–4) |
| B1 | Allegro (5–63) Risoluto (64–106) Agitato (107–123) |
| B2 | Molto marcato (124–147) Allegro non troppo (148–232) Più mosso (233–248) Animato (249–265) Appassionato (266–274) |
| B3 | Allegro giusto (275–298) Con brio (299–320) Vivace (321–361) |
| B4 | Animato (362–392) Allegro risoluto (393–424) Accelerando (425–436) |

| | |
|----|--|
| B5 | Vivo, con fuoco (437–517) Sostenuto e festoso (518–523) |
|----|--|

3. stavek

| | |
|-------------------|--|
| uvod | Moderato risoluto (1–11) |
| A3 | Grave, sostenuto (12–69) |
| prehod | Moderato amoroso (70–88) |
| B3 | Andante con moto (89–120) Molto pesante (121–123) |
| C3 (sklep + coda) | Moderato (124–162) |

2.3.2 Melodika in harmonija

Tonalnost oziroma dur-molova tonalitetnost kot tradicionalna funkcionalna zaporednost sozvočij je pretvorjena v zaporedja statičnih harmonskih območij (pandiatonika v najširšem pomenu besede) kot posledica nove teksturne razplatenosti, ene ali več ostinatnih večglasnih plasti, umanjkanja harmonskega ritma oziroma menjave zaporedij progresivno spremenljivih akordskih tvorb in homofonske zasnove. Vertikalne strukture, ki nastanejo kot posledica sočasnosti neodvisnih teksturnih »niti« so različne kombinacije tonov ene lestvice, njihova zaporedja pa brez tonalne usmerjenosti. Tonske vsebine posameznih polj nastanejo kot enovito tonsko (harmonsko) območje v dopolnjevanju vseh sodelujočih teksturnih plasti. Tonalnost je zgolj asociativna, ob kadencah na koncu večjih odsekov z dominantno-toničnimi basovimi premiki, vendar brez konsonančnega razveza v vertikali.²⁴⁸ Posamezne melodične linije so sestavljene bodisi v celoti iz ene lestvične strukture (dur-molove, modalne, pentatonske, heksatonske, kromatične, sintetične)²⁴⁹ bodisi iz segmentov različnih lestvic. Ponavadi so tiste, ki temeljijo na tonalnih ali modalnih segmentih (z manj kromatike), ožjega tonskega obsega (gl. notni primer 4a, prvo frazo) in grajene iz daljših notnih vrednosti,²⁵⁰ druge pa so nasprotno: bolj ritmično in smerno razgibanе, z večjim razponom gibanja (gl. notni primer 4a, drugo frazo). Pri slednjih je ponekod zaznati težnjo po zapolnjevanju celotnega kromatičnega

248 Celoten *Grave* (t. 12–63) v 3. stavku npr. temelji na basovskem koraku e–b, ob sklepu pa se ta premakne v dominantno-tonično razmerje f–b.

249 Primer: melodični frazi v tretjem stavku (t. 89–96, 16–21) sta v celoti modalni.

250 Primer: v 1. stavku t. 1–6, 141–162.

prostora.²⁵¹ Prevladujejo terčno grajena sozvočja (od tri- do šesterozvokov), ob kvartnih in kvintnih akordih na določenih mestih.²⁵² Sekundno ostrenje prvih je stalnica (dodajanje m2, v7 ali m9) znotraj ene teksturne plasti ali v součinkovanju dveh.

Melodične fraze so kljub »razvojni« tematskosti bistvena artikulacijsko-oblikovna sila v komplementarni kombinaciji z ostalimi strukturnimi elementi – teksturo, instrumentacijo, tempi. Harmonija ima tovrstno funkcijo zgolj na kadenčnih mestih, sicer ne prispeva k progresivno-recesivni procesualnosti glasbenega toka. Ustvarja negibna (zaprta) harmonska polja, ki so kombinirana z novimi disonančnimi tvorbami.

2.3.3 Ritem in metrum

Posledica prevladujoče večplastne teksturne zasnove skladbe je vertikalna poliritmija. »Negibnost« ostinatnih harmonskih in figuralnih ritmičnih plasti osvetli ritmično bogastvo melodičnih linij (vodilnih in kontrapunktičnih). Poliritmija in implicitna polimetrija horizontale v okviru melodično-ritmičnega »presnavljanja« motivike sta osrednji gibalni sili glasbe [*Bacchanala*] (poleg gibanja melodičnih linij). Nenehno premeščanje akcentov znotraj predpisanega metra ter variiranje ritmičnih vzorcev sta osnovni značilnosti melodike in stavčne gradnje, čeprav ne v tolikšni meri kot pri *Vizijah*. Tu prihaja namreč do pogostejšega (skoraj doslednega) ponavljanja krajših odsekov, kar je pri *Vizijah* redkost. Predpisani metrum se od stavka do stavka različno spreminja. V drugem stavku le enkrat: za uvodnim tridobnim *Allegro con fuoco* (3/4 takt) sledi dvodobnost (2/4 takt) do konca stavka. V tretjem stavku se spremeni metrum na prehodu med prvim in drugim delom (*Moderato amoroso*), tako da poteka drugi del (*Andante con fuoco*) v tridelnem metru, medtem ko sta prvi in zadnji del štiridobna. Prvi stavek, ki je precej napetostno razgiban, se največkrat metrično spremeni, večinoma ob menjavah tempov ali tik pred tem (gl. napetostno krivuljo 7). Vzrok je lahko tudi menjava tematskega odseka ali višek gradacije (strettno zasnovan). Ritmična stalnica so tudi punktirane notne vrednosti, sinkope ter posebnosti, kot so triole, kvintole, sekstole, sedmole, devetole, dvanajstole. V posameznih ostinatnih teksturnih komponentah je enakomerno ritmično pulziranje ali izoritmija, v součinkovanju več teh pa ostinatna poliritmija (ne upoštevajoč melodične linije). Nepravilnost metrične strukture in njena

251 Tipična primera takšnega zapolnjevanja sta v 1. stavku (t. 7–12), ko se v treh taktih zvrsti vseh dvanajst tonov in v 3. stavku (t. 22–25).

252 Primer za slednje so t. 49–52 in 58–65 v 1. stavku.

nestabilnost (asimetričnost in fluktuacija) bistveno prispevata k ekspresivnosti glasbe, ki je tako zaznamovana tudi z metrično »disonanco« (poleg akordske, teksturne in instrumentacijske).

2.3.4 Tekstura in instrumentacija

Žebre je možnosti teksturne variacije in kontrasta v skladbi dobro izkoristil. Najhitrejši teksturni ritem je značilen seveda za drugi stavek, ki je najbolj napetostno in ekspresivno turbulenten. V vseh stavkih je tekstura med drugim tudi posledica težnje po novi zvočnosti. Ena od njenih značnic je dejanska enoglasnost glavne melodije: večinoma je njen nosilec eno solistično glasbilo, lahko pa tudi dve ali več, vendar v unisono ali oktavni podvojitvi, zelo redko v terčnem dvoglasju. Pogosta je kontrapunktična melodična linija, ki se ji redkeje priključi še druga. Precej konstantni sta tudi »akordska« in »figuralna« plast (gl. notni primer 4č). Prva je večinoma ritmično neodvisna od melodične, nemalokrat pa tudi tonsko. Pogosto je ostinatno zasnovana, spreminja se glede na »modulacijo« melodije na dva, tri, štiri takte ali več, s čimer nastajajo statična harmonska polja kot posledica neprogresivne harmonske stavčne zasnove. Druga je z njeno vsebino večinoma usklajena in ima funkcijo zvočnega barvanja in zapolnjevanja. Tema dvema plastema se občasno pridruži še »ritmična plast«, ki je bodisi melodično pedalna (en ton) ali pa akordska. Posledica večplastosti skladbe so ritmična polifonija, barvitost zvoka, nastajanje zvočnih ploskev, disonančnost vertikale. Za opredelitev strukturne funkcije teksture v napetostnih procesih (progresijah, recesijah, mestih statičnosti) naj zadostuje podrobnejši uvid v prvi stavek.

Najpogostejša je komplementarnost teksturne enostavnosti in kompleksnosti v skupnem napetostnem toku: najredkejša in najenostavnejša je tekstura v Uvodu ter v obeh prehodih, v progresijah se večplastnost povečuje, v recesijah pa zmanjšuje. Posebnost je njena nasprotna aktivnost (kompenzacijska funkcija) tik pred viški in na samih viških, kjer gre sicer za povečanje teksturnega števila (ponavadi tutti) in kompleksnosti, ne pa tudi dejanskih komponent, saj se lahko večje število zvonečih komponent zlije v homofono ubranost ali podvojenost linij (znana Žebretova tehnika).

V daljšem večdelnem Uvodu (*Andante*: t. 1–48), ki kot celota deluje statično glede na celotni stavek, si v posameznih odsekih število dejanskih plasti sledi v zaporedju 2, 3, 4, 2, 2. Na ravni tega dela torej progresivno-recesivno. V prvi daljši progresiji, kjer se tempo dvakrat spremeni in pripelje do prvega viška (*Poco più mosso-Allegretto-Più mosso*: t. 49–112), je število

takšnih plasti povečano (4, 5, 4-5-8, 7, 6). V prvem prehodu (P1) (*Andante*: t. 113–140) se zmanjša (2, 4, 2), v drugi večji progresiji in njej sledeči recesiji (*Andante più mosso-Allegretto*: t. 141–176) pa spet poveča (5–5(2)). V drugem prehodu (P2) (*Appassionato e poco più mosso-Meno mosso*: t. 187–216) gre za redčenje teksture: 3-3, 2, v tretji večji progresiji (*Più mosso-Allegretto festoso-Risolto*: t. 217–245) za količinsko povečanje različnih plasti glede na predhodni prehodni del, za zmanjšanje pa tekom progresije: 5-4-3 in v progresivnem sklepu: 3.

Skladatelj je večinoma upošteval pravila »dobrega zvenenja« z vidika tehničnih in izraznih zmožnosti posameznih glasbil, kot tudi njihovega kombiniranja in součinkovanja v skupnem orkestrskem zvoku. Odkloni od tradicionalne orkestrske teksture so posledica novotarske modernistične drže skladatelja, zato so, enako kot pri harmonsko-melodičnih strukturah disonance, pri zvočni barvi robati in rezki zvoki načrtovani. V času nastanka skladbe so bili na Slovenskem med »novimi« in nenavadnimi, za današnji čas so »bleščeči«.

Za [*Bacchanale*] je poleg opisanega »zvočno-barvnega platenja« (kot posledica ločene obravnave posameznih instrumentalnih skupin, njihove artikulacije in ritmične diferenciacije) – t. i. zvočnih ploskev oziroma impresionističnega teksturnega »tkanja« – značilna tudi ena ali več figuralnih ostinatnih plasti, ki so v součinkovanju z zvočnim okoljem med povzročiteljicami disonantnih zvokov.

Arhitektonika zvočne celote je dobro premišljena in kaže na skladateljevo dobro poznavanje glasbil ter njihovih zmožnosti. Izbor solističnih instrumentov za melodijo je glede ustvarjanja specifične atmosfere skladbe, za funkcije posameznih stavkov, njihovih delov in odsekov več kot domiselna. Upoštevana sta ekonomičnost njihove uporabe in izrazni potencial ter raznolikost njihove menjave glede na ustrezno vlogo v procesih stopnjevanja, popuščanja napetosti in statičnosti. Violina je solistično uporabljena le v prvem in tretjem stavku, pa še to varčno in na mestih, ki so statična ali recesivna,²⁵³ oktavno podvojena pa je solistična violinska linija sredi ali na začetku progresij (le v prvem in drugem stavku),²⁵⁴ v enem primeru je akordsko zasnovana.²⁵⁵ Solistično

253 V prvem stavku nastopi sredi začetnega statičnega *Andante* (t. 19–32) v kontrapunktu s cl. v tercah, v recesivnem *Allegretto* (t. 177–186) in v statičnem *Meno mosso* (t. 205–216), v tretjem pa v statičnem *Moderato amoroso* (t. 80–83), ki dobi svojo variantno podobo v recesivnih zadnjih taktih skladbe (*Moderato*, t. 151–162).

254 V prvem stavku gl. *Allegretto* (t. 66–83) sredi prve progresije, prvi *Più mosso* (t. 84–109) kot zadnji del progresije, v katerem kontrapunktično in zvočno ojačajo stopnjevanje rg., cfg., oz. fl. in ob. ter trobila, ter drugi *Più mosso* (t. 217–225) na začetku tretje progresije, kjer violini kontrapunktirata fl. in fg. V drugem stavku gl. krajšo progresijo v *Allegro giusto* (t. 275–298).

255 Gl. prehodni *Andante* (t. 113–118) v recesivno-statični funkciji prvega stavka.

nastopi zvok več godal le na redkih mestih,²⁵⁶ ključno funkcijo pri izraznosti pa imajo v uvodu in v celotnem *Grave* – v prvem delu žalobnega tretjega stavka. Sicer zazvenijo godala večinoma v kombinaciji (v kakršnem koli podvajanju) s pihali, redkeje s trobili, nepogrešljiva pa so v procesih stopnjevanj napetosti v vseh treh stavkih.²⁵⁷ Pihala so najpogostejši nosilci solistične tematike ali njenega kontrapunkta, nastopijo pretežno na začetkih progresij in na statičnih mestih, pogosto izmenjuje z godali ali s trobili. Pomembno izrazno funkcijo v bizarnih zvokih drugega stavka dobijo trobila (v solistični ali kontrapunktični vlogi), sicer pa so sredstvo povečevanja zvočnega volumna (jakosti in barve) v gradacijskih procesih. V tretjem stavku zazvenijo najredkeje in izjemoma, kar je v skladu z žalnim vzdušjem in recisivnim izzvenevanjem celotne skladbe.

V težnji k novi zvočnosti je skladatelj nemalokrat prekršil pravilo »lepega« tona romantistične estetike. Obenem je želel pričarati posebno atmosfero glasbe. To mu je uspelo z gibanjem tonov nekaterih glasbil v nižjih registrih, kjer ta zazvenijo z grobimi, rezkimi in temnimi barvami, pogosto pa jih je uporabil v vseh možnih registrih. Primerov je cela vrsta, zlasti pa jih najdemo med pihali oz. trobili.²⁵⁸

2.3.5 Sklep

V skladbi [*Bacchanale*] oz. *Dan se Žebrè prvič* v svojem orkestralnem opusu »obrne« k impresionistični zvočnosti, teksturi in melodično-harmonskim strukturam, ki so sicer večinoma svobodno tonalno-modalno tonikalne in diatonične, a nikakor tonalitetno funkcionalne. Glede na njegovo radikalno usmerjenost iz *Teka* in *Toccate* je tako [*Bacchanale*] oz. *Dan* prelomna skladba, po kateri se njegova poetika spet bolj približa tradiciji in obeleži začetek skladateljevega zmernege modernističnega sloga. Čeprav najverjetneje ni nastala leta 1933, ampak pol oziroma celo desetletje pozneje, je po estetsko-umetniški vrednosti, obsežnosti in kompozicijsko-tehnični pismenosti dokaz nadarjenosti in zrelosti mladega ustvarjalca. Nenavadno je, da sta obe ohranjeni partituri ostali brez avtorjevega pripisanega naslova. Morda je to povezano z njegovo perfekcionistično težnjo po najustreznejšem poimenovanju in dodelavi glasbe, o čemer priča njegovo omahovanje pri naslavljanju

256 Gl. sozvenenje vl., vla. in vcl. na začetku zadnje progresije (*Vivo, con brio*, t. 439–450) drugega stavka in godalni začetek tretjega stavka ter celoten *Grave, sostenuto* (t. 12–69).

257 Primeri: v kombinaciji s fl., ob., cl., se pojavijo proti koncu tretje in četrte progresije v prvem stavku (t. 226–249, 260–273), violina v kombinaciji s cl. in fl. pa nekajkrat v drugem stavku, prav tako v funkciji stopnjevanja (t. 64–106, 148–232, 393–424).

258 Gl. npr. 2. st., cor. ing. (t. 182–191), cl. (t. 260–264), cor. (t. 424–431).

*Treh vizij.*²⁵⁹ Drugi razlog pa je lahko ta, da je bil »prvi« *Bacchanale* zaključena krajša skladba, iz katerega je pozneje razvil tristavčno »novo« delo, ki mu je pri dokončni reviziji dal tudi nov naslov, zabeležil pa ga je le na lastnoročnem popisu svojih skladb. Skladbo *Dan* je tam navedel dvakrat, enkrat na seznamu pod naslovom »simfonične pesnitve slovenskih avtorjev«.²⁶⁰ Podnaslovil ga je z »Balet (simfonična slika) v treh delih za veliki orkester«.²⁶¹ Očitno je pričakoval ali imel celo dogovorjeno koreografsko predstavitev, lahko pa da si je to samo želel oziroma tako zamislil. Želja se mu v času življenja ni uresničila, saj je skladbo z naslovom *Bakhanale* prvič koreografiral šele decembra 2002 mladi koreograf Gregor Guštin na skrajšan zvočni posnetek iz arhiva RTV Slovenija.²⁶²

2.4 Tri vizije (1939–1943): skladateljev impresionistični biser

Tri simfonične stavke, kasneje povezane v cikel pod zgornjim naslovom, je Žebrière ustvarjal v letih 1939 (Vizija I), 1942 (Vizija III) in 1943 (Vizija II), izšli pa so čez dobrih trideset let (1977) v Edicijah Društva slovenskih skladateljev, tudi s podatkom o prvi izvedbi (9. 2. 1951 v Mariboru pod dirigentsko palico skladatelja).²⁶³ Vendar slednji le pogojno drži. Žebretov rokopisni zvezek o njegovih koncertih v Mariboru,²⁶⁴ koncertna lista Mariborske filharmonije²⁶⁵ in obe kritiki²⁶⁶ kažejo, da sta bili tega dne izvedeni 2 *Viziji*, vse tri (3 *Vizije*) pa osem mesecev kasneje (15. 10. 1951). Kdaj natančno jih je skladatelj prvič tako naslovil in povezal v celoto, je težko reči, vendar zelo verjetno med letoma 1949 in 1951, saj jih na vseh lastnoročnih popisih svojih skladb, ki so nastali pred letom 1949,²⁶⁷ navaja še s prvotnimi zunajglasbenimi naslovi: *Vizija*, *Hrepenenje*, *Prebujenje*.

259 Prim. poglavje *Tri vizije*.

260 NUK, Glasbena zbirka, Žebrière – kronika.

261 Takšen je natiptkan naslov v Glasbeni zbirki NUK.

262 Na 2. *baletnem večeru mladih koreografov na skladbe slovenskih skladateljev*, ki so ga priredili Društvo baletnih umetnikov Slovenija s sodelovanjem SNG Opere in baleta Ljubljana in SNG Opere in baleta Maribor, 8. 12. v SNG Ljubljana in 15. 12. 2002 v SNG Maribor, je na koreografijo Gregorja Guština zazvenel *Bacchanale*, na koreografijo Andrewja Stevensa pa Žebretovo *Prebujenje*. Gl. *Baletni večer mladih koreografov na skladbe slovenskih skladateljev*.

263 Ed. DSS 728, Ljubljana 1977.

264 Glasbena zbirka NUK, M, mapa Žebrière – kronika.

265 Gl. koncertna lista MF, sezona 1950/51, 9. 2. 1951 in sezona 1951/52, 15. 10. 1951. Hrani Koncertna poslovalnica Maribor.

266 Prim. Pavlovič Unger, »Simfonični koncerti«, 2 (koncert je bil 9. 2. 1951, Mariborska filharmonija, dir. Žebrière) in Golob, »Simfonični koncert Mariborske filharmonije«, 2 (koncert je bil 15. 10. 1951, dir. D. Žebrière).

267 Vsi popisi so utegnili nastati pred letom 1949, saj na njih še ni skladbe *Allegro risoluto-marciale* iz tega leta.

Od zasnove (prve) *Vizije* za orkester pa do nastanka zadnje, oziroma do današnjega skupnega imena, je skladateljeva ideja o ciklu nastajala postopno in se vmes spreminjala. O podatkih na koncertnih programih so v veliko pomoč pri osvetlitvi njenega zorenja rokopisi njegovih partitur v Glasbeni zbirki NUK ter njegovi lastnoročni seznamami (že) ustvarjenih del. Poleg zgoraj omenjenega zapisa v zvezku obstajajo še štirje. Njihov čas nastanka ni natančno določljiv. Zadnja omenjena letnica na vsakem od njih je le delno v pomoč (na dveh je to 1945, na dveh pa 1946)²⁶⁸ zaradi postopnega usihanja skladateljevega ustvarjanja po letu 1946.²⁶⁹ *Allegro risoluto-marciale* za orkester (1949), ki je zadnje njegovo delo, in na vseh seznamih manjka, bi zelo verjetno zabeležil, prav tako *Concertino* za klavir in orkester iz leta 1946 (na prvih dveh seznamih), če bi ju do takrat že napisal. Tako predvidoma datirata prva dva zapisa v leto 1945, druga dva pa v časovni okvir 1946–1949, v obdobje med nastankom *Concertina* in *Allegra risoluto-marciale*.

Prvo Vizijo (prvotno imenovano *Vizija za orkester*), ki jo je posvetil Kristini Madeyski,²⁷⁰ je skladal po koreografskih osnutkih plesalke Lidije Wisiakove leta 1939.²⁷¹ Tedaj je bila tudi izvedena na Plesnem večeru pod njegovim vodstvom v ljubljanski Operi.²⁷² Verjetno se mu je ideja o ciklu porodila malo kasneje, saj sta naslednja simfonična stavka nastala leta 1942 in 1943.²⁷³ Le na prvem seznamu so skladbe našteje v zaporedju *Vizija za orkester – Hrepenenje – Prebujenje*, kar je bila očitno Žebretova izhodiščna programska (in logična) zamisel preobrazbe posameznih človekovih čustveno-miselnih stanj, ostali trije seznamu pa vodijo k sklepu, da je zadnjima stavkoma zamenjal naslove, saj je *Hrepenenje* in *Prebujenje* razvrstil kronološko (analogno ostalim delom), kot *Prebujenje – Hrepenenje*. O tem pričajo tudi rokopisi partitur,

268 Ta je na dveh seznamih 1945, na dveh pa 1946; tista iz seznama v zvezku seže najdlje – do leta 1951, vendar se nanaša le na Žebretove izvedbe.

269 Skladal je namreč le še *Simfonijo* (1947), ki je ostala v osnutku (in morda iz tega razloga ni na seznamu), priredbo *Finala* Soročinskega sejma Musorgskega (1948) in scensko glasbo *Kralj Lear* (1949), ki bi ju na seznamih tudi lahko zanemaril, saj je glasbo za gledališče le enkrat popisal, kljub temu da je že obstajala, ter *Allegro risoluto-marciale* za orkester (1949).

270 Tako sam navaja v enem od lastnoročnih popisov svojih skladb.

271 V gledališkem listu k predstavi je tako opisana: »Atematično skladbo 'Vizijo' je D. Žebèr zložil po idejni zamisli plesalke L. Wisiakowe nalašč za njen solistični nastop na Plesnem večeru. Plesna kompozicija, ki jo je zamislila izvajalka sama, je napravljena v obliki improvizacije. Ples je tolmač glasbenih vtisov«. Prim. Bravničar, (ur.), »Plesni večer«, 119.

272 Izvedena je bila na baletnem večeru 14. 6. 1939 skupaj s *Cesto – Suito* za mali orkester, obe je koreografiral Peter Golovin. Za *Cesto* je ta napisal tudi scenarij, *Vizija* pa je bila brez zgodbe. Prim. Neubauer, *Vodnik po baletih slovenskih skladateljev*, 62, 74; jt: »Demetrij Žebèr, novi ravnatelj Opere SNG v Ljubljani«, 99.

273 *Tretja Vizija* je bila instrumentirana komaj leta 1951, kot je prebrati tudi v komentarju na koncertnem listu MF 1951/52, 15. 10. 1951. Rokopisa klavirskega izvlečka in particelle (še) pod naslovom *Prebujenje* za orkester, ki ju hrani Glasbena zbirka NUK, sta nastala leta 1942.

kjer so še sledi zradiranih prvotnih naslovov in dopisani novi. Očitno ni bil zadovoljen s simbolno oznako čustvene asociativnosti obeh skladb. Vendar: ko se je odločil vse tri povezati v cikel, je *Prebujenju* in *Hrepenenju* zamenjal vrstni red, tako da sta zopet ustrezali njegovi prvotno zasnovani, simbolno smiselni triadi, ki pa se ni več ujemala s kronologijo stavkov. To dokazuje obojesmerna puščica zamenjave na njegovem četrtem seznamu (nastalim med 1946–1949), pa tudi poimenovanje z *Vizijami* od 1 do 3, ki sledi isti logiki.²⁷⁴ Torej je *Tretja vizija*, ki se včasih še samostojno izvaja pod naslovom *Prebujenje* (1942), nastala pred *Drugo* in bila sprva imenovana *Hrepenenje*, tako kot se je tik pred »preobrazbo« v *Vizijo* imenovala *Druga*, ustvarjena pa je bila najkasneje (1943), s prvotnim naslovom *Prebujenje*.

2.4.1 Napetostne krivulje, stavčna gradnja in oblika

Opazovanje napetostnih procesov bo pri analizi skladbe izhodišče in orientir za opisovanje vloge posameznih strukturnih elementov v skupnem součinkovanju glasbenega toka, njegovih oblik gibanja in stanj, od postopnih progresivnih in recesivnih potekov, prek nenadnih kontrastov, do viškov ter statičnih mest. Ti procesi bistveno prispevajo k členjenju na vseh ravneh strukture, predvsem pa k prepoznavanju večjih oblikovnih celot, saj je tematsko gradivo na srednjih in višjih hierarhičnih ravneh (z redkimi izjemami) v nenehnem presnavljanju. Najpomembnejša faktorja pri »začrtanju« napetostne krivulje v slušni percepciji in pri njeni projekciji na papirju sta bila (tudi v tej skladbi) dinamično nihanje glasbenega toka in gibanje zaporedij tonskih višin. V partituri sta oba strukturna elementa najhitreje opazna. Poleg ritma in variacijsko »razvojne« motivike sta najbolj izpostavljena povzročitelja gibanja glasbenega toka, ki v skladbi rezultira kot napetostno valovanje.

Na makro ravni skladba izriše progresivno-recesivni lok: srednji stavek je hitrejši, z najmočnejšim napetostnim viškom, s kompleksnejšo oblikovno, metrično in teksturno zasnovo ter s progresivnim koncem, za razliko od »zunanjih« dveh, ki odslikujeta progresivno-recesivno procesualnost v mikro obliki: začneta se s stopnjevanjem napetosti, dosežeta višek (ali več viškov) približno na sredini, potem pa se v procesu sproščanja vračata do končne umiritve (gl. napetostne krivulje 10–12).

Bistvena značilnost *Vizij* je nenehno stopnjevanje in pojemanje napetosti na srednjih in najnižjih ravneh strukture – že na ravni posameznih motivov, po zaslugi smeri gibanja melodike (vzpenjajoče-padajoča zaporedja) in

274 Gl. rokopise partitur *Vizij* 1–3. Hrani Glasbena zbirka NUK v Ljubljani.

postopne dinamike (gl. oznake za *crescendo* in *decrescendo*). To ustvarja učinek valovanja in lebdenja glasbenega toka. K slednjemu izdatno prispeva tudi nihajoča »tonalna« funkcija harmonske komponente, ki se nenehno izmika konsonančni sprostitvi, pogosto pa tudi tonikalni osrediščenosti, o čemer bo govora posebej. Napetostne spremembe so dveh vrst: prve in najpogostejše so postopne (zvezne) na vseh strukturnih ravneh, ki se lahko zavijugajo v zaporedje progresivno-recesivnih lokov (v dinamiki *crescendo-decrescendo*) ali pa tvorijo zaporedni tendenčni niz (*crescendo-crescendo* znotraj progresije, *decrescendo-decrescendo* v recesiji) s postopno spremembo napetosti; druge so »terasasto« kontrastne, z nenadnim padcem oziroma povečanjem napetosti (v dinamiki *f-p*). Slednje je posebnost *Druge vizije*, kjer v srednjem delu z »rondojsko« izmenjavajočimi se odseki Žebret doseže poseben učinek dramatičnosti in napetostne razgibanosti.²⁷⁵ To je ena večjih razlik, ki tudi ločuje *Vizije od Svobodi naproti* in *Allegro risoluto-marciale*, kjer drugega omejenega tipa dinamike ni zaslediti.

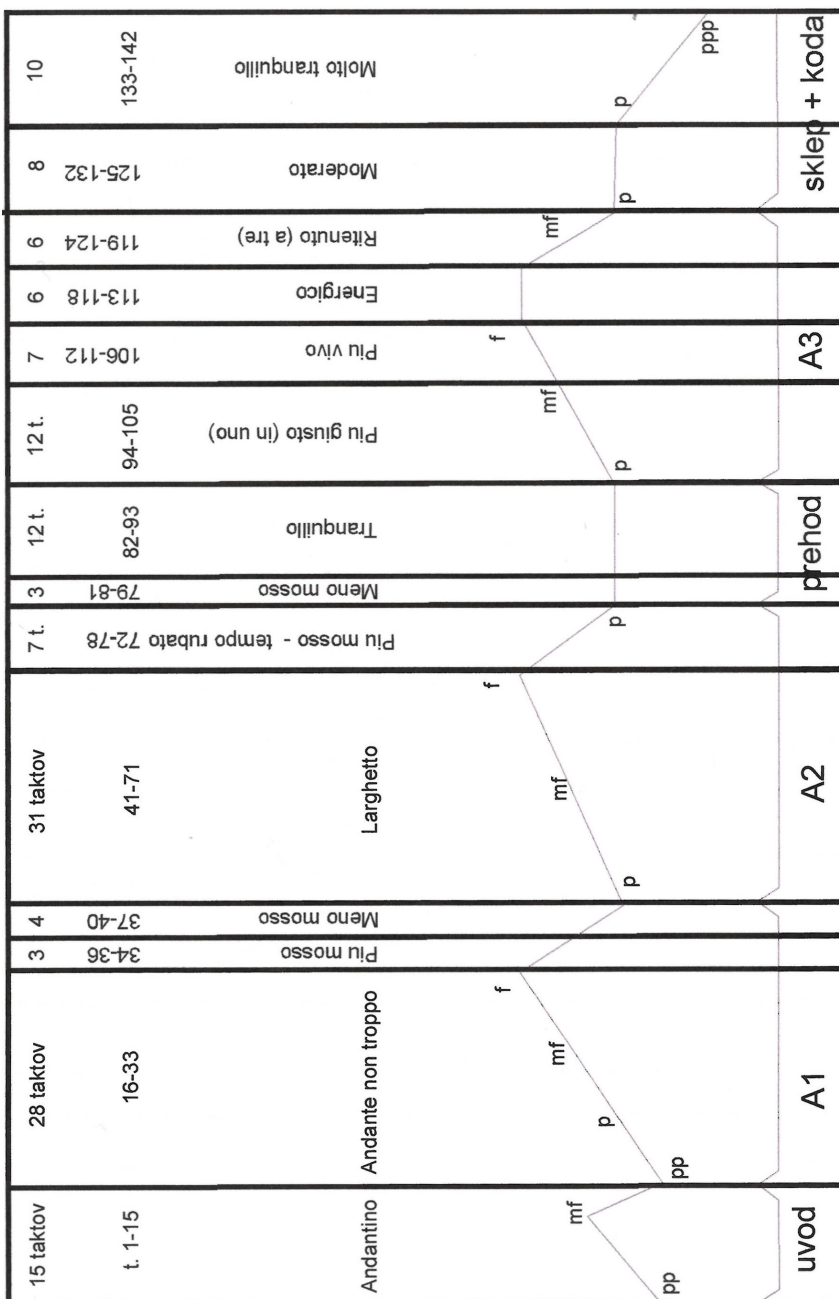
Sedanja razvrstitev *Vizij* je izid Žebretovega dobro (in dolgo) tehtanega premisleka arhitektonike cikla, s srednjim hitrejšim in daljšim stavkom kot težiščem in viškom simetrije, ki ga uokvirjata dva počasnejša (*Prva vizija* se začne z *Andantino*, *Druga* z *Allegretto con moto*, *Tretja* z *Andante pastorale*). Tempom ustrezajo tudi njihove dolžine (142-199-156 taktov), ki so v realnem glasbenem času zaznavne kot približno enako dolge enote.

Vizija I

Na ravni celote je stavek zasnovan v obliki progresivno-recesivnega loka, z viškom v *Energico* (t. 113–118). Na nižji strukturni ravni pa ga členijo trije večji napetostni viški (za »uvodnim«, ki je manjši). Do njih privedejo tri daljše progresije, ki obsegajo večje število taktov kot drugi odseki. Posebnost drugega viška je njegova podvojenost – napetostna tendenca se ne obrne takoj navzdol, ampak komaj za nenadno in kratko recesijo ter ponovitvijo viška (t. 72, ponovitev v t. 75), tretji višek pa je »zadrževan«, podaljšan na nekaj taktov (t. 113–118). Recesije so krajše od njim pripadajočih (predhodnih) progresij, z izjemo zadnje, ki se nadaljuje v sklepu in se izteče s koncem skladbe.

Ob prerezu stavka po tempih, kot jih je označil skladatelj, je ugotoviti ustrezno logično (komplementarno) sožitje med hitrostmi glasbenega poteka, dolžinami posameznih odsekov ter napetostnimi tendencami v njem (gl. napetostno krivuljo 10).

²⁷⁵ Gl. t. 73–101 v *Viziji II*.



Napetostna krivulja 10: Vizija I

Le progresija in recesija s funkcijo uvoda na začetku se odvijata v istem tempu (*Andantino*), sicer pa se pri vseh naslednjih in daljših progresijah z obratom v tendenco sproščanja spremeni tudi hitrost. Za vse tri večje progresije je značilna pospešitev glasbenega toka na samem višku in ob spremembi nape-
tostne tendence, ki ji sledi recesivno komplementarna upočasnitev.²⁷⁶ Pred tretjim viškom sodelujejo spremembe tempa komplementarno (pospeševalno) že v sami progresiji,²⁷⁷ medtem ko se med prvo in drugo gradacijo tempa ne spreminjata.²⁷⁸ Daljše trajanje tretjega viška je označeno z *Energico*. To je obenem najmočnejši višek *Prve vizije*.

Vizija II

V sredinskem stavku, ki ga simetrično uokvirjata »zunanja«, so napetostna nihanja pogostejša, kar je tudi posledica daljše in kompleksnejše stavčne gradnje. Kot celota deluje progresivno, njegov izzven pa kot višek in končna sprostitvev. Tudi ta *Vizija* kaže tridelno zasnovo na srednji strukturni ravni, zlasti po členitvi s tremi progresijami sodeč: začetni, osrednji in sklepni. Osrednja je najdaljša in najmanj zvezna (t. 54–133). Postopnost v stopnjevanju napetosti je v njenem srednjem delu, kjer jo prekinjajo že omenjene vmesne nenadne in terasasto kontrastne menjave jakosti (t. 73–101), temu ustrezna je menjava tempov. Ta *Vizija* se od »zunanjih« dveh razlikuje tudi po izoblikovanju progresivno-recesivnega loka zgolj na začetku, saj je drugi in največji višek v *Con fuoco* (t. 133) prekinjen s pavzo, z najbolj radikalno in kratkotrajno obliko recesije. Sledi nova progresija, tretja pa doseže, kot rečeno, vrhunec in sprostitvev s koncem skladbe.

Funkcionalnost tempov je napetostnim tendencam večinoma komplementarna. Le tekom prve progresije se hitrost ne spreminja (*Allegretto con moto*, t. 1–37), v ostalih dveh pa kar nekajkrat, v drugi največkrat.²⁷⁹ Tretja gradacija se že začne v *Con fuoco* (po pavzi, od t. 134 naprej), hitrosti pa se tudi značajsko stopnjujejo.²⁸⁰ V edini daljši recesiji (tisti za začetno progresijo) je tempo najprej komplementaren upadanju napetosti (*Ritenuto*, t. 38–43), potem pa

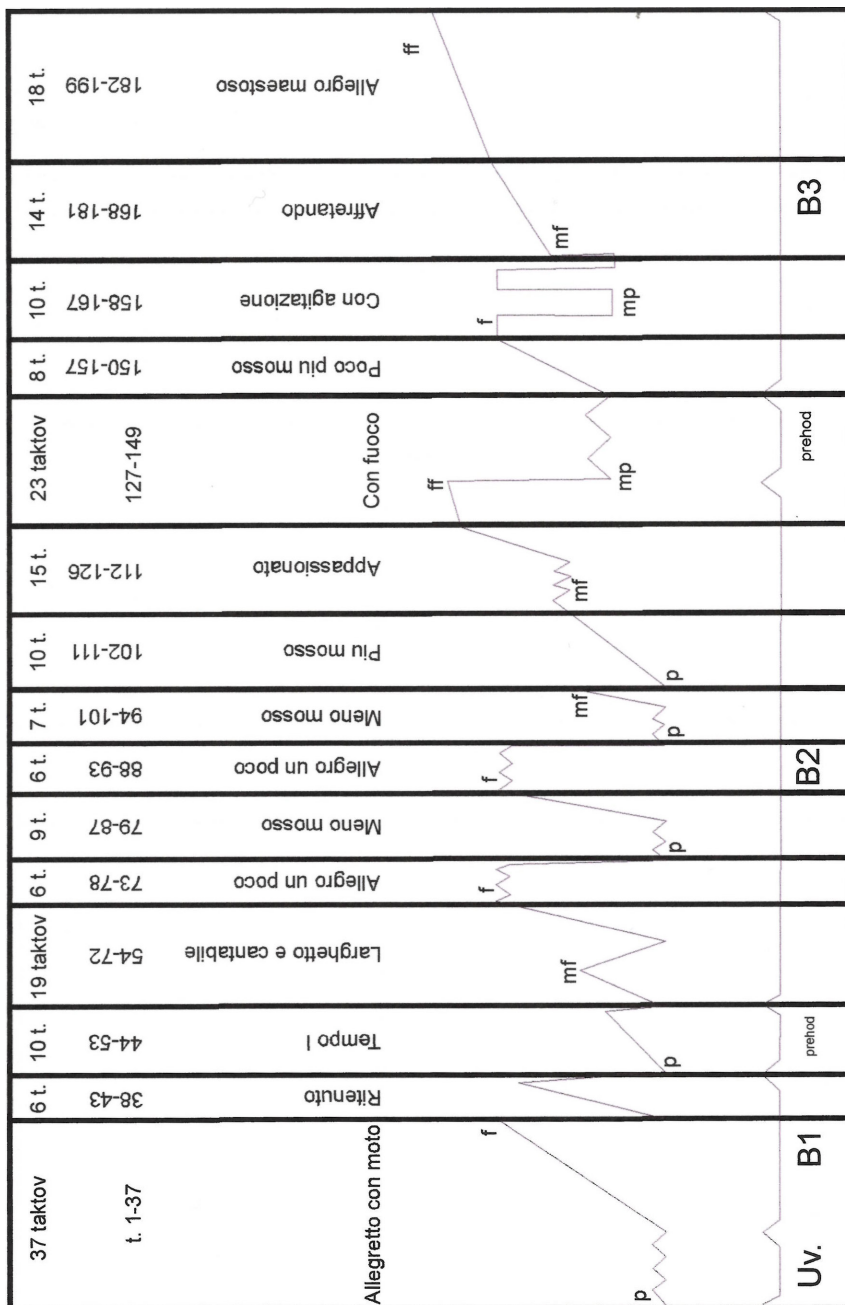
276 1. višek: *Più mosso* (t. 34–36), *Meno mosso* (t. 37–40); 2. višek: *Più mosso – tempo rubato* (t. 72–78), *Meno mosso* (t. 79–81); 3. višek: *Energico* (t. 113–118), *Ritenuto* (t. 119–124) *Moderato* (t. 125–132), *Molto tranquillo* (t. 133–142).

277 *Tranquillo*, *Più giusto*, *Più vivo*, *Energico*.

278 *Andante non troppo* (t. 16–33); *Larghetto* (t. 41–71).

279 Počasnejšemu *Larghetto e cantabile* sledi omenjeno radikalno izmenjevanje napetosti in hitrega sproščanja, kjer je kontrastiranje v dinamični jakosti med bistvenimi faktorji (*Allegro un poco*, *Meno mosso*, *Allegro un poco*, *Meno mosso*), nato pa *Più mosso*, *Appassionato* in *Con fuoco*, kjer doseže napetost vrhunec (t. 133).

280 *Poco più mosso*, *Con agitazione*, *Affretando*, *Allegro maestoso*.



Napetostna krivulja 11: Vizija II

tej nasprotno učinkujoč (*Tempo I*, t. 44–53). To je mogoče povezati z dvema dejstvoma: da je na nižji strukturni ravni ta odsek že rahlo progresivno naravnano, kot priprava na daljšo progresijo od *Larghetto* do *Con fuoco*, in da vrnitev v hitrejši izhodiščni tempo (*Allegretto*) omogoča učinkovitejši kontrast naslednjemu *Larghetto* (gl. napetostno krivuljo 11).

Vizija III

Iz najširše perspektive deluje tudi ta progresivno-recesivno, enako kot *Prva*, z najmočnejšim viškom na sredini (t. 93). Tudi tukaj trije večji progresivno-recesivni poteki razdelijo celoto na tri dele, s tremi daljšimi stopnjevanji, ki se po doseženem višku obrnejo v nasprotno tendenco. Krajša napetostna valovanja na najnižjih ravneh so sicer opazna v vseh *Vizijah*, vendar je postopno doseganje drugega in tretjega viška z več manjšimi progresivno-recesivnimi loki dodatna posebnost *Tretje*. Pri drugi daljši progresiji je tretji vmesni »zamah« najmočnejši (t. 93), pri tretji pa sta zadnja dva (tretji in četrti) med seboj enakovredna (viška v t. 123 in 138). »Velike« progresije so obsežnejše (enako v *Prvi viziji*) od njim pripadajočih recesij, s tem, da je zadnja med slednjimi najdaljša (prva šteje 9, druga 8, tretja pa 19 taktov), kar gre razumeti kot skladateljevo intuitivno občuteno, če ne tudi dobro premišljeno razmerje proporcev ob izteku stavka in cikla obenem.

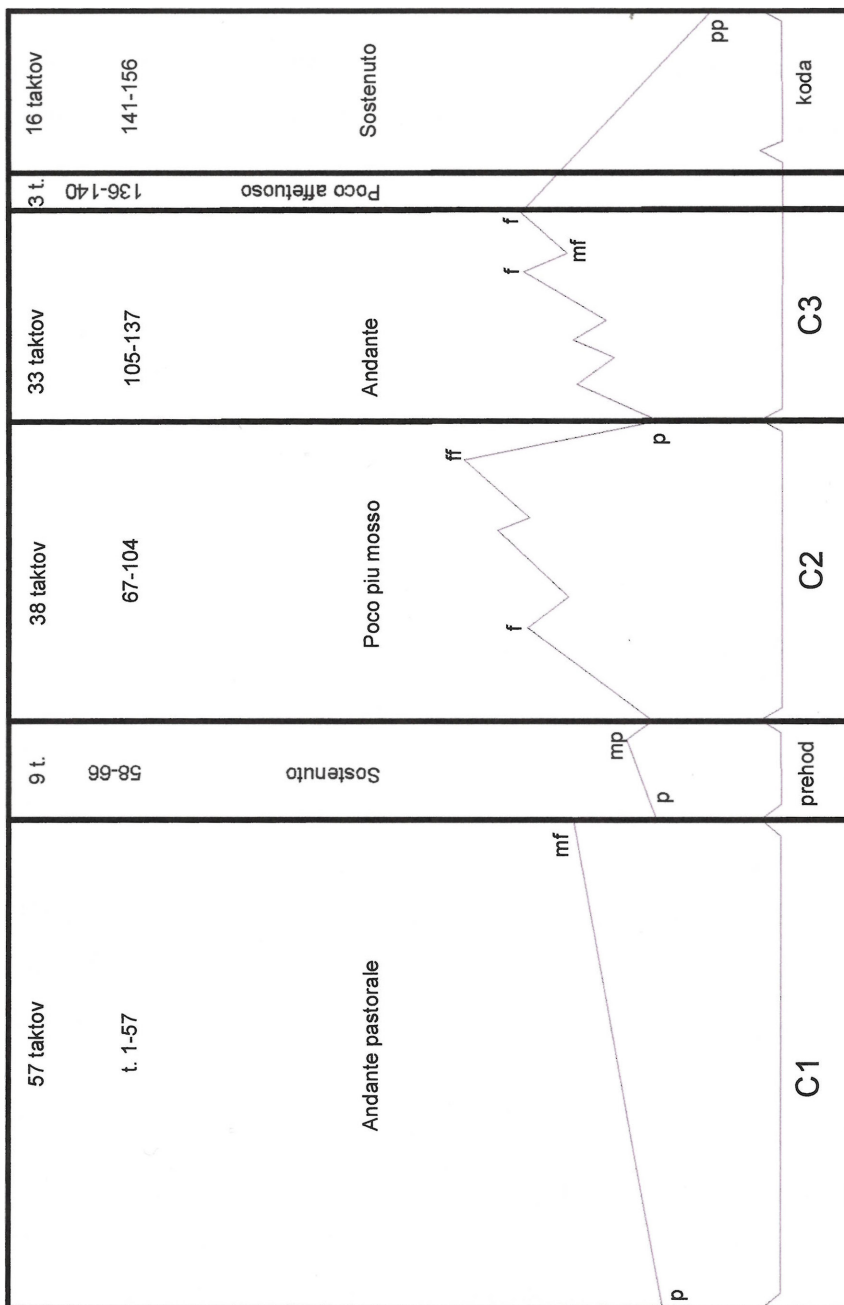
Prva in tretja generalna progresija potekata v počasnejšem tempu,²⁸¹ srednja pa (komplementarno progresivno-recesivni naravnosti celote) v hitrejšem.²⁸² Analogno simetriji se tempo spremeni le pri prvi in tretji recesiji in sicer obakrat komplementarno napetostni tendenci ter z isto hitrostno oznako.²⁸³ Druga recesija pa poteka v istem tempu kot predhodna progresija (*Poco più mosso*, t. 93–104), torej z nasprotno učinkujočo vlogo. Tritaktni *Poco affettuoso*, sam višek, je poudarjen tudi z oznako (»afektivno«) in je obenem začetek recesije (gl. napetostno krivuljo 12). Podobno strukturno funkcijo tempa je uporabil Žebrè v *Prvi viziji* (gl. pospešitve hitrosti na viških napetosti).

Napetostni procesi v *Vizijah* gredo v korak s strukturiranjem motivičnega gradiva oziroma gradnje glasbenega stavka, ki je v *Vizijah* pretežno evolucijsko. Osnovni gradbeni princip je variiranje na vseh ravneh strukture od motivov naprej v smislu organske rasti oziroma »razvijanja« večjih enot iz manjših. Ponavljanje je prisotno le na najnižji ravni (npr. ponovitev motiva, ki se tretjič

281 *Andante pastorale*, t. 1–57; *Andante*, t. 105–137.

282 *Poco più mosso*, t. 67–104.

283 *Sostenuto*, t. 58–66; *Sostenuto*, t. 141–156.



Napetostna krivulja 12: Vizija III

razvije v daljšo celoto, gl. notne primere 5a–c, f), na ravni skupin fraz pa le z redkimi izjemami (ponovitev odseka v *Viziji II*, t. 18–38). Nastajajo krajša ali daljša zaporedja stavčnih struktur, periode so izjema (na začetku *Druge vizije* je ta razpoznavna le pogojno, saj se v kadenciranju oziroma (ne)tonikalni funkciji izmakne definiciji, kot »vprašanje in odgovor« pa učinkuje po zaslugi melodične strukture).

O témah v klasicističnem smislu kot pri *Svobodi naproti* ali *Allegro risoluto-marciale*, kjer se te kot »zidaki« v skladbi kasneje ponovijo ali postanejo razpoznavno gradivo izpeljav, tu ni sledu. Tematsko gradivo je v pretežnem presnavljanju in sorodno v celotnem ciklu. Odseki in deli (oblikovno členjenje v srednjih dimenzijah) nastajajo tako, da se posamezna tematska območja »razvijejo« do konca, potem pa se začne podoben proces s sicer novim, a predhodnemu bolj ali manj podobnim, vsekakor pa sorodnim gradivom. Oblikovna podoba skladb se med drugim izkristalizira tudi prek razločitve krajših in daljših tovrstnih tematskih »zorenj«, ter učinkov napetostnih nihanj, ki so motivičnemu variiranju pogosto komplementarni (konec razvojnega procesa je podprt z napetostnim viškom). Vse tri imajo svobodno tridelno zasnovo (A, B, C) z uvodnimi, prehodnimi in sklepnimi odseki.

2.4.2 Melodika in harmonija

Ob opazovanju zgoraj naštetega je postalo jasnejše razlikovanje med različnimi tipi melodičnih struktur, njihovimi vlogami oziroma mestom, ki jim ga je dodelil Žebret v skladbi, ter načini njihove obravnave. Pojavljajo se v vseh *Vizijah* in jih med seboj povezujejo. So dokaz sorodnosti tematskega gradiva – veziva, ki tu nadomešča motivično-tematsko enovitost (prežetost) glasbe klasicističnega tipa. Ta način kohezivnosti je tematsko manj kompakten, vendar ob podpori komplementarne usklajenosti in slogovne enotnosti vseh strukturnih elementov, s čimer je pogojen impresionistični izraz skladbe, daje vtis, da je vse iz enega »testa«.

Prvi tip melodije zveni orientalsko, je smerno in intervalno bolj razgiban ter vsebuje ornamentalna mesta. Z njim se začno vse tri *Vizije* in vedno se pojavi v pihalih. Lahko je strukturiran tako, da dvakrat ponovljenemu (drugič minimalno variiranemu ali enakemu) motivu sledi precej variirana, daljša in z drobnimi notami okrašena celota (deluje kot razvoj)²⁸⁴ ali pa se enako dolga enota enkrat ponovi, kot razvoj pa ji sledi druga, podobna vrsta gradiva (denimo začetek *Vizije II*). Večinoma ima progresivno tendenco, lahko pa učinkuje

²⁸⁴ Gl. t. 1–10 v *Viziji I*, t. 43–53, 79–87, 94–101 v *Viziji II* ter t. 1–4, 9–12, 17–20, 105–130 v *Viziji III*.

tudi statično,²⁸⁵ s funkcijo prehoda med napetostno bolj aktivnimi odseki. Tedaj tudi ni intervalno tako raznolik, ima ozek obseg gibanja in meji na drugi, imenujmo ga »lestvični« tip melodije.

Ta se pojavlja vedno le v funkciji prehoda (mašila) ali kontrapunkta h glavni melodiji, saj deluje statično. Vsebuje lestvične prehode iz majhnih notnih vrednosti in ima omejen melodični obseg.²⁸⁶ Tudi ta zazveni vselej v pihalih.

Tretji tip melodike se oglašča vsakič z violinskim zvenom v širokem obsegu gibanja tonov raznolikih intervalnih razmerij in vsebuje triole. Med drugim tudi zaključuje *Prvo* ter *Tretjo vizijo*, v *Drugi* pa ga ni zaslediti. Vedno je uporabljen v recesivni vlogi: na začetku *Tretje* s padajočo melodično linijo,²⁸⁷ za viškom stavka na sredini iste *Vizije* v obliki trikrat ponovljenega motiva²⁸⁸ ter na koncu *Prve* in *Tretje* z vzpenjajočim se zaporedjem tonov, torej kompenzacijsko splošni recesivni tendenci (*decrescendo* v dinamiki).

Četrti tip je bolj podoben »periodičnim« melodičnim strukturam – zaporedjem stavkov, sestavljenih iz dvo- do šesttaktnih členov. Ti so med seboj »razvojno« povezani po variacijskem principu vedno večje spremembe in vedno manjše prepoznavnosti, vendar z nekaterimi ohranjenimi motivičnimi prvinami ter v okviru progresivne napetostne tendence ostalih strukturnih elementov, ki komplementarno ojačajo učinek »rasti« (npr. prva ponovitev je variirana le melodično, ritmično le minimalno, druga in vse naslednje pa v obeh strukturnih elementih vedno bolj do komajšnje prepoznavnosti). Precej pogosta je tukaj tehnika permutacije motivičnih prvin (ritmičnih obrazcev). Ta tip melodike sestavlja vse daljše odseke v *Vizijah*, ki so večinoma progresivni. Princip strukturiranja po načelu dvakrat podobno, tretjič drugače, je tak kot pri prvem tipu melodike in ima torej v *Vizijah* osrednjo vlogo. Medtem ko prve tri melodične tipe igrajo solistična glasbila, tega Žebrè vedno zvočno obogati: začne se z najmanj dvema, oktavno podvojenima pihaloma ali godaloma, potem pa je dodajanje teksturnih plasti pač komplementarno napetostni tendenci, ki je v teh odsekih večinoma progresivna.

Harmonija ima v ciklu koloristično, ne napetostno funkcijo. Ustvarja »statična« tonska polja, znotraj katerih prihaja le redko do menjave harmonij, do modulacij v tradicionalnem pomenu pa sploh ne. S prestavitvijo tonikalnega težišča se vsebinsko spremeni tudi harmonsko polje, kar se dogaja na takt do enajst taktov razlike, najpogostejši interval menjave pa je dvo- do šesttaktan.

285 Npr. t. 125–130 v *Viziji III*.

286 Npr. t. 86–94 v *Viziji I*, t.134–138 v *Viziji II*.

287 Gl. t. 5–8, 13–16, 21–27.

288 Tu je obseg izjemoma omejen (zaradi ponavljanja) in izjemoma tukaj violino podvaja flavta. Gl. t. 97–105.

Povezovalna funkcionalna harmonska sila je »razvezana«, ni namreč najti tradicionalne dur-molovske progresivnosti – usmerjenosti k enemu cilju ali tradicionalnega kadenciranja; če že, potem zgolj asociativno in pogojno. Tudi ne gre za kromatični modulirajoči stavek poznega romantizma, temveč za impresionistično »odprtost« vertikale, ki z menjavanjem tonskih območij brez funkcijskega zaporedja in končnega cilja ustvarjajo občutek lebdenja glasbene biti. Tonalna funkcija je v nenehnem »izmikljanju«. Kadar v zaporedju basovih korakov le pride do tradicionalnega kadenčnega postopa, ostanejo sozvočja nad njimi disonančna, nerazvezana²⁸⁹ in obratno: konsonančna sozvočja (trozvoki) so med seboj v nefunkcionalnem razmerju.

Statičnost posameznega harmonskega polja je večinoma posledica narave nekaterih lestvic (gl. notne primere 5 a, b, c, f), ki so izvor za horizontalno ali vertikalno tonsko vsebino posameznega polja (celotonska, pentatonska, oktatomska, akustična, starocerkvene lestvice) v kombinaciji z neprogresivno usmerjenostjo njihovih sosledij k določenemu centru, kar se lahko udejanji med drugim kot ponavljajoča se izmenjava (najpogosteje dveh) akordov v posameznem polju, tudi v razloženi obliki.²⁹⁰ Enako ostinatno »okostenele« so teksturne plasti melodičnih figur s funkcijo dodatnega harmonskega barvanja (gl. notni primer 5č).²⁹¹

Melodična, akordska in figuralna plast (najpogostejše komponente teksture) se med seboj v tonski vsebini ujemajo ali dopolnjujejo oziroma pripadajo eni lestvični strukturi ali pa so v medsebojnem »bitonalitetnem« oziroma »politonalitetnem« odnosu. Pogost način dopolnjevanja je pentatonska zasnova melodije, katere toni tvorijo skupaj s toni pod njo ležečih akordov določeno modalno lestvico.²⁹² Največkrat skladatelj gradi akorde kar iz istih lestvičnih tonov kot melodijo. Akordske strukture so (z izjemo kvartnih) terčno grajene, od trozvočnih do sedemzvočnih z obrati. Najpogostejša sta trizvok ali septakord v različnih oblikah. Disonančna sozvočja so posledica »politonalitetnih« zasnov, kvartnih sozvočij,²⁹³ disonančnih intervalov lestvic, katerih del so, lahko pa tudičasne alteracije v melodiji.

289 Npr. *Vizija I*, t. 12–15.

290 Npr. *Vizija I*, t. 41–58, *Vizija III*, t. 129–140.

291 Npr. *Vizija II*, t. 1–8.

292 Npr. *Vizija I*, t. 21–23, 41–43.

293 Npr. *Vizija I*, t. 65–72, 94–105.

TRI VIZIJE

za simfonični orkester

Demetrij Žebre
(1939)

I

frigijska na tonu a

celotonska na tonu c

3/4 Andantino

Ed. DSS 728

© 1977 by Edicije Društva slovenskih skladateljev, Ljubljana/Yugoslavia

© 1977 Sub-Edition for all countries excluding Yugoslavia, Rumania, CSSR, Bulgaria, Poland, Hungary, DDR, USSR, Albania, Cuba, North-Korea, Vietnam, Soc. Republic China by Musikverlage Hans Gerig, Köln/Cologne

All rights reserved
Tous droits réservés

Notni primer 5a: Vizija I, t. 1–4

2

celotonska na tonu cis

celotonska na tonu c

celotonska na tonu cis

1

kromatična lestvica

Ed. DSS 728

Notni primer 5b: Vizija I, t. 5–8

3

Fl.

Ob.

Cor. In.

Cl. B.

Fg.

Cor. F.

Tr.

Trbn.

Arpa

4
4 miksolijska na tonu d **3**
4

Vni.

Vle.

Vc.

Cb.

Ed. DSS 728

B⁹

Notni primer 5c: Vizija I, t. 9–13

2.4.3 Ritem in metrum

Ritmični element je najpogostejši faktor gibanja, pa tudi kontinuuma *Vizij*, saj se od vseh struktur najpogosteje dosledno ponavlja (poleg permutiranih oblik in drugačnih variacij), tudi tedaj, ko tonska višina ubere »razvojno« pot v tretjem zaporednem oblikovnem členu do neprepoznavnosti. Njegovi bistveni konstituenti sta sinkopiranje in punktiranje v najširšem pomenu. Obe se odražata na razne načine: sinkopiranje od tipičnega predtaktnega začenja nja osrednjih melodičnih fraz v nekaterih odsekih²⁹⁴ do vsakršnega nepravilnega akcentiranja s podaljšanjem določene notne vrednosti znotraj ritmičnega toka, ki postane nasploh razgibana igra premeščanja in menjave večjih ali manjših metričnih celot,²⁹⁵ punktiranje pa v zaporedju daljše in krajše note in v podaljševanju različnih notnih vrednosti z lokom ali piko. Značilno je tudi ritmično »drobljenje« na manjše note vse do dvaintridesetink, ki jih zasledimo pri prvem zgoraj opisanem tipu melodike, sicer pa prevladujejo osminke in šestnajstinke. To je ena od tehnik ritmičnega pospeševanja na ravni majhnih in srednjih dimenzij, ki je skupaj s pospešenim ritmično-metričnim zapletanjem (premeščanje akcentov, ritmična polifonija), od najmanjših (3., razvojni nastop motivov) do največjih dimenzij, pomemben komplementarni faktor vseh krajših in daljših napetostnih progresij v stavkih. Ritmične posebnosti kot so triole (najpogostejše), sekstole, septole, osmole in decimole, dodatno kažejo skladateljevo precejšnje ritmično invencijo v smeri svobodnejšega, rapsodično zanesenega gibanja. Soočanje neodvisnih ritmično-metričnih plasti (kongruenca med njimi je izjema) je dodatni atribut te glasbe, saj sta horizontalno-vertikalna ritmična polifonija in polimetrija med njenimi osrednjimi konstantami.

Zapisani metrum se redkeje spreminja. V ciklu kot celoti kaže simetrično podobo: *Prva* in *Tretja vizija* sta v tričetrtinskem taktovskem načinu, druga pa v šestosminskem. Najpogostejše so njegove menjave v *Drugi viziji*, v njenem najbolj napetostno razgibanem srednjem delu: medtem ko potekata prvi in tretji v dvodobnem metru (6/8),²⁹⁶ ta zaniha med 3/4 in 2/4 taktovskim načinom. Tridobnost ima tukaj vsakič pospeševalno gibalno funkcijo – najprej v celotni prvi (manjši) gradaciji tega dela,²⁹⁷ potem na koncu obeh odsekov v *Allegro*²⁹⁸ tik pred nenadnim padcem napetosti, ki obakrat

294 Gl. takte 1–10, 15–28, 33–37, 121–125 v *Viziji I*, takte 2–17, 44–54, 134–138, 142–145 v *Viziji II*, takte 35–47, 66–104, 125–130 v *Viziji III*.

295 Npr. t. 65 in 72, t. 106 in 107 v *Viziji I*, t. 79 in 83, t. 112 in 120 v *Viziji II*, t. 28 in 30, 130 in 132 v *Viziji III*.

296 1. del v celoti: t. 1–53, 3. del pa od t. 158 do konca.

297 *Larghetto e cantabile*, t. 54–72.

298 *Allegro un poco*: t. 73–78, 88–93.

-1-

Vizija II

Zelma Demeter

Alliegro con moto.

pp

p espressivo e dolce

p

2

M D 166 / 1989

LJUBLJANA

Notni primer 5č: Vizija II, klavirski izvleček, t. 1–9

64

Fl.

Pic.

Ob.

Cor. in.

Cl.

Fg.

Cor. F.

Tr.

Trbn.

Arpa

Vni. 1

Vni. 2

Vie.

Vc.

Cb.

Ed. DSS 728

Notni primer 5d: Vizija II, t. 128–130

sledi v *Meno mosso* (t. 79–87, 94–101) z dvodobnim metrom in kontrastno piano dinamiko, pa tudi v končni (daljši) gradaciji srednjega dela, kjer se tridobnost izmenjuje z dvodobnostjo celo na takt.²⁹⁹ Pri *Prvi* in *Tretji viziji* so označene metrične spremembe redkejše: pojavijo se bodisi na začetku, v uvodu³⁰⁰ oziroma v sklepu *Prve vizije*,³⁰¹ bodisi na sredini – za viškom stavka v *Tretji viziji*.³⁰² V teh primerih gre za komplementarnost metrike v recisivnem upadanju napetosti.

2.4.4 Tekstura in orkestracija

Barvita, impresionistična zvočnost je osrednji zaščitni znak *Vizij*. Ni le posledica višjih akordskih terčnih tvorb, horizontalnih »eksotičnih«³⁰³ lestvičnih tonskih struktur in njihove večplastne politonikalne naslojenosti, značilnosti melodike, ampak tudi postopne, subtilno niansirane in valujoče dinamike, pogoste menjave instrumentalnih barv (timbre) ter konstantne prisotnosti nekaj ostinatnih (predvsem figuralnih) komponent večplastne teksture.

Dinamika je pomemben faktor gibanja že od delčkov motiva naprej in je med najbolj neposredno zaznavnimi in pretežno komplementarno aktivnimi faktorji napetostnih procesov. Prevladuje njena postopnost (*crescendo*, *decrescendo*), kontrastnost je redka.³⁰³ Giblje se v okviru od najnižjih do najvišjih vrednosti, z vsemi vmesnimi odtenki.

Instrumentacija in tekstura sta maksimalno diferencirani, spremenljivi in dogodkovno izdatni. Ritem sprememb v obeh je razgiban in učinkujeta predvsem na ravni artikulacije oblikovnih členov. Kompleksne in sestavljene teksture so Žebretova stalnica, prav tako kot tudi spretno in večše izkoriščanje teksturne oblikotvornosti, če odmislimo zgodnejša *Tek* in *Toccato*, kjer je tovrstno strukturiranje še precej okorno (nerazvejano) in nedodelano.

Vizije zaznamuje politeksturna zasnova in določena stalnost nekaj subteksturnih komponent. Kot rdeča nit čez vse stavke se, tudi kot pomemben faktor zvočne barvitosti, razstira od ena do šest intervalno, smerno, lahko pa tudi metrično-ritmično neodvisnih, ostinatnih plasti. Te so bodisi melodično-figuralne³⁰⁴ bodisi akordske (ponavljajoče se zaporedje enega ali dveh troglasnih

299 V *Più mosso* t. 108–111, v *Appassionato* t. 121–124.

300 *Andantino*, t. 9–12 – $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$.

301 *Moderato*, t. 125–132: $\frac{2}{4}$; *Molto tranquillo*, t. 133–140: $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$.

302 *Poco più mosso*, t. 99–105: $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$.

303 Že omenjen srednji del *Druge Vizije*, t. 73–101.

304 V eni plasti eno- do dvoglasne, instrumentacijsko primno, terčno ali oktavno podvojene oz. potrojene.

akordov ali akordskih figur), v različnih medsebojnih kombinacijah. Lahko so »tonikalno« enotne in/ali »politonalitetno« usklajene oziroma konfliktne z ostalimi teksturnimi komponentami. Pri *Prvi viziji* se melodične figure doma la dosledno pojavijo v harfi in klarinetu in/ali violah z violončeli, pri *Drugi* pa tudi v violinah in fagotu. Pri *Tretji* se naštetim glasbilom pridruži še flauta, violine pa izgubijo to vlogo. Akordska ostinatna plast zazveni največkrat v rogu, izjemoma pri *Prvi viziji* tudi v klarinetu skupaj s fagotom, pri *Drugi* in *Tretji* pa v violinah ter violah. Trobente vstopijo zgolj kot komplementarna zvočna ojačitev progresij oziroma viškov, pozavne zelo redko, tube nikoli. Kontrabasi, občasno podprti z violončeli, tvorijo basovski ali akordski temelj s pretežno ležečimi posameznimi toni ali akordi oziroma njihovimi postopnimi premiki; koraki in skoki so izjeme. Violina, ki je poleg flavte, oboe in angleškega roga izvajalka glavne melodične linije, dobi pomembno vlogo pri vseh stopnjevalnih procesih, ponavadi z oktavnimi, terčnimi podvojitvami v funkciji povečevanja zvočne polnosti.

Razpon teksturnih danosti je maksimalno širok – od prosojno transparentne in redke teksturne projekcije uvodnih, prehodnih in sklepnih delov z nekaj dejanskimi komponentami, do polne zasedenosti orkestra na večplastnih in kompleksnih teksturnih mestih progresivnih odsekov (gl. notna primera 5d, e). Prevladuje linearna zasnova glasbenega toka, s smerno, ritmično in intervalno diferenciacijo, homofonska nastopi zgolj v prehodnih odsekih in na viških. Domala konstantno so soočene glavna melodična linija, njen kontrapunkt, ena ali več (ostinatnih) melodično-figuralnih in/ali akordskih komponent ter basovska linija.

Tekstura prispeva tudi h gibanju – s polifonsko aktivacijo (imitativne fraze) na najnižjih in srednjih ravneh strukture ter s progresivnim kompliciranjem naraslih stopenj medsebojne raznolikosti in aktivnosti posameznih komponent oziroma poenostavljanjem (odvisno od napetostne tendence) v vseh daljših odsekih.

Instrumentacija je spremenljiva in subtilno fleksibilna. Prispeva k členjenju vse od najnižjih ravni strukture navzgor – lahko že od motivov naprej, njena najpogostejša ritmična enota spremembe pa je fraza. Glasbila se gibljejo v za njih optimalno zvenečih obsegih in kombinacijah, kar je Žebrè, tudi po zaslugi dirigentskih izkušenj izvrstno obvladal. Vrste in načini artikulacije izvajanja povečujejo barvitost zvoka.

65

Fl.

Picc.

Ob.

Cor. In.

Cl.

Fg.

Cor. F.

Tr.

Trbn.

Arpa

Vni. 1

Vni. 2

Vle.

Vc.

Cb.

Ed. DSS 72R

Notni primer 5e: *Vizija II*, t. 131–133

85

III

Fl. *solo* *p*

Ob.

Cor.in.

Cl. B *pp*

Fg.

Cor.F.

Tr.

Trbn.

Arpa *f*

3
4 Andante pastorale

Vni *pp*

Vie.

Vc. *pizz*

Cb. *pizz* *p*

Ed. DSS 728

Notni primer 5f: Vizija III, t. 1–4

2.4.4 Sklep

Skladba je sicer historični zapoznelec impresionistične glasbene estetike, vendar je nastala v tistem obdobju skladateljevega ustvarjanja, ko ga avantgardistična iskanja novega oziroma vzporejanja njegove glasbene poetike z najradikalnejšimi sodobnimi kompozicijskimi tehnikami že nekaj časa niso več zanimala. Vedno mu je bila blizu polna in barvita zvočnost, ki je v vseh njegovih orkestralnih skladbah posledica večplastnih in kompleksnih tekstur (tudi podvajanj) ter odličnega poznavanja orkestracije. Po *Teku* in *Toccati*, značilnih po (pre)nasičeni in premalo diferencirani teksturi, ki ga očitno tedaj zaradi osrednje pozornosti novotarskim tonskim strukturam ni zanimala kot sredstvo artikulacije gradbenih členov oziroma oblikovanja glasbenega toka, mu je naravnost izvrsten učinek in izrabo teksturnih možnosti uspelo doseči v *Vizijah*, kjer je tekstura neprimerno bolj dodelana, razredčena in transparentna. Pomemben delež funkcije polnozvočnosti je tukaj »prevzela« barvita harmonija svobodno tonikalnih višjih terčnih akordov. Tekstura je precej razdelana tudi v *Bacchanalu* (1938–1942), v *Žalnem spevu* za veliki orkester (1945), najbolj diferencirana pa v obeh skladbah z naslonom na klasicistične vzore – v *Svobodi naproti* (1944) in v *Allegro risoluto-marciale* (1949).

Melodika in ritmika kažeta bogato ter izvirno invencijo, skrbno stopnjevani zvočno-barvni učinki ter barvite harmonije pa prefinjen občutek za timbre. Kot glavni vir gibanja in enovitosti obenem agirajo tematska variacija, dinamična in ritmično-metrična sprememba ter figuralne teksturne komponente. Neomodalna svobodno tonikalna (ne)progresivnost, razširjena diatonika, občasna kromatika, bitonalitetna in politonalitetna soočenja ter masivnejši akordi iz terc ali disonančnih kvart, dajejo *Vizijam* kljub vsemu modernistično svežino. Če jih je z vidika predpostavljene historične vrednosti novuma v svetovnem merilu nerelevantno ocenjevati, se pa umeščajo med skladbe z nadčasovno estetsko vrednostjo. Sodbo podpirajo prefinjene diferenciacije, izvirne obravnave posameznih kompozicijskih parametrov, visoka raven dodelanosti in usklajenosti vseh strukturnih elementov, pridružujeta pa se jim tudi nezahtevna perceptibilnost in komunikativnost. Takšna glasba je bila (po celotnem opusu od leta 1936 naprej sodeč) Žebretu bližja kot glasbena poetika avantgardistov z estetsko kategorijo radikalno novega v ospredju. Čeprav sta ga njegova učitelja Osterc, pa pozneje Hába v Pragi, z le-to zaznamovala, se zdi, da je bil to zanj bolj »prisilni jopič«, ki ga je kmalu odvrigel, ohranil pa le tehnike, znanje in držo zmernega modernista.

2.5 *Žalni spev* (1945): poklon učitelju

Čeprav je *Žalni spev* za veliki orkester (»spominu Slavka Osterca«), imenovan tudi *Žalna glasba*³⁰⁵ za veliki orkester (»v spomin Slavka Osterca«), Žebrè dokončal februarja leta 1945, je prišlo do prve izvedbe komaj enaintrideset let zatem, ko je skladbo krstil 29. marca 1976 madžarski dirigent György Lehel z orkestrom RTV Ljubljana.³⁰⁶ Kot zapiše Ivo Petrić v koncertni list ob ponovni izvedbi leta 1985, je to eno tistih del, ki so jih odkrili šele po Žebretovi smrti in »ob morda najpomembnejšem skladateljevem delu, *Bacchanalu* iz leta 1933, [...] drugo tehtno delo, ki ga ni želel pokazati svojim kolegom in glasbeni javnosti.«³⁰⁷ Ob tem dejstvu se torej sproža podobno vprašanje kot pri [*Bacchanalu*] oziroma baletu *Dan* – zakaj je skladatelj delo »skrivalk«. Odgovor je morda deloma iskati v istem spletu dejstev, zaradi katerega je Žebrè nehal skladati – pretirana samokritičnost, zadržanost, nezadostna dinamika izvedb. Deloma bi lahko bile krive tudi naše glasbeno-politične razmere po drugi svetovni vojni, ko so bila dela Osterčevih učencev manj zaželeni zaradi »neuporabnosti« v diktirani sorealistični estetiki. Po mnenju Primoža Ramovša je bilo odklonilno do modernističnih del nekaj časa tudi vodstvo Slovenske filharmonije, sploh do Škerjančevega »antipoda«,³⁰⁸ ki mu je skladba posvečena. Ob koncu petdesetih, ko je pri nas nastopila skladateljska skupina *Pro musica viva* z valom novega modernizma, le-ta Žebreta k nadaljevanju skladanja očitno ni izzval. V tistem času je bil že direktor ljubljanske Opere (od leta 1958) z obveznostmi čez mero. Verjetno sta bili časovna stiska in hkrati določena ustvarjalna zagrenjenost krivi za njegovo prekinitev skladanja, kot za »neponujanje« oziroma molčanje o ustvarjenem. Poleg tega ima *Žalna glasba* izrazito priložnostni naslov.

305 Obstajata dve rokopisni partituri za orkester z različnimi naslovoma: »Žalna glasba (v spomin Slavka Osterca) za orkester« in »Žalni spev (Spomin Slavku Ostercu)«. Od teh je datirana na naslovnici s »februar 1945« le prva, ki se je nahajala v notnem arhivu RTV Slovenija, vendar pisava zelo verjetno ni skladateljeva. Drugo je hranil Arhiv Slovenske filharmonije, skupaj z orkestrskimi glasovi. RTV Slovenija, Neža Ogrizek, elektronsko pismo avtorici, 26. jun. 2006 in Slovenska filharmonija, Mateja Kralj, elektronsko pismo avtorici, 18. sept. 2006. Particella, ki se nahaja v NUKu, je opremljena z natančnimi datumi: »1. 2. 1945« je skladatelj zabeležil na prvi strani, »Ljubljana 13. 2. 1945« ob zadnjem taktu. Gl. NUK, Glasbena zbirka, M, Žebrè – mapa. V vseh rokopisnih popisih svojih skladb (petkrat) je skladatelj delo imenoval »Žalni spev za veliki orkester«, enkrat s pripisom »spominu Slavka Osterca«. Prim. NUK, Glasbena zbirka, Žebrè – kronika.

306 Prim. kritiko koncerta. Stibilj, »Izoblikovane linije«, 8.

307 Izvajal je Simfonični orkester SF, dirigiral Samo Hubad. Prim. Petrić, 2. *koncert rumenega abonmaja*, 31. 10. 1985.

308 Primož Ramovš ob opisu »škerjančevske dobe« omenja tudi neizvajanje nekaterih Osterčevih učencev: »/Škerjanc/ je pač sebe forsiral, včasih še kaj drugega, Osterca pa sploh ni bilo na sporedih. Arnič, Kozino, Bravničarja so igrali komaj kaj, Lipovšek in Šivic skoraj nista prišla več na vrsto. Švara samo v operi. [...] Ciglič je izdal dve klavirski stvari, potem je bil ravno tako obsojen na molk, Uroš Krek je šele začel. Jurij Gregorc je tudi molčal oziroma delal zase, Žebretovega nismo slišali nič, razen Svobodi naproti, šele danes vemo, da je pisal.« Prim. Loparnik, *Biti skladatelj*, 94.

Skladba je iskren poklon Ostercu – učitelju, sicer ne bi nastala štiri leta po njegovi smrti, četudi je bila vojna »kriva« za odlog. Koliko je dejansko izraz »privrženosti«³⁰⁹ tudi Osterčevim idejnim in kompozicijskim nazorom, je drugo vprašanje. Že Žebretov večji nagib k bolj tradicionalnim kompozicijskim prvinam v štiridesetih letih pomeni določen odklon od Osterčevih idej. Zagotovo pa je skladba izraz Žebretovega iskrenega spoštovanja do Osterca, o čemer bi glasba težko lagala, saj je »poln[a] pristnih občutij, razvija mračna in lirična razpoloženja v vseh orkestralnih spektrih – od trobil, ki grozljivo pričarajo smrtno občutje, do nežnih godalnih zvokov in subtilnih odtenkov v violinah«.³¹⁰

2.5.1 Napetostna krivulja, stavčna gradnja in oblika

Stavčna gradnja sledi načelom klasicistične »tematske« arhitektonike. Bistveni oblikotvorni element so teme; delo z njimi in z njihovimi motivi pa osnovno zagotovi glasbenostavčne koherence, za katero najde skladatelj najprimernejšo obliko v modelu sonatnega stavka. To vodilo občuti kot ustrezno za uresničitev svoje glasbene fantazije še najmanj pri treh orkestralnih skladbah iz zadnjega obdobja: pri leto starejši simfonični pesnitvi *Svobodi naproti* (1944), pri eno leto mlajšem *Concertinu* za klavir in orkester (1946) ter pri poslednjem svojem delu – *Allegru risoluto-marciale* iz leta 1949. Tudi struktura tém omenjenih del je podobna: gre za razširjeno in svobodno tonikalne ter krajše, večinoma periodično členjene melodične celote po vzoru klasicizma. Osrednji poudarek v tej analizi bo zato na opisu tematike in njenih modifikacij, njenega izpeljevanja in posameznih oblikovnih delov sonatnega stavka.

Če zanemarimo tematsko izrazito melodiko uvoda (*Adagio e molto marcato – Più calmo*: t. 1–14), ki nima večje vloge v nadaljevanju (gl. notni primer 6a), ampak se njeno motivično gradivo občasno pojavi v motivični mreži celote, moremo razločiti dve temi kot osrednji gradnici bistvenih delov sonate (ekspozicije, izpeljave, reprize), ki pa so v skladbi diferencirani na tematsko afirmativne in izpeljevalne odseke. Tu najdemo že prvo svobodnejšo obravnavo sonatnega modela: princip izpeljevanja je razpršen čez celotno skladbo, poleg izpeljave v ožjem pomenu (t. 95–114) se izkaže še za bistven del mostu

309 Petrić v koncertnem listu ob izvedbi leta 1985 nadaljuje: »Njegova privrženost in hvaležnost svojemu velikemu učitelju in entuziastu sodobne glasbe na Slovenskem, Slavku Ostercu, prihaja v tej skladbi do polnega izraza. Kratko delo, polno pristnih občutij, razvija mračna in lirična razpoloženja v vseh orkestralnih spektrih – od trobil, ki grozljivo pričarajo smrtno občutje, do nežnih godalnih zvokov in subtilnih odtenkov v violinah. Žebre je bil velik poznavalec orkestralnega zvoka, za kar se ima predvsem zahvaliti svoji dolgoletni dirigentski praksi. Njegova dela so zato predvsem po instrumentacijski plati pravi biseri naše simfonične literature.« Petrić, prav tam.

310 Prav tam.

(t. 32–45), takoj za dvakratno predstavitvijo druge téme v obliki njenega daljšega melodičnega razvijanja (t. 62–87) in v reprizi (t. 144–151).

Začetek izpeljave je zato dvoumen: lahko bi ga umestili na mesto zaključne skupine ekspozicije (od t. 62 naprej) takoj po drugi témi, ko se začne razvijati daljši progresivno-recesivni lok po popolni umiritvi glasbenega toka (*piano*, teksturno enoglasje) v taktu 95; lahko na začetek *Sostenuta*, kjer se neposredno začne največje stopnjevanje napetosti ali pa na mesto po taktu 95, kjer se začne novo krajše izpeljevanje in stopnjevanje do najmočnejšega viška v skladbi (*fff*, t. 113). Prva téma (A) nastopi dvakrat v ekspoziciji (t. 17–31, gl. notna primera 6b, c), na koncu mostu (t. 46–52), v reprizi (t. 125–143) in v kodi (t. 156–163) v povsem prepoznavni obliki (transponirano, z minimalnimi melodičnimi spremembami). Obrat njenega motiva, glavni sestavni del kontrapunkta k njeni tretji ponovitvi na koncu mostu (t. 46–53), dobi pomembno vlogo v osrednjem delu izpeljave, druga téma (B) pa postane po dvakratni predstavitvi v ekspoziciji bistveni del izpeljevanja. Njena štiritaktna osnovna oblika stavka (gl. notna primera 6č, d) dobi melodični odgovor (osemtaktni pristavek) in periodično zaokrožitev s kadenco v recisivnem delu njenega melodičnega izpeljevanja (t. 80–87). Njen prvi del ima tako provokativen značaj (značaj »nedorečenosti«), ki pride do polnega izraza v osrednjem odseku izpeljave (t. 95–114), temelječem na dramatičnem stopnjevanju in konfliktu z obrnjenim motivom iz prve téme. Ta odsek pripelje do osrednjega viška skladbe, ki je prekinjen z enotaktno generalno pavzo, z izjemo udarca na timpane (t. 114).

Prva téma ima obliko male periode (4 + 4 takte). Če učinkuje spoštljivo umirjeno in tožeče žalobno po uvodnih, tragičnih »udarcih« usode ter sugerira nezogibno minljivost (gl. notne primere 6a, 6b, 6c), je druga téma »napoved« spopada z usodo in nasprotje vdanosti vanjo. Bistvo dramatičnega konflikta med njima ni toliko v njenem soočenju, ampak je drugi témi že imanentno. Človekov notranji boj je »ozvočen« v njenem prvem delu (t. 53–59) z intervaloma zvečane kvarte in velike septime, punktiranim ritmom, teksturno dodanimi kratkimi nemirnimi motivi, figurami in pasažami, frigijsko zvočnostjo, *mf* jakostjo in razgibano notranjo dinamiko ter barvo pihal (ob. + cl., cor. ing.). Začasno »zmago« in »upanje« simbolizirajo padajoči sekundni postopi četrtnik ter toni razloženega durovega trozvoka ob zaključku fraze. Na višku njenega melodičnega zaostrovanja je »nemir« povečan v prvem štiritaktju z ozkim obsegom gibanja tonov (od eis–h = zv4)³¹¹ ter z dvema tritonusnima korakoma navzgor (eis–h, a–dis),³¹² v osemtakti sprostitvi (t. 80–87) pa sledi

311 Prim. t. 72–75.

312 Prim. t. 74–75.

»olajšanje« v obliki padajočih postopov in skokov ter stabilnih intervalov čiste kvarte ali kvinte.³¹³ Témi sta med seboj tudi motivično sorodni, z uvodom pa ju povezuje submotiv s punktirano noto.

Stavčna gradnja temelji na principu ponavljanja tém (predvsem melodičnega), njihovega variiranja, imitiranja, obračanja in transformiranja motivov, sekvenciranja ter drugih oblik izpeljevanja. Precej jasno so ločeni tematsko afirmativni in izpeljevalni odseki. Dosledno ponavljanje je (z izjemo ostinatnih linij) le na ravni motiva v okviru posameznih tém.³¹⁴

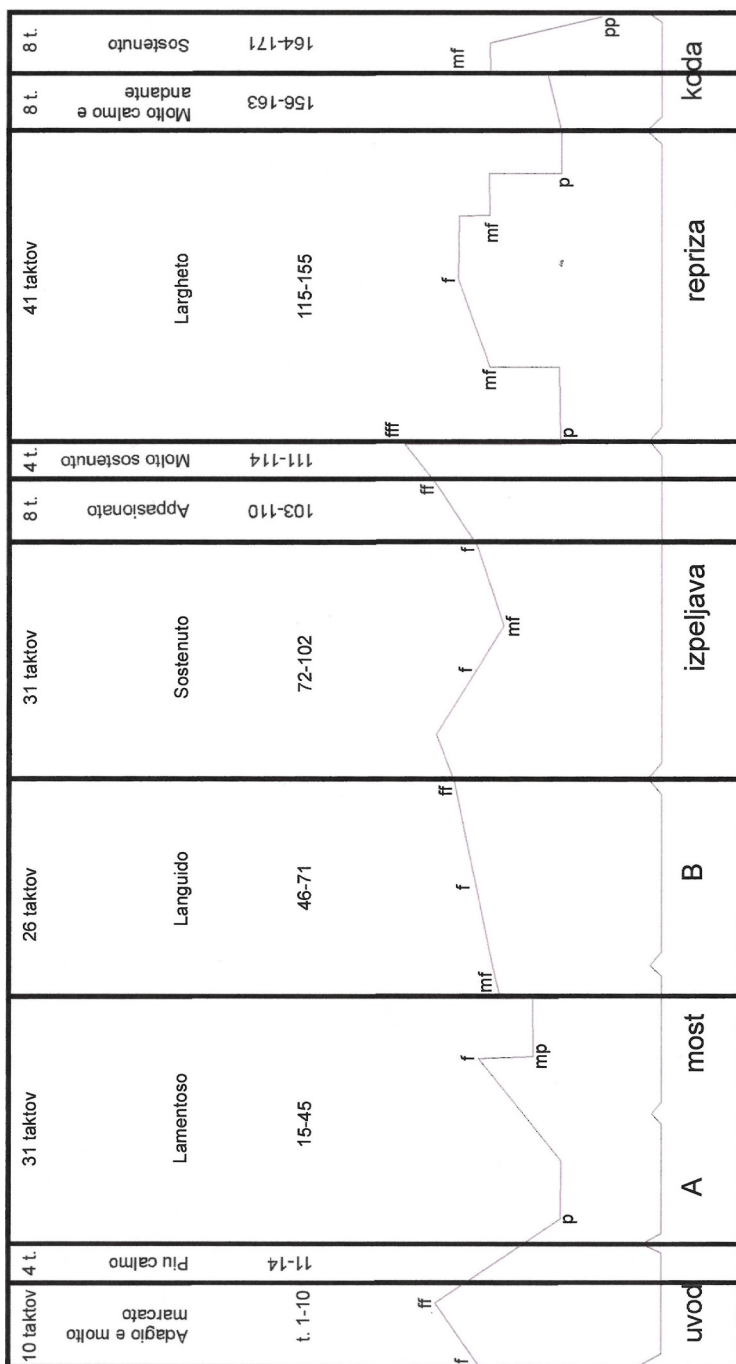
Oblikovna shema:

| | |
|--------------------|---|
| <u>uvod</u> | <i>Adagio e molto marcato</i> (t. 1–10) → <i>Più calmo</i> (11–14) |
| <u>ekspozicija</u> | |
| A-téma | <i>Lamentoso</i> (15–31) → |
| most | → (32–45) – <i>Languido</i> (46–52) → |
| B-téma | → (53–61) → |
| zaklj. skupina | → (62–71) |
| <u>izpeljava</u> | |
| uvodni odsek | <i>Sostenuto</i> (72–87) → |
| prehod | → (88–94) → |
| osrednji odsek | → (95–102) – <i>Appassionato</i> (103–114) – <i>Molto sostenuto</i> (111–114) |
| <u>repriza</u> | |
| uvodni odsek | <i>Larghetto</i> (115–124) → |
| A-téma | → (125–155) |
| <u>koda</u> | <i>Molto calmo e andante</i> (156–164) <i>Sostenuto</i> (164–171) |

Razrez skladbe po tempih se večinoma ujema z razrezom po oblikovnih delih (gl. oblikovno shemo). Uvod, ekspozicija, most, izpeljava, repriza in koda se začnejo v novem tempu. V uvodu in kodi se tempo enkrat spremeni, v

313 Prim. t. 80–87.

314 Prim. predtakt in 2. takt uvoda, 1. in 2. takt A-téme (t. 17–18).



Napetostna krivulja 13: *Žalni spev* (Žalna glasba)

komplementarni vlogi vzpona in padca napetosti (uvod: *Adagio e molto marcato – Più calmo*; koda: *Molto calmo – Sostenuto*). Nasprotno učinkujoč napetostni tendenci in izpeljevanju (gl. napetostno kivoljo 13) je tempo v osrednjem odseku izpeljave: ta se kljub stopnjevanju v jakosti, teksturi, motivični izpeljavi in disonančni harmoniji zaradi povečevanja dramatičnosti proti najmočnejšemu višku skladbe upočasnjuje (*Sostenuto – Appassionato – Molto sostenuto*). Po sprostitvi v *Larghetto* z reprizo A-téme je njegovo upočasnjevanje zopet komplementarno umirjanju glasbenega toka.

Uvod (1–14) s tragično-dramatično vsebino izriše kratko, a učinkovito in silovito progresivno-recesivno krivoljo od *f* prek *ff* do *p*. Če odmislimo uvod in njegov višek v *ff*, nastanejo v skladbi po daljših stopnjevanjih štiri viški. Prvi trije tvorijo med seboj progresijo na višji strukturni ravni, zadnji pa skladbo recesivno zaokroži. Do tretjega, najmočnejšega viška, ki je obenem višek celote, si ti po jakosti sledijo v zaporedju *f – ff – fff*, četrti pa je dlje trajajoč in šibkejši (*f*), saj gre za reprizo A-téme, katere značaj vrne tok glasbe k žalobnemu vzdušju njenega začetka.

2.5.2 Melodika, harmonija, ritem in metrum

Tudi pri tej skladbi tvori temeljno ogrodje sozvočnih kombinacij tonov terčna harmonija s prevlado septakordov. Na mestih gradacij so ti nadgrajeni z višjimi terčnimi sozvočji (nonakordi, undecimakordi). K izrazito molovski občutju skladbe prispeva molov trizvok kot temelj večine višjih terčnih harmonij. Durovska trozvočja so redkejša, vendar z določeno preišljeno in načrtovano strukturno vlogo. Harmonske progresije so svobodne, le na določenih mestih spominjajo na funkcionalne tonalne sklope. Večinoma gre za nefunkcionalno sosledje akordov oziroma svobodno nizanje kratkih segmentov različnih lestvično-tonskih območij v horizontali, vertikalno pa za združevanje tonov dveh tradicionalnih lestvic, s čimer skladatelj razširi zvočni prostor in dobi nabor več kot sedmih tonov (gl. notni primer 6a). Glede na pretežno linearno zasnovo samostojnih tekturnih plasti (melodičnih ali akordskih), ki so »lestvično« konfliktna, je vertikalna skladnost v smislu iste (tradicionalne) lestvične domene redek pojav, prav od tod pa izvira večina disonančnih zaostritev. Skladba zveni pantonalitetno. Sočasne bitonikalne (ponekod politonikalne) melodične strukture in bikordalne akordske plasti povzročajo politonikalna »navzkrižja« in disonančno napnejo vertikalo. Tradicionalno diatonični (dur-molovski) so le posamezni odseki melodičnih linij, nanizani v svobodnem zaporedju prehajanja med različnimi »tonalitetnimi« območji. Disonančnost akordskih formacij je posledica disonančnih višjih

-4-

Fl.

Pic.

Cl. B.

Cl. E.

Fag.

Tr.

Tub.

Timp.

Taud.

Cim.

B.

Cim.

Hr. I.

Hr. II.

Vla.

Vcl. I.

Vcl. II.

f-mol + d-mol

f marcato

1. tema → d-mol

dolente

molto caudatita e espressiva

Notni primer 6b: Žalni spev (Žalna glasba), t. 14–19

- 5 -

ponovitev
1. teme

Solo cantante
p
rappresentativo

1. tema

kvartni akordi

Notni primer 6c: Žalni pev (žalna glasba), t. 20–25

- 10 -

2. tema

Fl. e.

Cl. Bb.

Cl. B.

Fg.

Cb.

Fg.

Cb.

Clar. F.

Cl. Bb.

Cl. B.

Trump.

Tamb. G. e.

Pian.

Tuba.

Trump.

Tamb. G. e.

Pian.

Tuba.

Hr. I.

Hr. II.

Tamb.

e. b.

Notni primer 6č: Žalni spev (žalna glasba), t. 48–53

-4-

2. tema

5

Notni primer 6d: Žalni spev (Žalna glasba), t. 54–58

terčnih sozvočij, že omenjenih bitonikalnih akordskih zasnov, akordov z dodanimi toni, ponekod pa tudi kvartnih sozvočij (gl. notni primer 6c, t. 25).

Osrednji ritmični submotiv (kombinacija daljše notne vrednosti s krajšo, punktirane ali sinkopirane) ima tematsko strukturno vlogo v celotni skladbi (prim. tudi teme v *Svobodi naproti* in *Allegro risoluto-marciale*). Pojavi se kot del obeh tém, v njihovih kontrapunktih, basovskih linijah, izpeljevalnih delih in v uvodu (gl. notne primere 6). Možnosti njegovih variacij je skladatelj dodobra izčrpal, tako da prevevajo celotno glasbeno tkivo. Od ritmičnih posebnosti so poleg sinkopiranja in punktiranja notnih vrednosti za to skladbo značilne, kot tudi sicer za Žebreta, triole,³¹⁵ sekstole³¹⁶ in devetole.³¹⁷ Drobljenje na skupine enakih manjših notnih vrednosti (do dvaintridesetink) uporabi skladatelj za motorično aktiviranje gibanja proti koncu gradacij,³¹⁸ enakomerno ponavljanje ritmično-melodičnih vzorcev, figur, enega tona ali akorda pa kot barvito in statično ozadje za izpostavitev glavne tematske linije.³¹⁹ Metrično pospeševanje (krčenje) sodi tudi med njegove stalne tehnike, zlasti pri skladbah s sonatno zasnovo. Skladatelj jih uporabi na koncu večjih gradacij pred viški in v izpeljevalnih odsekih v smislu stretta.³²⁰ Predpisan tridobni metrum (3/4) ostane enak skozi vso skladbo, vendar sta zunajtaktna metrika (premeščanje poudarkov) v linearnem gibanju glasov in vertikalna metrična inkongruenca pogost pojav. Žebretov smisel za bogato ritmično izpeljevanje ugotavljamo pravzaprav v vseh skladbah, najbolj pa pride do izraza v skladbah s konstantno tematsko evolucijo (*Tek, Toccata, Vizije*).

2.5.3 Tekstura in orkestracija

Prevladuje polifonsko razmerje posameznih teksturnih komponent, ki so lahko enoglasne, unisono ali oktavno podvojene, dvoglasne, ali pa homofonske kombinacije glasov ene oziroma več orkestrskih skupin. Akordska teksturna zasnova vertikale je redka. Največkrat se kaže v obliki pravkar omenjenih

315 Gl. t. 7, 27, 33–36, 48–49, 54–63, 70, 80–84, 89, 102, 109–110, 115, 117, 119, 122–123, 125–132, 143, 150–151, 158, 162.

316 Prim. t. 5–10, 62–64, 72–78, 102–112, 139, 143.

317 Gl. t. 79.

318 Gl. t. 5–8, 39, 69–71, 103, 105, 107–112, 134–135.

319 Ob prvem nastopu A-téme so vse preostale teksturne linije ostinatne (t. 15–24), pri nastopu C-téme je takšnih sočasnih linij pet. Gl. tudi osrednji odsek izpeljave, ki se začne s ponovitvijo B-téme (t. 93–102), sam višek izpeljave (t. 111–113), delno (najavno) reprizo A-téme (t. 125–128) in ponovitev A-téme v kodi (t. 156–164).

320 Najbolj tipičen primer za to je prvo stopnjevanje napetosti v uvodu (t. 5–8).

posameznih teksturnih plasti,³²¹ vendar so te v manjšini, imajo pa funkcijo harmonskega in zvočnega barvanja ter povečevanja teksturne kompleksnosti na skrbno izbranih mestih: v uvodu, pri variiranih ponovitvah tém ali v izpeljevalnih oziroma napetostno stopnjevalnih odsekih. Izjema so prvi štirje takti uvoda, kjer gre za »antifonalno« izmenjavo dveh zvočnih skupin (gl. notni primer 6a), ki se prek metričnega zgoščanja v petem taktu zapleteta v polifonski odnos. Homofonsko skladje celotne vertikale nastopi le ob sklepih določenih delov, največ za takt ali dva: popolno je le v zadnjem taktu skladbe, delno pa denimo na napetostnem višku uvoda (t. 8), na koncu ekspozicije (t. 63) ter na koncu uvodnega (t. 87) in osrednjega dela izpeljave (t. 112–113).

Akordsko zasnovana je le téma uvoda, vsi nastopi glavnih tém pa so z njihovimi ponovitvami vred monofonski. Razlike med slednjimi so zgolj v podvojitvah: A-téma je obravnavana solistično le pri drugi ponovitvi (v ekspoziciji) in na začetku reprize, kar ustreza napetostni tendenci obeh mest – začetku progresije. Sicer je oktavno ali unisonsko podvojena.³²² B-téma je obravnavana podobno, na mestu njenega melodičnega razvijanja (začetek izpeljave) in povečevanja dramatične napetosti pa jo izvajajo 2–4 različna glasbila v oktavni podvojitvi.³²³

Teksturno najredkejši tematski odseki, ki z namenom tematske jasnosti ali teksturnega kontrasta dobijo prav posebno oblikotvorno vlogo, so prvi trije nastopi A-téme, ponovitev B-téme na začetku osrednjega dela izpeljave (t. 95–98) ter ponovitev A-téme v kodi (t. 156–164). Teksturno variiranje je tudi med bistvenimi faktorji stavčne raznoterosti. Že nastopi A-téme se teksturno stopnjema komplicirajo (povečuje se število zvočnih komponent, ki se polifonsko medsebojno aktivirajo), podobno velja za tovrstno razmerje med témami: v primerjavi z A-témo se teksturno število poveča že pri prvih dveh nastopih B-téme, pri tematskem razvijanju slednje v izpeljavi pa zazveni celoten orkester. Tudi teksturno redčenje ob pojemajočih zaključkih posameznih odsekov ter teksturni kontrast prehodnih delov (v obliki zmanjšanja teksturnega števila na minimum), sta omembe vredni tehniki v skladbi. Izpeljevalni odseki so teksturno tudi redkejši, vendar z večjo ritmično-melodično neodvisnostjo posameznih linij v smislu fugata. Na začetku krajšega izpeljevanja v mostu³²⁴ naštejemo pet kontrapunktično neodvisnih dejanskih komponent

321 Primeri: troglasna kvartna harmonija vl. 1–2 in vla. (t. 25–31), 3 in 4-glasje cor. 1–4 (t. 33–36), 4-glasje trbn. 1–3, tb. (t. 37–40), 4-glasje cl. 1–2, bcl., fg. 1–2 (t. 62–65).

322 Prvi nastop v vlc. (t. 17–24), 2. nastop v cor. ing. solo (t. 25–31), 3. nastop v cor. 1–2 (t. 46–52), delna repriza v cor. solo in vl. 1 solo (t. 125–132), njena celotna repriza v cor. 1/3 unisono (t. 136–143), v codi pa cor. ing. in cl. 1–2, oktavno podvojena (t. 156–164).

323 Fl., picc., ob., vl., oziroma cor., vcl., oziroma fl., ob., vl. (t. 72–87).

324 Gl. t. 32–36.

(ena med njimi je »akordsko« potrojena), podobno je v zaključni skupini ekspozicije³²⁵ in v osrednji izpeljavi, medtem ko pri teksturno najgostejšem in kompleksnem odseku razvijanja B-téme (zvenenje vseh glasbil) naštejemo le štiri dejanske komponente zaradi številnih podvajanj.³²⁶

Ostinate, bodisi figuralne, akordske ali monofonske teksturne komponente so tukaj v manjši meri, kot denimo, v impresionističnih *Vizijah*. Vendar je tudi njihova vloga tehtno preiščena: s svojim statičnim učinkom izpostavljajo izrazite tematske dele ali pa zvočno-barvno oziroma harmonsko polnijo volumen zvoka.³²⁷

Enako večje Žebrè strukturira glasbeni tok in artikulira njegove oblikovne odseke z instrumentiranjem oziroma orkestriranjem. Zvočno-barvna arhitektura je namreč pravitako skrbno pretehtana konstituenta skladbe, smiselno vpeta v njene napetostne procese. Izbor glasbil za izvajanje tematske melodike je zelo raznolik, poznavalsko je upoštevana njihova zvočna barva kot komplementarni tematsko-oblikotvorni strukturni element. Če pogledamo pobljže vse tri nastope A-téme v ekspoziciji, se ti stopnjujejo teksturno, dinamično in v rezkosti zvočne barve: godalo→pihalo→trobilo,³²⁸ podobno je z reprizo prve téme, kjer gre najprej za stopnjevanje od delne (v *mf*) do celotne reprize (v *f*), potem pa za njeno recesijo pri zadnjem nastopu v codi (*p*): pihalo oz. godalo→trobilo→pihalo.³²⁹ Tudi 3. in 4. nastop B-téme na začetku osrednjega dela izpeljave, s čimer se začne najmočnejša progresija v skladbi, kaže zvočno-barvno spremembo in povečanje volumna zvoka (ob povečani teksturni kompleksnosti): pihalo→pihalo + godalo.³³⁰ Podobno je z izpeljevanjem B-téme, ki je instrumentirana svoji vlogi primerno: obravnavana ni solistično, ampak je barvno obogatena s sozvenenjem štirih, dveh oz. treh različnih glasbil v unisonu ali v oktavni podvojitvi. S tem je povečan volumen njene zvočnosti, ki je okrepljen tudi z večjo teksturno kompleksnostjo in jakostjo (*ff*) celotne vertikale.³³¹ Med 1. in 2. nastopom njene prve polovice v izpeljevalni obliki ter nastopom njene druge polovice je upoštevana tudi progresivno-recesivna tendenca v zvočni barvi (pihala + godala→trobilo + godalo→pihala

325 Gl. t. 66–70.

326 Gl. t. 72–87.

327 Prim. prvi nastop A-téme (t. 15–24), odsek izpeljevanja B-téme (t. 72–79), ponovitev B-téme na začetku osrednjega odseka izpeljave (t. 93–102), osrednji višek (t. 111–112) in delno reprizo A-téme (t. 125–128).

328 Prvič jo zaigrajo violončeli, drugič angl. rog solo, tretjič rogova.

329 Delno (»lažno«) reprizo igra najprej angl. rog solo, potem prve violine, celotno reprizo rogova (1/3), v kodi pa klarinet in angl. rog.

330 Angl. rog solo, potem oboa solo in viole. Prim. t. 95–102.

331 Izvajajo jo dve fl., dve ob., picc., vl. 1–2 (1. del); cor. (t. 1–4) in vlc. (ponovitev 1. dela); fl., ob., vl. 1–2 (2. del). Prim t. 72–87.

+ godala), ne le v tonski višini. Sicer so osrednji izvajalci glasbene tematike v skladbi pihala, med katerimi prevladuje pri A- in B-témi zaradi njegove specifične barve angleški rog.³³²

Od trobil so zastopani le rogovi: pri tretjem nastopu A-téme in njeni reprizi, na začetku izpeljave v kombinaciji z violončeli. Sicer so trobila v sozvenenju s pihali osrednji nosilec tragičnega izraza v uvodu, izmenjaje (in kasneje) konfliktno »z jokajočim« zvokom visokih pihal in godal. Vključena so v kontrapunktsko napeto stopnjevanje izpeljevalnih odsekov (še posebej intenzivno v osrednji izpeljavi), na samih viških, predvsem pa zvočno ojačajo izpeljavo in reprizo A-téme. Pretežno so zasnovana akordsko.

Godala z redkimi izjemami nimajo samostojne tematske vloge, povečajo pa volumen in sočnost zvoka v izpeljavi. Če odmislimo njihovo basovsko funkcijo, nastopajo pretežno v vlogi kontrapunkta, akordskih in figuralno-pasažnih plasti. Godalno-solistično so izpostavljena v prehodnih odsekih, bodisi gibalno-aktivirajočih³³³ ali otožno-recesivnih.³³⁴ Slednje velja tudi za sklep skladbe, ki kljub dvigajoči se melodiji violine potone v pianissimu.

Tolkala so uporabljena za ojačanje jakosti oziroma crescendiranja, tuttija, za ritmično utripanje ali za povečano oziroma posebno barvitost zvoka. Glede prvega in drugega učinka imajo npr. najdaljšo vlogo v uvodu (t. 1–8).³³⁵ Ritmično in barvitostno funkcijo obenem ima mali boben skozi celotni potek 1. odseka izpeljave (gl. ponavljajoče se sekstole, t. 72–79), podobno timpani pri dvakratni ponovitvi B-téme v osrednjem odseku izpeljave (t. 93–102) oziroma pri delni reprizi A-téme (t. 125–128).

Harfa nastopi trikrat v funkciji ritmičnega utripa: pri 1. nastopu A-téme, ko podvoji ritmično-melodični dvotaktni basovski ostinato kontrabasov in violončela (t. 17–24), pri akordsko-ritmičnem ostinatu (tukaj tudi s funkcijo harmonskega barvanja) ob delni reprizi A-téme (t. 125–128) ter pri »pravi« reprizi A-téme, kjer celo nadomesti basovsko linijo (t. 156–163). Sicer ima funkcijo enotaktnega zvočnega barvanja in crescendiranja obenem v obliki glissanda ali razloženega akorda.³³⁶

332 Gl. drugi in četrti nastop A-téme, drugi in tretji nastop B-téme ter zadnji nastop A-téme v kodi.

333 Gl. t. 88–94 na začetku osrednjega odseka izpeljave.

334 Gl. začetek *Larghetto* (t. 115–121) v funkciji kontrasta za najmočnejšim viškom in pred repriznim delom A-téme.

335 Zazveni kar troje tolkal (pavke, mali in veliki boben); mesta, kjer nastopijo, so tudi 1. višek (t. 40), 2. višek (t. 69–71), drugi del izpeljave (t. 80–87), progresija k 3. višku, ko za en takt zavzeni vseh pet tolkal (t. 112), zadnja takta skladbe (t. 170–171).

336 Pri 1. višku (t. 39), takt pred nastopom drugega dela melodične izpeljave B-téme (t. 79) in ob njenem sklepu (t. 86), v progresiji k 3. višku ter na samem višku (t. 103–113).

2.5.4 Sklep

Žalni spev sodi med tista Žebretova dela, pri katerih je skladatelj svojo melodično-ritmično fantazijo in čustveno potenco najlaže uresničil v sonatni obliki in tako dosegel najmočnejšo motivično-tematsko enovitost. Čeprav je oblikovna stavčna gradnja z nekaj odstopanji v osnovi klasicistična, je zvočni prostor razširjen in urejen zunaj meja tradicionalne tonalnosti ter predstavlja najsodobnejši segment skladbe. Vsi strukturni elementi so premišljeno usklajeni v funkciji napetostnih procesov skladbe oziroma sonatne stavčne dramaturgije, zato se ves čas subtilno spreminjajo.

Kritiki koncertov (1976, 1985) govorita o skladbi glede sorodnosti Žebretove kompozicijske tehnike z Osterčevo diametralno nasprotno: Stibilj o istih »tirnicah«,³³⁷ Gabrijelčič o drugi vrsti »kompozicijske orientacije«.³³⁸ Na temelju analitičnih izsledkov moremo pritrditi obema. Kar zadeva Osterčeve idejno-propagandne avantgardistične nazore, je skladba v tirnicah zmernega modernizma in daleč od idej atematskosti, atonalitetnosti, skrajne zvočne zaostrenosti. Po jasni tradicionalni obliki in (tematsko-arhitektonski) stavčni gradnji je najbližje neoklasicistični estetiki. Po izrazu je romantična v vseh spektrih občutenja (od izrazite liričnosti do intenzitete ekspresionistične bolečine in tragičnosti), po harmonski in instrumentacijski plati pa ostaja »žebretovska«: spretno-izkušeno-poznavalsko dodelana in za svoj čas dovolj sodobna, kot celota pa estetsko izvirna, učinkovita in umetniško navdihnjena skladba.

2.6 *Svobodi naproti* (1944) in *Allegro risoluto-marciale* (1949): h klasicistični jasnosti

Skladbi sta obravnavani skupaj zaradi vrste strukturnih podobnosti, čeprav sta nastali v razmaku petih let – prva (*Svobodi naproti*, 1944) v Ljubljani, druga (*Allegro risoluto-marciale*, 1949) v Mariboru. Za razliko od prve, ki je bila med Žebretovimi skladbami (tudi zaradi sorealističnega naslova) največkrat izvedena ali vsaj med najpogosteje izvajanimi in tudi natisnjena,³³⁹ je druga

337 »[...] V njej je nekaj izrazitih in dobro zamišljenih mest, ostaja pa kljub neprimerno višji ravni vendarle in morda celo hote v tirnicah svojega učitelja in prijatelja.« Stibilj, »Izoblikovane linije«, 8.

338 »Uvodna glasba drugega koncerta za rumeni abonma je razkrila, da se je v pokojnem Žebretu skrival smisel za kompozicijsko izražanje. Čeprav ima skladba v podnaslovu 'Spominu Slavka Osterca', se ne dotika tiste vrste kompozicijske orientacije, ki jo je vodil omenjeni glasbeni učitelj. V Žebretovi glasbeni ponudbi izstopajo pretanjena občutja, ki jih je na polju instrumentacije podčrtoval s poznavalskim kontrastiranjem.« Gabrijelčič, »S pravo poznavalsko držo«, 6.

339 Prvič so jo izvedli 22. 10. 1945 na Simfoničnem koncertu Orkestra Radia Ljubljana, dirigiral je Samo Hubad. Izšla je pri Edicijah Društva slovenskih skladateljev (ED.DSS 672), Ljubljana 1975.

po dosedanjih podatkih na koncertnem odru zazvenela prvič komaj 29. 4. 2005 v veliki dvorani SNG Maribor pod taktirko Simoneja Fermanija in v izvedbi Simfoničnega orkestra SNG Maribor.³⁴⁰ V obdobju, ki ga zamejujeta, je Žebrè ustvaril poleg ostalih skladb še tri orkestralne (samospev *Maja in morje* za sopran in orkester, 1944, *Žalno glasbo* »v spomin Slavka Osterca«, 1945, *Concertino* za klavir in orkester, 1946) ter, žal, le zasnoval simfonijo (1947).

Čeprav se je pri večini svojih orkestralnih del iz druge polovice štiridesetih let (po letu 1944) bolj ali manj vzoroval pri tradicionalnih oblikovnih modelih, sta *Svobodi naproti* in *Allegro risoluto-marciale* najbolj izrazit primer (novo)klasicistične estetike v njegovem orkestralnem opusu, vendar le z vidika stavčne gradnje, saj se ta v skladbah zadnjega obdobja druži z romantičnim čustvenim nabojem, kar le-te zopet odmika od klasicistične izrazne objektivnosti. Kljub programskemu naslovu prve (s podnaslovom »simfonična pesnitev«) in ob »absolutnem« druge, sta obe izid (med drugim) tudi kompozicijskega mišljenja po načelu ene najmogočnejših oblik v glasbi – sonate. Ta je trdno povezana z vrsto v njej kristaliziranih kompozicijskih postopkov; vsi strukturni elementi, kot tudi njihova obravnava, so v funkciji oblike in obratno. Žebretova umevanje in uresničitev sonatnega načela tako osvetlujeta in pojasnjujeta ostale značilnosti glasbe, sta referenčni točki – izvor in stičišči posameznosti v celoti, zato bosta v pričujoči primerjalni analizi v središču razmišljanja. Prav tako bo rdeča nit obravnave princip poenotenja mnogoterosti kompozicijskih prvin, ki je s tem povezan.

Ob obeh skladbah se odpira tudi določena slogovna dilema. Z vidika dotedanjega Žebretovega orkestralnega opusa na prvi pogled pomenita (v močnejšem naslonu na klasicistične oblikovne postopke) najdaljši »korak nazaj«. Znotraj modernistične estetike dobita torej »negativen« predznak. Enako se zgodi, če ju uvrstimo med dela t. i. socialističnega realizma. Pri prvi skladbi nas k temu namreč napotuje že naslov, pri drugi pa prvi sorodna kompozicijska logika. Poleg tega sta obe nastali v podobnem političnem ozračju, kar pomeni, da naj bi ustrezali zahtevi oziroma pričakovanju po slušni dojemljivosti za uho širših poslušalskih krogov; nenazadnje potrjuje to dejstvo tudi pogostost izvajanja prve. Vendar je posnemanje in raba »starega« na nov način tudi značilnost neoslogov, med drugim neoklasicizma, enega od osrednjih slogovnih smeri glasbe 20. stoletja. Torej se »tradicionalno« in »moderno« lahko na prvi pogled utelešata v povsem isti glasbi, če podrobneje

340 Skladba je bila posneta za radijski arhiv 6. 9. 1972 (izv. Simfonični orkester RTV Ljubljana, dir. S. Hubad), kritike koncerta še nisem našla, zato je bila najverjetneje prva koncertna izvedba v Mariboru. Prim. Žebrè, *Allegro risoluto-marciale*. Fonoteka RTV Slovenija, trak št. S-2570, in Šetinc, »Angeleri je virtuoz prve kategorije«, 12.

ne definiramo njunih posameznosti, tistih pomembnih, a zelo tenkočutnih razlik, ki ju lahko postavijo daleč vsaksebi.

Na tem mestu se odpira vprašanje definiranja (kot tudi primerjave) slogovnih okvirov socialističnega realizma in neoklasicizma, prepoznavanja več vrst prvega in drugega v različnih obdobjih in okoljih, tudi na Slovenskem,³⁴¹ vendar bi raziskovanje v tej smeri občutno razširilo obseg pisanja. Zato se bomo pri opazovanju obeh skladb omejili zgolj na prepoznavanje »tradicionalnega« in »novega« ter poskusili razločiti med banalnim (izrazito »konzervativnim« oz. socrealističnim) in modernističnim (neoklasicističnim) vračanjem k »staremu«.

2.6.1 Napetostni krivulji, stavčna gradnja in oblika

Stavčna gradnja temelji pri obeh skladbah na klasicistični obravnavi tematskega gradiva: ekspozicijsko, izpeljevalno in reprizno logiko je prepoznavati v arhitektoniki celote. Glasbeni tok na najvišji ravni tako členijo bolj ali manj jasno zamejeni tematski in izpeljevalni odseki. V prvih gre za tematsko »predstavitev« oziroma zaporedno variirano »potrditev« (ekspozicijo), bodisi ponovno »vrnitev« (reprizo), v drugih pa za prehodno »netematsko« kontrastiranje (glasba ostane na ravni motivičnega in ne razvije tematsko prepoznavnih celot), večinoma pa za izpeljevanje oziroma za motivično-tematsko delo.

Osrednji gradniki ekspozicijskih in repriznih delov obeh skladb so teme, členjene izrazito klasicistično simetrično, njihova melodična in harmonska struktura pa sta urejeni v okvirih svobodne tonikalnosti. Sta vir motivično-tematskega izpeljevanja, kot tudi razstiranja možnosti mnogoterih harmonskih osvetljevanj. Njihovo zaporedno ponavljanje oz. kasnejše vračanje z minimalno spremenjenimi intervalnimi razmerji v melodiki je bistveni povezovalni element, ki prepoznavanje »že znanega« uveljavlja na jasen klasicističen gradbeni način. V *Svobodi naproti* (odslej SN) nastopajo tri teme (A, B, C), v *Allegro risoluto-marciale* (odslej ARM) pa dve (A, B). Njihove zaporedne variirane ponovitve se pri SN razvijejo v daljše tematske komplekse: A-téma se prvič še dvakrat ponovi, B-téma trikrat, C-téma petkrat. Pri kasnejših ponovitvah A- in B-téme v skladbi so njuni nastopi enojni oz. dvojni;³⁴² C-téma

341 Zanimivo bi bilo raziskati, kako in na kakšne načine se je udeleževal neoklasicizem na Slovenskem v primerjavi z nešteto različicami v Evropi (med drugim tudi z »vzorčnimi primeri« Stravinskega, Hindemitha, Prokofjeva ...), ob upoštevanju razlik med inačicama tega sloga pri nas med obema vojnoma in v petdesetih letih.

342 A-téma nastopi še po enkrat na koncu ekspozicije in v kodi, v reprizi pa se zvrstita obe témi po dvakrat. V slednji je A-téma drugič v avgmentirani obliki kot kontrapunkt k dvojnemu nastopu B-téme (gl. t. 151–166).

kot nadomestilo izpeljave »ne doživi« reprize, ampak nastopi s prvinami v procesu krajšega izpeljevanja, ki ji sledi. V ARM zazvenita témi v ekspoziciji po trikrat.³⁴³ Prva nastopi še po dvakrat na začetku izpeljave³⁴⁴ ter v reprizi, medtem ko nastopi druga téma v slednji le enkrat. Zadnji nastop prve téme (v kodi) je tudi v tej skladbi enojen in avgmentiran.

Kot osrednji oblikotvorni gradbeni elementi téme po značaju zadostijo kriterijem sonatne kontrastnosti v obeh skladbah. Med seboj so dovolj mnogotere, obenem pa sorodne v prvinah, kar je pogoj za uspešno motivično-tematsko delo in povezovanje raznoterega zvočnega gradiva. Kažejo Žebretovo inventivnost in izvirnost v njihovi zasnovi, variiranju in izpeljevanju. Obe skladbi imata namreč visoko stopnjo motivično-tematske enovitosti, domala prežemanja. Primeri kažejo njihovo melodično obliko ob prvi predstavitvi. Kasneje so variirane v melodično-ritmični strukturi (najmanj), predvsem pa v součinkujočih faktorjih kot so harmonija, dinamika, tempo, instrumentacija ter tekstura. Šele ti jih postavljajo v kontekst glasbenega toka, podčrtujejo njihovo funkcijo v obliki in jim dajo pravi značaj.

Po značaju sta si podobni prvi témi (A) v obeh skladbah. Učinkujeta udarno, odločno in energično.³⁴⁵ Druga téma v SN je lahkotna, vedra in lirično-spevna,³⁴⁶ tretja pa otožna in temačna.³⁴⁷ Uvod v slednjo, ki postane pomembno in enakovredno gradivo izpeljevanja, je nemiren in grozeč.³⁴⁸ Druga téma v ARM je vmesna značajska različica druge in tretje téme v SN – rahli otožnosti na njenem začetku sledita optimistično odpiranje in odločen zanos.³⁴⁹

Téme se v vsaki od skladb razlikujejo med seboj tudi po členjenosti, dolžini, horizontalni »tonalitetni« (ne)stabilnosti, harmonizaciji, dinamiki, teksturi, instrumentaciji ter melodično-ritmični vsebini. V SN je najdaljša prva tema,³⁵⁰ v obliki 8-taktne male periode z dvema taktoma razširitve na sredini (2 + 2 + (2) + 2 + 2). Zanj sta značilna kromatična »odprtost« horizontale in modulirajoč

343 Vendar je tretji nastop prve téme po učinku že začetek nove celote – mostu, tako kot je tretji nastop druge téme zaključna skupina ekspozicije.

344 Prvič je melodično identična in le transponirana, drugič preide v izpeljavo.

345 Oznake v SN: *Maestoso – marcato; marcato, energico; molto marcato; allegro; ff*; oznake v ARM: *Allegro risoluto-marciale; marcato; f*.

346 Oznake v SN: *Poco meno mosso (Tempo I); espressivo; mf*.

347 Oznake: *Largo; espressivo dolente; p*.

348 *Sostenuto–Largo; ff*.

349 Oznake: *Moderato–Meno mosso (non troppo); p; espressivo la melodia*.

350 Gl. njen prvi nastop, t. 1–20.

značaj (gl. notne primere 7a–c).³⁵¹ Druga se od nje razlikuje po enostavnejši (»šolsko klasicistični«) periodični gradnji (2 + 2), po izraziti diatoniki, jasni ter stabilni horizontalni tonalitetni osrediščenosti (z začetkom in sklepom na toniki ter potekom v enem tonskem načinu), manjši dinamični stopnji, teksturi (gl. notna primera 7č, d).³⁵² Obe povezuje durovsko občutenje v melodiki. Tretja téma jima kontrastira predvsem po obliki (šesttakti stavek, 3 + 3), tempu (*Largo*, prej *Allegro* in *Meno mosso*), gibanju v molovskih tonalitetnih območjih in po harmonskem ritmu (gl. notni primer 7e).³⁵³ Med faktorji njihovega poenotenja (enovitosti) so obrisi melodičnih linij in sprememb jakosti v obliki progresivno-recesivnega loka, njihova večkratna ponovitev, najbolj pa jih povezujejo nekatere motivične prvine. V ritmu prevladuje ideja kombinacije daljše punktirane vrednosti s krajšo v različnih variantah,³⁵⁴ v intervalnih razmerjih pa je značilen večkratni obris različnih oblik trozvoka obeh spolov z obrati, pri tretji témi trdovelikega septakorda.³⁵⁵ Sekundnim postopom, skokom velike in male terce ter kvarte se v naboru intervalov pri drugi in tretji témi pridruži skok čiste kvinte navzgor.³⁵⁶

Princip enotenja mnogoterosti tém se izraža v ARM na soroden način. Tudi tu sta obe klasicistično simetrični: A-téma ima obliko 8-taktnega velikega stavka (2 + 2 + 2 + 2), B-téma pa velike 16-taktne periode (2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2). Razlikujeta se značajsko, teksturno, instrumentacijsko, po tempu, harmonskem

351 Iz diatoničnih okvirov (C-dura) sili že na koncu drugega takta z intervalom zvečane kvarte do osnovnega tona (ton fis) in se preko vodilnih tonov (dis→e, h→c) v naslednjem taktu k temu spet vrne (začetek 4. takta) in nato spet »odpre« s kromatično zvišanimi toni ter sklene prvi del z razloženim durovim sekstakordom na tonu d (zadnji ton b je harmoniziran kot kvinta durovega nonakorda na tonu Es). Po taktu prehoda (6) spet »zdrsne« v diatoniko C-dura do takta 9, od koder preko ponovnih kromatičnih zvišanj modulira v E-dur (horizontalno zaporedje h-cis-dis-e, čeprav se iz sklepnega tona e v naslednjih prehodnih dveh taktih glasbeno tkivo melodično in harmonsko nadaljuje v e-molu – to pa je molova dominantna a-molu, ki predstavlja harmonsko okolje začetka drugega nastopa téme (t. 11–13). Modulirajoč značaj melodične strukture téme odgovarja njeni hitro menjajoči se harmonizaciji (harmonski ritem).

352 Prva téma se pokaže večinoma v polni zasedbi orkestra in s pretežno akordsko teksturno zasnovno, medtem ko je tekstura pri drugi in tretji témi transparentnejša, redkejša in pretežno polifonska.

353 Ta je povezan s teksturo: značilna »spremljava« melodične linije tretje téme so ostinatno-figuralne, harmonsko statične plasti, katerih harmonske spremembe so redkejšje kot denimo v akordsko zasnovani teksturi prve téme.

354 Karakteristične ritmične enote prve téme so četrtnina s piko in osminka s piko (1) oziroma osminka s piko in šetnajstina (2); osminka in dve šestnajstinki (3), pa tudi štiri šestnajstinke (4). S prvima dvema obrazcema ritmičnih vrednosti se nanjo navezuje druga téma (gl. t. 49, 51). Zanj značilna je še kombinacija četrtnine s piko in dveh šestnajstink (5), kar je v bistvu le variacija omenjenega. V tretji témi najdemo poleg avgmentacije teh dveh vzorcev še dve ritmični posebnosti: triolo in sinkopo (ta se pojavi trikrat).

355 V prvi témi gl. dvakrat durov sekstakord (t. 1 in 5), enkrat molov kvintakord (t. 2), v drugi témi molov (t. 51) in durov kvintakord (t. 52), v tretji pa durov kvartsekstakord (t. 106, 107), durov kvintakord pri drugem nastopu téme (t. 112–114) oziroma zvečani kvartsekstakord pri petem nastopu téme (132–133). Gl. razloženi trdoveliki septakord v t. 103.

356 Gl. t. 49 in 51 v drugi ter t. 104 v tretji témi.

ritmu, intervalno-ritmični vsebini in dinamiki. Za drugo témo so značilne daljše notne vrednosti, motiv v razponu zmanjšane oktave (zaporedna skoka čiste in zvečane kvarte), za prvo obris durovega trizvoka v začetnem motivu, krajše, sinkopirane in punktirane notne vrednosti (gl. notni primer 8a, b). Poenotijo ju nekatere motivične prvine: med drugim kombinacija daljše punktirane vrednosti s krajšo, intervali od male sekunde do čiste kvinte (razen zvečane kvarte, ki je v prvi témi ni) ter melodična tonalitetna dvoumnost, ki združuje pri obeh občutenje obeh tonskih spolov.³⁵⁷ Bistvena razlika v tematski gradnji je dosledno, variirano ali sekvenčno ponavljanje večjih celot (dvtaktij) v ARM,³⁵⁸ medtem ko velja za SN večja »razvojnost« (raznolikost) motivične vsebine na ravni posamezne téme, tudi ponavljanje motivov oziroma submotivov je redkejše.³⁵⁹

Zaporedno variirano ponavljanje tém je v obeh skladbah daleč od banalnega. Najmanj se v primerjavi z ostalimi parametri stavka, ki bodo obravnavani posebej, spremeni njihova melodično-ritmična vsebina, zato je le-ta najmočnejši faktor enovitosti teh odsekov. V sklopu B-téme v SN se sploh ne spremeni, ker gre le za transpozicije melodične linije v druga »tonalitetna« območja. Podobno je pri C-témi omenjene skladbe,³⁶⁰ kjer sta v tem smislu izjema njen tretji in četrti nastop (krajša sta in med seboj sekvenčno ponovljena), sta pa kljub temu jasno zaznavna variacija ostalih.³⁶¹ Izrazit primer zaporedne melodične raznolikosti je prva téma: njen drugi del je pri njenem vsakokratnem nastopu v ekspoziciji melodično spremenjen in različen po dolžini (7, 3, 6 taktov). Ohranja progresivno-recesivni melodični obris téme, vendar ima v drugem in tretjem primeru že dvoumno vlogo »tematske pripadnosti«³⁶² v funkciji »luščenja« svojega izrazitega dela (prvih petih taktov), saj nastopa pri vseh kasnejših ponovitvah (v A', A'', A''', A'''' ali kot kontrapunkt) zgolj v tej obliki.

Podobno je tudi s prvo témo pri ARM: prvič je z izjemo zadnjih dveh taktov melodično dosledno ponovljena, drugič le transponirana (z minimalno

357 Za prvo témo je značilno nihanje med tonskima spoloma D-dura in harmoničnega d-mola v melodiki (gl. tona Fis-f v t. 1 in b-h v t. 6.) (začne na terci D-dura, metrični poudarki (zaustavitve) na kvinti, konča na S, drugič konča na III. stopnji (harmonizirano h-mol). Druga téma združuje na svojem začetku občutenje c-mola in C-dura (gl. t. 68).

358 Gl. t. 1–4 in 68–75.

359 Gl. t. 3 in t. 51; prim. t. 2 in t. 4.

360 Variacije so minimalne: skok za č4 navzdol (t. 107) je enak pri šestem nastopu téme, pri drugem je variiran v3, pri petem pa v zv4, tretji in četrti nastop sta skrajšana.

361 Gl. t. 114–123.

362 Tematsko neizrazitost določajo njegova vsebinska drugačnost, dolžina, predvsem pa sprememba v teksturi in instrumentaciji že pri njenem prvem nastopu, kjer je kljub temu število melodičnih instrumentov, ki jo podajajo, še najbolj ohranjena. Kasneje se le-to radikalno redči v skladu s splošno recesivno in tudi teksturno tendenco. Prim. med seboj t. 1–12, 13–20 in 21–34.

ritmično-melodično spremembo zadnjih dveh taktov), povsem drugače pa je v drugem tematskem sklopu te skladbe: drugi nastop B-téme se melodično razvije v daljši odsek z močno gradacijo, *forte* viškom in recesijo.³⁶³ Tretji nastop je zopet v okvirih svoje periodizacije in melodično identičen s prvim.

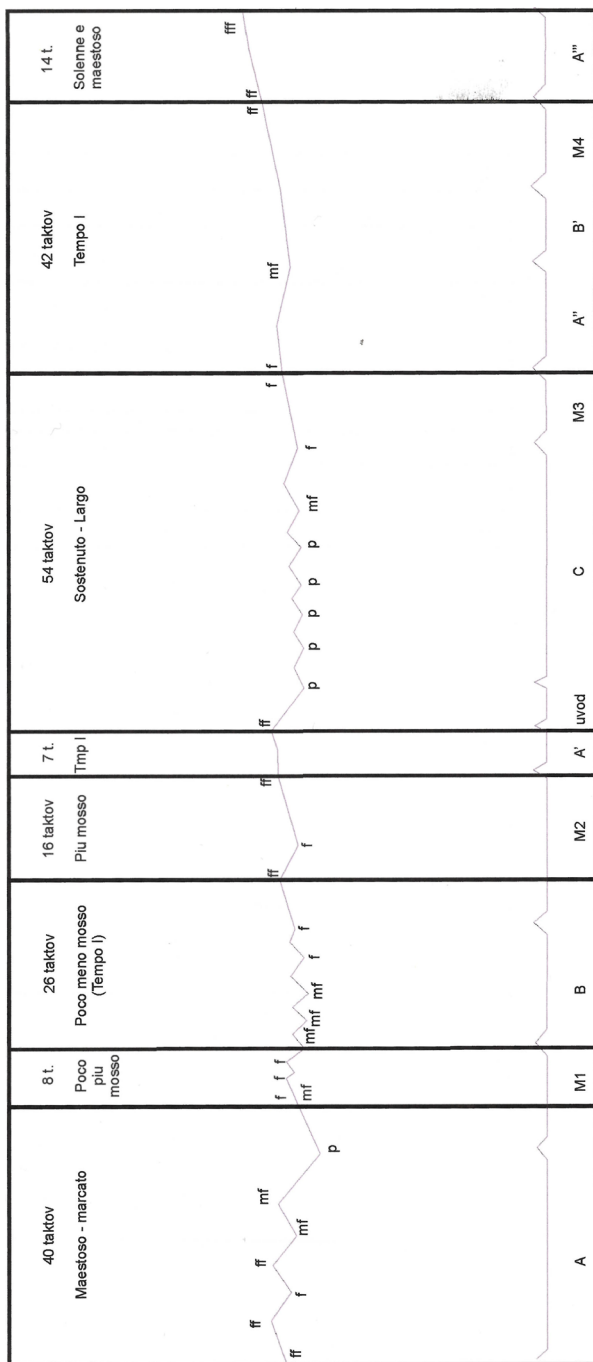
Izpeljevanje gradiva v ožjem pomenu besede je v SN v skromnejšem deležu in razpršeno na krajše medigre, v širšem pomenu pa tudi v tematskih kompleksih (denimo variacija ali kontrapunktično soočenje tém). V ARM je motivično-tematskemu delu odmerjen večji prostor: v mostu ekspozicije in reprice ter v izpeljavi. Medigre (netematski deli) v obeh skladbah vzpostavljajo notranjo kontrastnost z izmenjavo izpeljav tematsko znanega in neznanega gradiva, sorodnega v motivičnih prvinah.

Procesi sproščanja in naraščanja napetosti so sicer v obeh skladbah v pogostem menjavanju (gl. napetostni krivulji 14 in 15), so njuno »dihanje«: izmenjujejo se v okviru posameznih fraz, odsekov, kot tudi večjih delov, polovice, celote. Mesta statičnosti so krajša in redkejša.

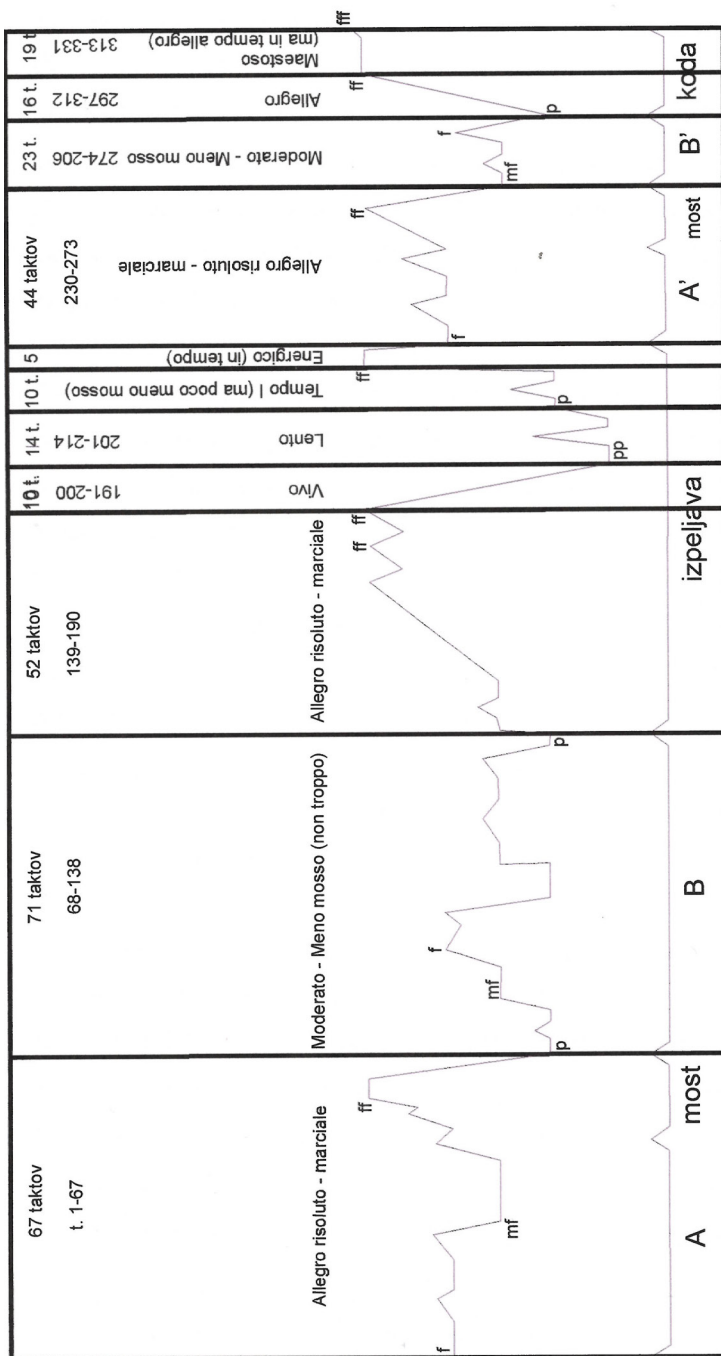
Najbolj statično učinkujejo v SN krajše ponovitve A- in B-téme po ekspoziciji (A', A'', A''', B'), torej znane, vračajoče se »potrditve«, najbolj napetostno razgibano (na najnižjih ravneh strukture) pa medigre, za katere je značilno stopnjevanje napetosti (ponavadi v dveh progresivno-recesivnih lokih) pred bodisi novim tematskim območjem ali ponovljeno témo. V obrise napetostnih valovanj so oblikovani tudi tematski sklopi te skladbe (A, B, C), prizorišča »novega dogajanja«, kjer je vsak od večkratnih (variranih) nastopov posamezne téme zasnovan v obliki progresivno-recesivnega loka. Vse to skladbo SN »muzikantsko« razgiba oziroma ji daje »pripovedno« živost. Iz grafičnega prikaza krivulje je tudi razvidno, da učinkuje del A kot celota recesivno, medtem ko sta tematska sklopa B in C usmerjena progresivno. Takšna napetostna naravnost je v funkciji oblike: recesija A-dela je logična kot priprava na *piano* začetek mostu (medigre 1), ki ji sledi in v katerem se začne nova gradacija. Ta doseže sprostitvev napetosti z začetkom B-dela. Tam sprožena nova progresija se nadaljuje do konca ekspozicije – preide v medigro 2 in poudarjeno ponovitev A-téme, s katero se kot s svojim viškom zaključi. Progresivna usmerjenost C-dela je v funkciji izpeljave. Ker način razporeditve tematskih sklopov (A, B, C) skladbo razpolovi približno na sredini (takt 97 od 207), sta polovici njena najvišja hierarhična raven pred celoto. Prvi del (A–M1–B–M2–A') bolj napetostno niha,³⁶⁴ njegova splošna tendenca pa je recesivno-progresivna. Ta je sicer značilna tudi

363 Gl. t. 84–109.

364 Začne se z daljšo recesijo (t. 1–34) prvega tematskega sklopa, sledijo pa mu tri različno dolge progresije (v prvi medigri, drugem tematskem sklopu, drugi medigri) z vmesnima, zelo kratkima recesijama (pred začetkom drugega tematskega sklopa na koncu prve medigre; na sredi druge medigre).



Napetostna krivulja 14: Svobodi naproti



Napetostna krivulja 15: *Allegro risoluto-marciale*

za drugi del (Uvod–C–M3–A'–B'–M4–A'''), vendar s pomembno razliko, da je recesija v njem zelo kratka (pettaktni Uvod), progresija, ki ji sledi vse do konca, pa je mnogo daljša in zvezna v poteku, brez dodatnih nihanj navzdol. Na ravni celote je skladba (če zanemarimo Uvod) recesivno-progresivna v ekspresiji, pri čemer je progresija približno sedemkrat daljša od začetne recesije.

Potek napetostnih procesov je v ARM povsem drugačen. Težko ga je posploševati na polovico oziroma večje dele skladbe, ker je mnogo bolj pester. Mešta statičnosti so zelo redka in veljajo le za okvir najnižjih strukturnih ravni. Sklop A-téme kaže rahlo progresijo navzgor, občutno daljši most progresivno-recesivno tendenco, pri sklopu B-téme pa naletimo na še pomembnejšo razliko med skladbama: v nasprotju z nepretrganim stopnjevanjem zaporednih variiranih ponovitev B-téme v SN, je ta del v ARM oblikovan v progresivno-recesivni lok, katerega srednji del predstavlja melodično razvijanje drugega nastopa B-téme z močno gradacijo do dvojnega *f* viška. Tudi sicer je sklop druge téme v spreminjanju jakosti kontrastnejši prvemu v primerjavi s SN.³⁶⁵ Podobno velja za reprizo ARM.

Tudi izpeljava kaže pri ARM bolj razgibano napetostno dogajanje kot pri SN.³⁶⁶ Prav tako je repriza, kot del dolge gradacije drugega dela v SN, v ARM napetostno povsem drugačna. Poleg tega, da ji je odmerjen večji prostor, ponovitvi prve in druge téme izrišeta progresivno-recesivni lok. Padec napetosti (jakost!) med njima ni tako drastičen kot v ekspoziciji.³⁶⁷

Enak je zaključek obeh skladb – pri obeh se na koncu ponovi prva téma v avgmentirani obliki in *ff* jakosti (SN: *Solenne maestoso*, ARM: *Maestoso (ma in tempo allegro)*) z rahlim stopnjevanjem do konca, viška celote. Podobnosti med skladbama so tudi drugje – denimo recesija pred vsakim novim odsekom,³⁶⁸ pa največji padec napetosti in umiritev glasbenega toka približno na sredini skladbe, vendar z drugačno funkcijo: pri SN je to pred začetkom izpeljave (C-dela), pri ARM po njenem višku. V zvezi s tem velja pri ARM omeniti zanimivo podrobnost: največja umiritev glasbenega toka nastopi v *Lentu*, ki se začne s taktom 201. V razmerju do celote (301 taktov) je to mesto v skladbi mesto »pozitivnega zlatega reza« (razmerje 2 : 3).

365 Od *ff* viška v mostu se padec napetosti spusti do *p*, v katerem se začne druga téma, z njenim drugi nastopom se dvigne do *f*, njen tretji nastop pa se spet poteka v jakosti *mf*; jakost prve téme se ves čas giblje v okviru *f*. Medtem ko je razlika v padcu jakosti v SN manjša (le od *ff* do *mf*); v pianu se začne komaj sklop tretje téme.

366 Razen rahle recesije (od *f* do *mf*) med »reprizo« A- in B-téme v SN napetost tam narašča čez celoten drugi del, pri ARM pa prvi del izpeljave (t. 139–190) izriše najprej močno progresijo od *mf*–*ff* (trojni višek), takoj zatem pa recesijo do *pp* (*Vivo*, t. 191–200). Po umiritvi v *Lento* (t. 201–214) se glasbeni tok ponovno napetostno vzpne. Skozi *Tempo I, ma poco meno mosso* (t. 215–224) do *ff* v *Energico (in tempo)* (t. 225–229).

367 Ponovitev A-téme se giblje od *f* do *ff*, B-téme pa od *mf* do *f*.

368 Kar ne velja za že opisan potek pretežno zvezne progresije v drugem delu SN.

Da je mogoče posamezne odseke obeh skladb poimenovati z rondojskim in sonatnim izrazjem, kažeta spodnji oblikovni shemi.

Svobodi naproti

| RONDO | SONATA | TEMPI |
|--|-------------------|------------------------------------|
| | EKSPOZICIJA | |
| A (t. 1–34) | I. téma | Maestoso – marcato (1–40) |
| medigra 1 (34–48) | most | ↓ Poco più mosso (41–48) |
| B (49–64) (Tempo I) | II. téma | ↓ Poco meno mosso (49–74) |
| medigra 2 (65–90) | prehod | ↓ Più mosso (75–90) |
| A' (91–97) | zaključ. skup. | ↓ Tempo I (91–97) |
| | IZPELJAVA | |
| uvod (97–101) | | Sostenuto – Largo (97–150) |
| C (102–138) medigra 3 (139–150) | epizodna téma | ↓ |
| A'' (151–158) | repriza (»lažna«) | ↓ Tempo I (151–192) |
| B (+A''') (159–167) medigra 4 (168–192) | | ↓ |
| A'''' (193–206) | repriza | ↓ Solenne maestoso (193–206) |

Allegro risoluto-marciale

| RONDO | SONATA | TEMPI |
|---------------------|---------------------|--|
| | EKSPOZICIJA | |
| A (1–25) | I. téma | Allegro risoluto-marciale (1–67) |
| medigra 1 (26–67) | most | |
| B (68–138) | II. téma | Moderato – Meno mosso (68–138) |
| A' (139–154) | IZPELJAVA | Allegro risoluto-marciale (139–190) |
| medigra 2 (155–229) | | Vivo (191–200) Lento (201–214) Tempo I (ma poco meno mosso) (215–224) Energico (in tempo) (225–229) |
| | REPRIZA | |
| A'' (230–245) | repriza A | Allegro risoluto-marciale (230–273) |
| medigra 3 (246–273) | most | |
| B' (274–288) | repriza B | Moderato – Meno mosso (274–296) |
| medigra 4 (289–312) | zaklj. skupina + | |
| A''' (313–331) | priprava KODA | Allegro (297–312) Maestoso (ma in tempo) (313–331) |

Kljub temu izsledki pozornejše analize govorijo pri ARM bolj v prid sonatni obliki, pri SN pa sonatnemu rondoju. Zaradi lažjega prepoznavanja dejstev in razlik, ki nas navajajo k temu, pa ne bo odveč kratka osvežitev bistvenih ločnic med modeloma.

»Rondo je oblika, ki temelji na eni ali več témah, pri čemer se prva, glavna téma pojavi v oblikovnem poteku najmanj trikrat, vedno v osnovni tonaliteti [...]. Med témami se nahajajo prehodi, imenovani epizode, v katerih se ustvarja (z motivičnim delom ali uvajanjem novih elementov) tematski kontrast [...]. Tème med seboj kontrastirajo vsebinsko in harmonsko [...]. Sonatni rondo predstavlja kombiniranje rondoja (sheme A B A C A B A) s sonatno obliko [...] in njegova bistvena značilnost je, da se II. téma pojavi dvakrat, in sicer prvič v dominantni (pri molskem rondoju – v paralelnem molu), drugič pa v osnovni tonaliteti [...]. Eventualna uvedba izpeljave lahko še okrepi ta sonatni element.«³⁶⁹

Avgust Halm pojmuje sonato kot organizem, »ki ga izoblikuje proces več različnih energij v razhajanju in druženju«, o umetniški podstati sonate (kot tudi fuge) pa pravi, da je ni mogoče »presojati z imaginarno formulo, po kateri naj bi nastala, da ni mogoče doreči, kaj je, ampak samo to, kaj se v njej dogaja, in kaj 'išče'«. ³⁷⁰ V današnji zavesti po mnenju Katarine Bedina sonatna oblika »najprej vzbudi asociacijo tematičnih in harmonskih kontrastov, razvoja vsebine med napetostjo in sproščanjem, mojstrovanje z melodičnimi, ritmičnimi, dinamičnimi in agogičnimi sredstvi; z motivi, témami, dvanajsttotsko vrsto, ali drugačno organizacijo gradiva in sredstev, ki še nimata imen. Tako ostaja pojmovanje sonate slej ko prej spojeno s pričakovanjem muzikalno tehtnega začetka, gradacije in sklepa. Navadno vključuje še predstavo dramske impulzivnosti, nasprotovanja med odločno prvo ('moško') in stransko spevno ('žensko') témo do razrešitve, oziroma 'zmage' subjekta. Moč prve téme v skrajnjem pojmovanju 'pokori' stransko misel v sklepno (tonično) soglasje.«³⁷¹

Poskušajmo najprej izluščiti bistvene razlike med tema modeloma, njune osnovne konstituante. Ena od teh je na koncu razrešen tonalni konflikt med prvo in drugo témo pri sonati (in sonatnem rondoju), ki ga pri rondojih nižje vrste ni, saj je tam bistveno nenehno vračanje in sklepna vrnitev (prevlada) prve téme nad ostalimi, torej »pokoritev z večkratnostjo«. Druga pa je za sonato značilno koncentriranje in razporeditev ekspozicijskega, izpeljevalnega in repriznega principa v tri zaporedne odseke (sonatna trodelnost, »muzikalno tehten začetek, gradacija in sklep«), medtem ko so ti načini dela s tematskim gradivom v rondoju enakomerno razpršeni čez celoto. Pri rondoju torej ne pride do tako močnega in na enem mestu koncentriranega dramatičnega konflikta med témama (témami), torej imata oba oblikovna modela tudi

369 Prim. Skovran in Peričič, *Nauka o muzičkim oblicima*, 173–181 in 244–246.

370 A. Halm: *Wom zwei Kulturen der Musik*. 3. izd. Stuttgart 1947. Navedeno po Bedina, prav tam, 21, op. 40.

371 Bedina, prav tam, 23.

različen dramaturški potek. Način razporeditve tematskih in izpeljevalnih delov bi lahko bil tako bistven pri ločevanju rondojske in sonatne strukture, kajti »tonalitetni« odnosi med témami v 20. stoletju ne morejo zaradi svobodnega zunajtonalnega mišljenja imeti več takšne moči in pomena kot v funkcionalnem harmonskem sistemu.

Žebrè je obe skladbi oblikoval po principu sonatne oblike, vendar pri vsaki drugače. Pri SN, ki je iskriv primer oblikovne dvoumnosti in dvojnosti, je le-to prepletel z značilnostmi rondoja v svojevrstno kombinacijo obeh modelov (sonatnega rondoja), medtem ko je ARM oblikoval po »posodobljenem« sonatnem principu. Poglejmo podrobnosti, ki utemeljujejo omenjene razlike.

Prva predstavitev in nekajkratna ponovitev posameznih tém v variirani obliki tvorita bistven princip horizontalne gradnje vsakega od treh »ekspozicijskih« tematskih sklopov (A, B, C) v SN, medtem ko gre v ARM za »razraščanje« ideje z izpeljevalno logiko že v okviru ekspozicije: pokaže se v večji meri že v mostu (je tudi daljši od tistega v SN) in pri drugem nastopu B-téme, saj se ta melodično razvije v daljši odsek z močno progresijo do dvojnega *f* viška – variacijskost v SN zamenja v ARM »dramaturški« ustroj.

Tudi primerjava napetostnih krivulj pri obeh skladbah v ekspozicijsko-tematskih delih govori temu v prid, saj kaže različne tendence: v SN dosledno recesijo treh zaporednih nastopov prve téme (A-del) in dosledno progresijo nastopov tém v B ter C-delu, v ARM pa rahlo progresijo v A-delu ter progresivno-recesivni lok v B-delu.

Razlika med skladbama je tudi v začetku mostu. Pri SN se začne ta zelo jasno po zadnjem (tretjem) nastopu A-téme, saj se napetostna tendenca šele tedaj obrne navzgor, poleg tega njegov prvi odsek (t. 34–40) zaznamuje učinkovita gradacija.³⁷² Pri ARM se s tretjim nastopom A-téme (t. 18–25) most že začne: tekstura se kontrastno razredči v primerjavi s prvima nastopoma téme,³⁷³ kontrast nastopi v dinamiki, instrumentaciji, spremeni se zvočno območje,³⁷⁴ najbolj pa obravnava glavne téme, ki se »umakne« v kontrapunkt k novi tematsko izraziti melodični liniji (epizodni témi). Slednja kasneje sicer nima »graditeljske« tematske vloge, prisotna pa je s svojimi prvinami v motivično-tematski mreži skladbe.

372 Okrepljena ritmično-metrično, teksturno in instrumentacijsko, v obliki melodičnega lestvičnega postopa poltonov od *b* do *b*₁, ki se nadaljuje v drugem odseku tega dela do *f* viška.

373 Pri prvih dveh nastopih je udeležen celoten orkester, variacija v teksturi in instrumentaciji je minimalna, največje so harmonske spremembe. Prim. t. 1–8 in 9–16.

374 Sestavlja ga 10-tonska lestvica iz kombinacije naravnega *h*-mola in harmoničnega *g*-mola (manjkata tona *gis* in *fis*), melodično v bitonalnem odnosu med solo klarinetom in linijo viol ter violončel. Prim. t. 18–25.

Skladbi se razlikujeta tudi v zaključku ekspozicije: pri SN se ta jasno zaključi s ponovitvijo A-téme,³⁷⁵ v ARM pa se z njenim ponovnim nastopom začne že izpeljava (prim. teksturo, napetostni krivulji). Pomemben razlikovalni moment, ki ARM bolj približa sonatni obliki, je tako zaključek prvega dela z vrnitvijo (potrditvijo) B-téme po njenem melodičnem razvijanju v srednjem delu B-sklopa, ki je enak učinku zaključne skupine ekspozicije, medtem ko je v SN zelo poudarjena vrnitev A-téme, značilnost rondoja.

V SN najdemo izpeljevalnost v manjši meri kot pri ARM – tako v kratkih medigrah, kot v osrednjem, »izpeljevalnem« delu. Tega nadomestijo večkratne, predvsem harmonsko variirane ponovitve tretje téme, ki sicer postopno dobivajo nemiren izpeljevalni značaj,³⁷⁶ izpeljevanje v ožjem pomenu besede pa se začne šele po njihovem »izteku« in traja le kratek čas.³⁷⁷ Prekine ga »lažna« repriza obeh tém (t. 151–167),³⁷⁸ sledi pa spet krajše izpeljevanje oz. medigra³⁷⁹ pred sklepnim (avgmentiranim) nastopom prve téme. Glede na to je oblikovna zasnova bližja rondoju kot sonatnemu stavku. Če pa prisluhnemo zvočnemu učinku tega dela in opazujemo napetostno krivuljo, ki projicira dolgo progresijo od začetka območja tretje téme do konca skladbe, v okviru katere je tudi omenjena neprepričljiva repriza,³⁸⁰ ki učinkuje bolj kot del izpeljevanja, in razumemo šele sklepni nastop prve téme kot pravo reprizo (zgolj prve téme, na »toniki«), izpeljavo pa kot težišče stavka, rondojska struktura dobi sonatne razsežnosti.

Poleg tega indicirajo sonatno obliko v tej skladbi tudi izhodiščno tonično-dominantno »tonalitetno« razmerje prve³⁸¹ in druge téme,³⁸² njuna obsežnejša predstavitev³⁸³ ter »izpeljevalna« obravnava tretje téme,³⁸⁴ tako da učinkuje ta kot epizodna téma sredi širšega izpeljevalnega procesa.

Kljub ponovitvi A-téme v osnovni »tonaliteti« po ekspoziciji, kljub teksturno neodločni reprizi in nerazrešenemu »tonalitetnem« konfliktu v njej (obe témi melodično v razmerju T–D istočasno, kar je prej razumeti kot ponovno

375 *Tempo I*, t. 91–95.

376 S kontrapunktskim dodajanjem motivov uvoda k tretji témi.

377 Enako kot ostale medigre, t. 139–150.

378 Najprej A-téme, potem pa obeh tém v kontrapunktskem odnosu.

379 S soočenjem tematskega gradiva prve in tretje téme.

380 Témi nastopita sočasno v »nerešenem« razmerju T–D, poleg tega teksturno ni poudarjena.

381 C-dur, velja za prve takte.

382 Njen četrti nastop je v G-duru.

383 Večkratna variirana ponovitev oz. transpozicija.

384 Kontrapunktično soočanje z ostalim motivično-tematičnim gradivom, modulacijska narava njenih posameznih nastopov, njeno transponiranje.

vrnitev tém v rondojskem smislu), približajo sonatni obliki skladbo SN prav motivično-tematska sprepletenost celotne skladbe in postopni zaplet tretje (C) téme v izpeljevalni proces, ki se nadaljuje do konca skladbe – do sprostitve v sklepnem nastopu A-téme (pravi reprizi), kar je rondojski obliki sploh tuje. Jasna ločenost med medigrami in témami v drugem delu (značilnost rondoja) je tako dvoumna in zabrisana z močnim izpeljevalnim momentom in neprekinjeno napetostno gradacijo. Ker repriza odstopa tudi od sonatnega modela, gre pri SN za iskrivo kombinacijo obeh oblik oziroma za sonatni rondo.

Pri ARM je drugače zasnovana že »medigra« med prvim in drugim tematskim sklopom, ki je bolj podobna mostu.³⁸⁵ Pri obeh skladbah gre v izpeljavi za motivično-tematsko delo s prvini obeh (vseh treh) tém. V SN se kot del izpeljevanja vključi tudi tematika uvoda, v ARM pa tematsko gradivo kontrapunkta k tretjemu zaporednemu nastopu téme.³⁸⁶ Pri SN izpeljavo začnejo zaporedne variirane ponovitve C-téme, pri ARM pa dvakratni nastop A-téme (prim. teksturo, zaradi katere ne gre za »vrnitev« téme). Izpeljavi se razlikujeta predvsem v napetostnem gibanju in v dolžini. Pri SN je progresivni lok napet čez celoten drugi del³⁸⁷ vse do zadnjega nastopa A-téme, ki učinkuje kot njegov višek, sprostitvev in kot témina »prava« repriza. Zato (gl. tudi teksturno obravnavo tém) imata ponovitvi A- in B-téme sredi omenjene dolge in zvezne progresije le funkcijo reminiscence. Kot repriza sta neprepričljivi. Zadnje in odločilno besedo ima šele zadnji, veličastni nastop A-téme. Izpeljava v ožjem pomenu besede je pri ARM v primerjavi s SN daljša, upoštevajoč vključitev C-téme pri SN, pa krajša (zavzema tretjino skladbe, pri SN pa polovico) in bolj napetostno razgibana (t. 139–230).³⁸⁸

Repriza, kot rečeno, učinkuje v SN glede na funkcijo vseh strukturnih parametrov v splošni napetostni tendenci in zaradi kratkosti dvoumno, pripravljajno. Enak učinek »kratkega odmeva« téme se zgodi na koncu izpeljave pri ARM³⁸⁹ (pri obeh skladbah oznaka *Tempo I!*), vendar imata témi v nadaljnjem poteku v ARM jasno odmerjen prostor, enak tistemu v ekspoziciji: A-téma nastopi

385 V primerjavi s SN gre za daljši izpeljevalni odsek (iz tematskega gradiva A-téme) z močno progresivno tendenco do *ff* in recisivnim sproščanjem kot prehodom k B-témi (t. 26–67).

386 Gl. spevno melodično linijo solističnega klarineta v t. 18–23.

387 Z manjšimi vmesnimi nihanji na nižjih ravneh strukture.

388 V prvem delu ARM progresija pripelje do trojnega viška z vmesnimi manjšimi nihanji navzdol, sledi radikalna recesija (s *ff* do *pp*), še ena nenadna dinamična progresija (zaradi redke teksture nima moči) z nenadno recesijo sredi umirjenega *Lento*, potem pa terasasto razgibana progresija do zadnjega in najdaljšega viška v izpeljavi (*Energico*). Razgibanosti oz. zveznosti poteka napetosti glasbenega toka je komplementarna tudi sprememba hitrosti v obeh skladbah (gl. nap. krivuljo).

389 *Tempo I (ma poco meno mosso)*, t. 215–224.

dvakrat, sledita most³⁹⁰ in nastop B-téme. Kot zaključna skupina reprize in priprava na končni *Maestoso* učinkuje v ARM *Allegro* (t. 297–312), z zadnjim soočenjem motivov obeh tém. Obe skladbi se zaključita z avgmentirano prvo témo, ki jo lahko razumemo pri ARM kot kodo, pri SN pa kot zadnjo vrnitev prve téme. Sporočilnost je enaka pri obeh skladbah: zmaga prve téme.

Izpeljevanje je torej v SN razpršeno na krajše medigre in »izpeljavo«, ki jo v večji meri nadomestijo večkratne ponovitve C-téme, zato ima le-to tu bolj značaj medigre; repriza je zelo dvoumna, kratka in šibka (lažna), bolj asociira kratko vrnitev obeh tém. V ARM je izpeljevalnost koncentrirana v mostu med témama (v ekspoziciji in reprizi) ter v izpeljavi; repriza obeh tém je zelo jasna. Obe skladbi zaključita s prvo témo, ki jo je pri SN razumeti kot njeno poslednjo vrnitev, pri ARM kot kodo. Pokoritev druge téme, ki se zgodi v obeh skladbah, ni posledica ustreznih »tonalitetnih« razmerij, ki so sicer pri klasičnem sonatnem rondoju in sonatni obliki bistvena, ampak s poudarjeno vrnitvijo, prevladujočo vlogo prve téme v mreži motivičnih prvin in z njeno »zadnjo besedo«.

2.6.2 Melodika in harmonija

V splošnem so posamezna vertikalna sozvočja zgolj kot sestavni deli celote dokaj tradicionalna: prevladujejo terčno grajeni akordi vseh vrst, od trizvokov do tercedecimnih akordov brez razvezov. Organizacija zvočnega gradiva pa je nova, nima veliko skupnega s funkcionalno harmonijo, čeprav uporablja iste gradbene elemente.

Disonanca je osamosvojena, zaporedna razmerja akordov so svobodna (ne-funkcionalna) – tonalitetno enovita in funkcionalna le v segmentih; podobno je z melodičnimi linijami. Dur-molovska tonalitetnost je tako zgolj asociativna in fragmentarna, s hitro spreminjajočimi se entitetami. Svobodno tonalitetno-modalno gibanje in premikanje tonikalnih središč na kratke razdalje (na takt ali celo na polovico takta) je značilnost horizontalnih kot vertikalnih tonskih struktur.

Sozvočja so nedeljiv del artikulacije posameznih delov, oblikovskega procesa, enako kot tekstura in instrumentacija, saj jih Žebrè usklajuje s trenutno napetostno tendenco oz. dogajanjem v glasbenem toku – temu prilagaja disonančnost (konsonančnost) akordov in gostoto v razponu od trizvokov do tercedecimnih akordov. Zadostoval bo po en primer iz vsake skladbe.

Ker je v SN z najgostejšim harmonskim ritmom harmonizirana A-téma, kar je del njenega značaja, saj je tudi teksturno in instrumentacijsko temu primerno

390 Njeno izpeljevanje in gradacija do *ff* viška, t. 260–264, potem pa recesija do *mf*.

obravnavana (gl. teksturo in instrumentacijo), poglejmo spreminjanje vrste akordov glede na vzpenjajoče-padajoč potek melodične linije in naraščajoče-sproščujoč potek napetosti pri prvem nastopu teme. Od začetnega trizvoka v t. 1 se ti postopno terčno nadgrajujejo in povečujejo svojo barvitost prek četverozvokov do pet- in šesterozvokov na višku napetostnega loka v t. 5–6, ob popuščanju napetosti v drugi polovici fraze pa redčijo od četverozvoka prek trizvokov do dvoglasja v t. 11. Njihova sestava je terčna, pretežno iz izmenjave velikih in malih terc, v različnih razvrstitvah in obratih, brez vsebnosti zvečanih trizvokov ali septakordov. Njihova »konsonančnost« se spreminja v razponu od mehkomalega do trdovelikega septakorda. Enako je še na nekaj mestih v skladbi, ki so zasnovana teksturno podobno (akordsko), ali pa pri akordskih teksturnih komponentah znotraj kompleksne teksture. Kjer pa prevladujejo redkejše in polifonske fature, pride tudi do večjih disonančnih vertikalnih zaostritev, ki so posledica sočasnosti vodenja več linearnih komponent (melodičnih linij, figuranih in ostinatnih teksturnih plasti), vendar zaradi kratkotrajnega učinka in akordske redkosti nimajo strukturne vloge.

Primer stopnjevanja z akordsko večzvočnostjo je drugi nastop A-teme v ARM: medtem ko pri prvem nastopu prevladujejo trizvoki in septakordi, pri drugem povečujejo barvitost in disonančnost nonakordi in undecimakordi (gl. t. 1–15). Podobno je v mostu: v prvem delu (t. 18–42) prevladujejo trizvočne harmonije, potem pa akordi od septakorda do tercdecimnega akorda, značilnega za sam višek v t. 46. Nadaljevanje je v skladu z recesijo napetosti (in ostalimi strukturnimi elementi), ki sledi.

Za sestavo akordov velja podobno kot pri SN, le da pri ARM večkrat naletimo na bolj disonančne vertikalne strukture kot sta trdoveliki ali zvečani septakord, pa tudi na drugačno (neterčno, npr. kvartno) razporeditev tonov.³⁹¹ Disonančnost vertikalnih akordskih bodisi intervalnih (dvoglasnih) tvorb je pri ARM nasploh strukturnega pomena, tako kot je izbrani zvočni prostor bolj kromatično zaostren, v čemer je bistvena razlika med SN in ARM.

Za obe skladbi je značilno gibanje melodike oziroma celotnega glasbenega toka v kromatično močno razširjenih tonskih območjih, v novih (sestavljenih) »tonalitetah«, značilnih za določeno zvočno ploskev – enovit zvočni prostor (»novo tonalitet«), ki se spreminja približno na dva takta ali več (odvisno od »tonalitetnega« ritma) sestavljajo toni ene ali več diatoničnih lestvic (durovih, molovih, modalnih). Vendar so ti pri SN soočeni v bi- ali politonalitetnem odnosu istočasnih različno tonikalno osrediščenih melodičnih linij (njenih segmentov) ali drugih teksturnih plasti (gl. notne primere 7a–e), pri ARM pa

391 Primer izpostavitve kvart gl. v t. 43.

SVOBODI NAPROTI

simfonična pesnitev

1. tema

DEMETRIJ ŽEBRE

(1944)

Woodwind and Brass section score for the first theme. The instruments listed are Flute 1 & 2, Piccolo, Oboe 1 & 2, Clarinet 1 & 2, Bassoon 1 & 2, Cor Anglais/Fa, Trumpet in B-flat 1, 2, & 3, Trombone 1, 2, & 3, Tuba, and Timpani. The score is marked *ff marcato, energico* throughout.

4/4 lidijska na tonu c mel. a-mol + mel. e-mol + G-dur = 11 tonov
 div. **Maestoso-marcato** Allegro $\text{♩} = 112-120$

String section score for the first theme. The instruments listed are Violin 1 & 2, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is marked *ff molto marcato* throughout.

Ed. DSS 672

© 1975 by Edicija Društva slovenskih skladateljev, Ljubljana/Yugoslavia

© 1975 Sub-Edition for all Countries excluding Yugoslavia, Rumania, CSSR, Bulgaria, Poland, Hungaria, DDR, USSR, Albania, Cuba, North-Korea, North-Vietnam, Soc. Republic China by Musikverlage Hans Gerig, Köln/Cologne

All rights reserved
 Tous droits réservés

Notni primer 7a: Svobodi naproti, t. 1-4

2

Fl. 1
Fl. 2
Picc.
Ob. 1
Ob. 2
Cl.
Fg. 1
Fg. 2
Cor. F. 1
Cor. F. 2
Cor. F. 3
Cor. F. 4
Tr.
Trbn. 1
Trbn. 2
Trbn. 3
Tub.
Timpn.
Pt. s.
Vni. 1
Vni. 2
Via.
Vc.
Cb.

mel. e-mol
lidijska na tonu es
ff marcato molto e espress.
lidijska na tonu d
harm. d-mol
harm. g-mol
Pittorresco con accento di timpani
B-dur
zbirka tonov = 10
zbirka tonov = 11
unis.
con slancio
con slancio
con slancio
Es-dur
dorska na tonu e
Ed. DSS 672

Notni primer 7b: Svobodi naproti, t. 5–9

3

Fl. 1
2

Ob. 1
2

Cl. 1
2

Fa. 1

Cor. F. 1
2
3
4

Tr. 1
2
3

Trbn.
Tuba

Tmpn.

G.c.

mel. e-mol

C-dur + mel. a-mol
zbirka tonov = 10

①

Vnl. 1
Vnl. 2

Vla.

Vc.

Cb.

Ed. DSS 672

Notni primer 7c: Svobodi naproti, t. 10–13

Fl. 1
2

Picc.

Ob. 1
2

Cl. 1
2

Fg. 1
2

Cor. F. 1
2
3

Trbn. 1
2
3

Tuba

Tmpr.

Vni. 1

Vni. 2

Via.

Vc.

Cb.

2. tema

A-dur

1. solo

mf espressa.

mf marcato e espress.

p bouché

p bouché

lidijska na tonu c

5 Poco meno mosso (Tempo l.)

lidijska na tonu c

pizz.

pizz.

pizz.

p

Ed. DSS 672

Notni primer 7č: Svobodi naproti, t. 47–51

12

2. tema

1. solo

mf espress.

C-dur

1. tema

p

2. solo

mf espress.

miksoliđijska na tonu c

1. 2. 3. 4.

Tr.

1. 2. 3.

Trbn.

Tuba

Vnl. 1.

Vnl. 2.

Vle.

Vc.

Cb.

Ed. DSS 672

Notni primer 7d: Svobodi naproti, t. 52–56

22

3. tema

solo

p espressa, sostenuto

fis-mol

E-dur

harm. a-mol

frigijska na tonu cis

12

E-dur

lidijska na tonu d

Ed. DSS 672

Notni primer 7e: Svobodi naproti, t. 102–107

združeni v eno melodično linijo ali teksturno plast. Poleg tega je osnovni vir kromatike in disonančnih situacij pri SN lidijski modus (zvečana kvarta), pri ARM pa združitev dveh tonalitet (durove in molovske ali dveh molovskih) v deset- ali enajstttonsko vrsto.

Izhodiščna »tonaliteta« pri SN je lidijski modus na tonu c. Napetost lidijske zvečane kvarte (fis) nastopi že v melodični strukturi prve téme v drugem taktu.³⁹² Ker ta zaradi hitrejšega »tonalitetnega« ritma v primerjavi s prvo témo v ARM po dveh taktih modulira, se prestavi tonikalni center na ton a,³⁹³ a le za polovico takta, potem pa zdrsne nazaj v izhodiščno toniko c (t. 4)). Vendar v istem taktu zopet modulira prek lidijske tonike a³⁹⁴ do lidijske tonike es (t. 5–6). V drugem delu fraze se glavna melodija giblje v dorskem modusu na tonu e (t. 7–10), prvi in izraziti del téme pa postane njen kontrapunkt v lidijskem modusu na tonu d. Politonikalnost je torej horizontalna in vertikalna: je značilnost ene same melodične linije (hitra menjava tonik) kot polimodalnega odnosa med sočasnimi teksturnimi plastmi. Možnost raznoterih harmonskih osvetljevanj tonov horizontale in soočenj v vertikalni je bila skladatelju očitno ena od temeljnih idej v skladbi SN: pri drugem nastopu, ko prva téma ohrani svojo melodično strukturo, je drugače harmonizirana,³⁹⁵ njen najvišji ton b pa glede na potek basovske linije tokrat postane tonika lidijskega modusa (prvič je bil kvinta lidijske tonike es).

Prevladujoč vtis lidijske zvočnosti v tej skladbi je dosegel Žebrè tudi z drugo in tretjo témo. Druga téma zveni melodično prepričljivo durovsko (jonsko),³⁹⁶ vendar se izogiba terci, to je denimo, pri prvem nastopu téme v A-duru ton cis (t. 49–52) – spremljevalna akordska plast je namreč v bimodalnem odnosu z njo (lidijska na tonu c); na tretjo dobo tako zopet zazveni lidijska zvečana kvarta (akord c-e-fis, t. 49). Melodično transponirani nadaljnji nastopi te téme, vsakič za terco više (A–C–E–G), so vedno drugače politonikalno osmišljeni.³⁹⁷ Podobno se prvi nastop tretje téme melodično giblje v območju naravnega fis-mola (začne se s tonom fis), basovska linija pa v območju za veliko terco (ton d) nižje ležečega lidijskega modusa – »bitonalitetno« sta soočeni

392 Ton fis je v odnosu do osnovnega tona c poudarjen z dolžino polovinke, najdaljše vrednosti trajanja v prvi polovici téme, gl. t. 2.

393 Zvečana kvarta (dis) se pojavi v témi na drugi polovici prve dobe, gl. basovsko linijo, t. 3).

394 Gl. zv. kvarto a-dis na drugo dobo med violončeli in violinami.

395 Z ostinatno izmenjavo mehko-malih septakordov na tonu a in h, gl. t. 13–16.

396 Začne se s skokom na kvinto durove tonalitete, kmalu sledi kvartni skok navzgor na toniko, pa postop navzdol do kvinte itd.

397 Pri drugem nastopu (t. 53–56) so »politonalitetno« soočeni C-durova lestvica druge téme, miksolidijska na tonu c prve téme v kontrapunktu in akordska plast z dorsko toniko na d. Po dve taktih se tonikalni center akordske plasti prestavi na toniko F-dura ... itd.

lestvici z istimi predznaki.³⁹⁸ Enako, le transponirano, je pri drugem, petem in šestem nastopu téme.³⁹⁹

Malo drugače je skladatelj realiziral »politonalitetno« oz. politonikalno kromatiko v ARM: celotno tonsko območje dvakratnega nastopa A-téme v ek-spoziciji (t. 1–17) sestavljajo toni 10-tonske lestvice s tonikalnim središčem na tonu d (d-e-f-fis-g-a-b-h-c-cis), ki nastane z združitvijo območij D-dura in naravnega oz. melodičnega d-mola, oziroma D-dura in frigijske lestvice na tonu d.⁴⁰⁰ Tudi melodična linija téme je zasnovana tako, da niha med durovskim in molovskim občutenjem (gl. notni primer 8a, 8b). Harmonsko-melodično polje ostane do t. 17 povsem enovito, iz njega črpata akordika in melodika, raznolika je le izbira tonskega gradiva za harmonsko variacijo. Medtem ko ostane pri obeh nastopih téma melodično identična, sta različni njeni harmonizaciji (progresiji).⁴⁰¹ Pri tretjem nastopu (18–25) je téma transponirana (na ton g, melodično niha med G-durom in g-molom), vendar ostane v istem zvočnem območju do t. 22; enako njena kontrapunktska linija, ki je v naravnem h-molu (bitonalitetna situacija), in njena harmonizacija.⁴⁰² Šele v t. 22 nastopi ton dis iz nove 10-tonske vrste, ki nastane z združitvijo naravnega h-mola in naravnega g-mola (g-a-b-h-c-cis-d-dis-e-fis). »Modulacijo« torej Žebrè pripravi z gibanjem melodike in akordike v omenjenem presečišču (od t. 18–22) prejšnje in nove tonske vrste (obe sta brez tona gis, ton dis pa nastopi v melodiki malo kasneje prav zaradi njene, načrtno tako zasnovane, strukture).

V mostu (t. 18–67) h kompleksu druge téme se začneta torej postopno uvajati tudi tona dis (es) in gis (as). Zopet gre za »modulacijo«, ki služi kot prehod in priprava na zvočno okolje druge téme. Ta se začne prav z enim od obeh manjkajočih tonov iz območja prve téme – na tonu es (=dis). Tudi zanjo je značilno »bitonalitetno« združevanje tonskega gradiva in možnost tonalitetno-tonikalnih večznačnosti (npr. sočasnost zvenenja durovega in molovega tonskega spola (istočasnost tonov es in e v akordu na c na začetku(!), pa tudi v njenem začetnem motivu – es2→b1→e1, gl. t. 68). Vendar je »tonalitetni« ritem hitrejši, saj se spreminja na nekaj taktov, enako tonikalni centri. Začne se z 11-tonske vrsto ali lestvico (toni naravnega c-mola in

398 Zvečana kvarta d-gis je poudarjena z melodijo v t. 102.

399 Gl. t. 108, 128, 134.

400 Za slednjo tipični intervali m3, m6, m7 dajo vrsti posebno modalno barvo; izpuščena je m2.

401 Prvič se téma začne v D-duru (trdoveliki septakord na tonu d) in konča (t. 8) z molovskim sklepom na tonu a (mehkomali septakord), drugič pa začne v C-duru (durov kvintakord z dodano zv. kvarto) in konča na h-molovem sekstakordu.

402 Izjema je le že omenjen ton dis, ki ga »prinese« harmonska inačica g-mola, narekuje pa (identično) razmerje tonov v melodiki.

The image displays a handwritten musical score for a symphony. The score is written on multiple staves, each labeled with an instrument or section. The instruments include Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tromba), Trombone (Tromboni), Horn (Corno), Percussion (Percussioni), and Timpani (Timp.). The score is divided into two main sections. The first section is marked with a tempo of $\frac{1}{4}$ and a key signature of one flat (D-dur + mel. d-mol = 10 tonov). The second section is marked *Allegro risoluto - marziale* and *1. tema*. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Notni primer 8a: *Allegro risoluto-marziale*, t. 1–5

-2-

Fl.

Ob.

Cl. B.

Fag.

Tr.

Tromb.

Perc.

I. Vl.

II. Vl.

Vcl.

C. u. Kb.

1. tema, ponovitev

Notni primer 8b: *Allegro risoluto-marciale*, t. 6–11

naravnega e-mola, t. 68–70), razširi na 12-tonsko vrsto (t. 72–75), ob melodični ponovitvi v drugem delu periode nadaljuje z 11-tonsko vrsto (c-mol + E-dur, t. 76–77) in se vrne k 10-tonskima vrstama (C-dur + c-mol, t. 68–69; A-dur + a-mol, t. 80–82).

Pri drugem nastopu je ta téma transponirana melodično za kvinto navzgor (T–D), njeno zvočno območje⁴⁰³ pa za interval tritonusa navzgor,⁴⁰⁴ akordske in linearne harmonizacije so seveda drugačne. Tretjič je melodično ponovljena z izhodiščem na tonu es, vendar v drugem tonskem območju⁴⁰⁵ in z drugačnimi harmonskimi osvetlitvami (gl. t. 116–132).

Ideja sestave tonskega območja prve téme je torej združevanje istoimenske durove in molove tonalitete, s čimer nastane 10-tonska vrsta, območja druge téme pa združevanje dveh molovih tonalitet v razmaku velike terce. V prvem primeru je durova zvočnost obogačena z barvo male terce, sekste in septime (frigijski modus), v drugem pa molovska zvočnost z barvo velike terce in tritonusa (lidijski modus).

Različna harmonska osvetljevanja (variiranja) zaporednih nastopov tém v tematsko izpostavljenih odsekih so ključni faktor mnogoterosti nekaterih melodično domala identičnih in zgolj transponiranih tematskih linij; so izraz inventivnosti skladatelja v izogibanju doslednemu (banalnemu) ponavljanju. Svobodno tonalitetno/modalno oziroma tonikalno večznačno, bodisi kromatično »odprto« (modulirajoče), so, kot smo videli, zasnovane nekatere téme v obeh skladbah same po sebi, torej je pri njihovi zasnovi skladatelj že razmišljal o njihovi tonikalni mnogoterosti.

Tudi tonalitetna razmerja med témami, ki so v klasicistični sonati (in sonatnem rondoju) bistvenega pomena, je Žebrè zasnoval v duhu novejših, svobodnejših pojmovanj. Prva téma SN se kasneje melodično giblje večinoma v osnovni »tonaliteti«, razen na začetku v obliki kontrapunkta k njeni prvi variirani ponovitvi in pri njenem tretjem nastopu, tako da oblikuje sekundno zaporedje tonikalnih centrov: C–(D)–C–D. Druga téma nastopi prvič v sklopu s še tremi ponovitvami, melodično je tonikalno transponirana v razmaku male terce navzgor, tako da šele četrtič vzpostavi »dominantni« odnos s prvo témo (A–C–E–G). Tudi v reprizi ostane druga téma na dominantni, ob istočasnem (kontrapunktičnem) nastopu prve téme na »toniki«. Tretja téma tvori

403 Prvih dveh taktov, ker se potem spremeni.

404 11-tonsko območje sestavljajo v prvem dvotaktju toni naravnega fis-mola in b-mola (t. 84–85), v drugem pa naravnega g-mola in h-mola (t. 86–87).

405 Tonsko območje sestavljajo toni naravnega f-mola in a-mola (manjka ton fis), vendar se po dveh taktih tonsko območje že spremeni.

kompleks s petimi ponovitvami v zaporedju začetkov na tonih fis–cis1–a1–g1–d2–c1. Za razliko od prvih dveh je v molovskem tonskem načinu.

Prva téma ARM nastopi v isti »tonaliteti«, kot dvakrat zapovrstjo na začetku (D(d)), tudi prvič v reprizi⁴⁰⁶ in v kodi.⁴⁰⁷ Na začetku izpeljave se njen tonikalni center prestavi na ton es,⁴⁰⁸ takoj zatem pa na g,⁴⁰⁹ ko preide v izpeljavo – enako kot v mostu, ko je transponirana za čisto kvinto navzdol.⁴¹⁰ V reprizi je drugič transponirana za čisto kvinto navzgor,⁴¹¹ torej vzpostavi lastno razmerje T–D, namesto v odnosu z drugo témo, kot je značilno za tradicionalno sonatno obliko.

Zanimivo je »tonalitetno« razmerje med B-témo ARM v ekspoziciji in reprizi. Prvič je zvočni temelj prvega štiriktaktna 11-tonska lestvica, ki nastane z združitvijo tonskih območij naravnega c-mola in naravnega e-mola, drugič pa 10-tonska lestvica, ki nastane z združitvijo območij harmonskega e- in a-mola.⁴¹² Quasi razmerje D–T (es–as) je realizirano zgolj v melodični liniji téme, ki je v reprizi transponirana za kvarto navzgor.⁴¹³ Torej je sonatno načelo vrnitve druge téme na toniko realizirano zgolj v melodiki in zopet na ravni samostojne témine dramaturgije, ne pa (kot v tradicionalni sonati) v razmerju med prvo in drugo témo. »Tonalitetno« podobnost (poenotenje) med slednjima je najti zgolj v lestvici z desetimi toni, katerih vsebini pa sta med seboj različni.⁴¹⁴

»Tonika« prve téme (d) in prvi ton (es) druge (ta je najbolj oprijemljiv glede na premikajoče se tonike) sta v ekspoziciji v razmerju male sekunde (d–es), v reprizi pa v razmerju zvečane kvarte (d–as), upoštevajoč prvi nastop A-téme. Z drugim nastopom se ta namreč »prilagodi« B-témi, ko skoči za kvinto navzgor in ponovi sekundno razmerje iz ekspozicije, vendar za m2 navzdol (a–as)! Tona **es** in **as** (m2 in zv4) sta obenem tudi manjkajoča tona 10-tonske lestvice, na kateri temelji prva téma s centrom na tonu d. »Tonalitetno« razmerje med njima je torej popolnoma netradicionalno in domiselno.

406 T. 230–237.

407 T. 313–331.

408 Es(es), gl. t. 139–146.

409 G(g), t. 147–154.

410 G(g), t. 18–25, razmerje T–S.

411 A(a), t. 238–245.

412 Velja za prvo štiriktaktno, ker se potem tonsko območje spremeni. Gl. t. 274–277.

413 Gl. primer B-téme v ekspoziciji t. 68–71 in v reprizi t. 274–277.

414 Pri prvi témi manjkata tona dis in gis (gl. t. 1–17), pri reprizi druge téme pa tona b in cis (gl. t. 274–277).

2.6.3 Ritem in metrum

Ritmično-metrične tonske strukture učinkujejo v obeh skladbah najmočneje na najnižjih ravneh strukture in so osrednje gibalo glasbenega toka. Na ravni submotivov, motivov, dvotaktij in tém posebej prispevajo h gibanju že omejnene ritmične prvine: zaporedje punktiranih ali nepunktiranih daljših in krajših notnih vrednosti v raznih različicah ter sinkopa. V smislu popolne usklajenosti vseh strukturnih elementov so tudi sredstvo pospeševanja oziroma upočasnjevanja glasbenega toka v dinamiki napetostnih procesov in artikulacije posameznih odsekov (delov) skladbe. V medigrah oz. izpeljavah so učinkoviti faktorji gradacij ritmično-metrično pospeševanje in krčenje, metrična inkongruenca, premeščanje akcentov, drobljenje na krajše notne vrednosti in obratno, kadar gre za recesije. Pojavijo se ritmične posebnosti kot sta denimo triola,⁴¹⁵ sekstola,⁴¹⁶ ki sta pogostejši v SN kot v ARM. V polifonsko zasnovanih odsekih obeh skladb nastopita kot posledica soočenja različnih melodičnih linij oziroma teksturnih plasti tudi ritmična polifonija in polimetrija.

Ritmične prvine tém so osrednji gradnik izpeljevanja in obenem najmočnejši povezovalni faktor skladbe. Enovitost mnogoterosti oziroma skladje prvin v celoti se tako udejanja tudi v tej strukturni komponenti, ki je obenem izraz Žebretove bogate ritmične invencije in variacije. V primerjavi z ostalimi skladbami je tukaj ritmična variacijskost enakovredna ponavljanju, zaradi podrejenosti klasicistični sintaksi stavka pa vsekakor manj v ospredju kot pri razvojni tematiki baročnega tipa.

Za določene teksturne plasti, ki so v funkciji enakomernega gibanja in konstantnega »utripanja« (ostinati), pa je sploh značilno ponavljanje iste notne vrednosti ali ritmičnega vzorca. V tem smislu utegnejo biti vir banalnosti pri nastopu prve teme v obeh skladbah. Ritmično-metrična kongruenca vseh spremljajočih glasov v ARM, združenih v eno dejansko teksturno plast, ki je s temo v komplementarnem metričnem odnosu, rezultira namreč zaradi istočasne homofonske (akordsko-homoritmične) spremljave celotnega orkestra s poudarki na težke dobe manj posrečeno.⁴¹⁷ Učinkuje za spoznanje preokorno. Žebrè je nemara želel s tem poudariti koračniški značaj, kar kaže na prilagoditev estetiki socialističnega realizma. Pri SN gre kljub drugačni teksturi za podoben učinek.⁴¹⁸

415 Gl. ARM, t. 90–105.

416 Gl. ARM, t. 37, 40.

417 Prim. t. 1–16.

418 Tekstura je na začetku kompleksnejša, sestavljena iz več heterofonskih dejanskih komponent (tudi s polno zasedenostjo orkestra), zato je ta učinek manjši, podoben pa je pri ponovitvi A-tème na koncu ekpozicije (A', t. 91–93) in pri sklepnem nastopu te teme (A''', t. 193–206).

2.6.4 Tekstura in orkestracija

Tekstura in orkestracija sta v obeh skladbah enakovredna oblikotvorna faktorja: sta v funkciji dela s tematskim gradivom – variacije, ponavljanja, razvijanja glasbenega toka in tako artikuliranja posameznih odsekov. Obe sta subtilno variabilni in uporabljeni v širokem spektru možnosti. V primerjavi z ostalimi Žebretovimi orkestralnimi skladbami sta odsev pregledne in transparentne novoklasicistične sintakse, faktor mnogoterosti pri ponavljanju se tematiki skladb in faktor zvočne enovitosti podobnih odsekov.

Tekstura je bistveni element, s katerim postane tematična vsebina obeh skladb razločna in ekspresivna. Kontrasti med témami, njihovimi zaporednimi ponovitvami ter medigrami (razvojnimi deli), so večidel teksturni, s teksturnimi razlikami, ki igrajo analogno ali komplementarno vlogo s spremembami »tonalitetnih« območij, zaporedij tonskih višin v horizontali, harmonskih zaporedij, dinamičnih stopenj in podobno. Teksturni dogodki, kontrasti in variacije sodijo k temeljni tehniki pri delu z motivičnim gradivom, v tematsko izrazitih in manj izrazitih delih skladbe ter na vseh hierarhičnih ravneh: na ravni motiva, fraze, odseka, dela, skladbe. Razpon teksturnih pogojev je širok: od maksimalne teksturne kompleksnosti do medlinijskega skladja, od zvenenja celotnega orkestra (maksimalnega gostotnega števila) do monofonije. Poleg tega je tekstura tesno povezana z zvočnostjo obeh skladb. Le-to predoloča z instrumentalnim podvajanjem, ki je ob instrumentaciji, artikulaciji in intenziteti dinamike pomemben faktor zvočne barvitosti.

Tako disciplinirano in oblikotvorno funkcionalno, enakovredno ostalim strukturnim parametrom, ni Žebre izkoristil teksture v nobeni drugi orkestralni skladbi. Zato pogledjmo podrobneje njeno subtilno spreminjanje in vlogo v glasbenem toku na nekaj primerih skladbe *Svobodi naproti*.

Kot rečeno so vse téme po prvi predstavitvi nekajkrat ponovljene (melodično dosledno ali variirano): A se dvakrat ponovi, B trikrat, C petkrat. Njihovi vsakokratni nastopi so večinoma⁴¹⁹ oblikovani v progresivno-recesivni lok tonskih višin (vsaka téma ima obliko navzdol obrnjene krivulje dvigajoče-padajočih zaporedij tonov) s komplementarno funkcijo zvočne jakosti na več mestih (gl. *cre-scendo* pred nastopom najvišjih tonov, *decre-scendo* pri padajočih melodičnih linijah). Teksturni ritem je na ravni vsakega od treh nastopov A-téme v nape-tostnem učinku linijam tonske višine in dinamične ravni komplementaren: teksturna sprememba nastopi na višku z najvišjim tonom in obratom smeri melodičnega gibanja navzdol, približno na polovici posameznega nastopa téme.

⁴¹⁹ Edini izjemi sta tretji in četrti nastop tretje téme, kjer so tonska zaporedja pretežno vzpenjajoča. Gl. t. 114–123.

Poglejmo podrobneje prvi nastop te teme: v prvi polovici fraze (t. 1–6) je orkester polno zaseden.⁴²⁰ Visoko razmerje vseh zvenečih glasov do dejanskih faktorjev teksture (dejansko zvenečih oziroma raznolikih linij brez podvojitv) kaže maksimalno gostotno število, povečano barvitost in bogatost zvoka. Ta del je sestavljen iz štirih subtekstur: treh enoglasnih in ene troglasne akordske s funkcijo harmonskega barvanja. Enoglasne (vključno z basovsko) so medsebojno raznosmerne, heteroritmične in raznointervalne. Gostotno število se nenadno zelo spremeni (padec s 23 na 6 glasov) v taktu obrata melodične linije navzdol (t. 6), a le za takt, dokler se progresivna tendenca glasbe ne obrne v recesivno, ko nastopi sproščanje vseh komplementarno (so)delujočih strukturnih elementov. Tekstura v drugi polovici fraze (t. 7–12) kaže poleg manjšega gostotnega števila⁴²¹ in teksturnega obsega tudi večjo transparentnost, ki je posledica padca gostotnega števila, razmerja med vsemi zvenečimi in dejanskimi komponentami,⁴²² zmanjšanja teksturnih plasti s štiri na tri (odpade akordska) ter zmanjšanja podvojitvev plasti in glasov. V okviru fraze (prva polovica : drugi polovici) je tako tekstura recesivna v gostotnem številu, teksturni kompleksnosti, zvočni barvitosti (gl. podvajanja) in v teksturnem obsegu.

Pri drugem nastopu teme (t. 13–20) ima tekstura enako funkcijo v progresivno-recesivnem poteku tonskih višin in dinamičnih stopenj in z istimi teksturnimi prijemi, tretji nastop teme (t. 21–33) pa kaže manjše odstopanje od prvih dveh v drugi polovici fraze, kjer je zaznavna tendenca k zmanjšanju medlinijske samostojnosti v smislu neaktivnosti spremljajočih teksturnih plasti z namenom, da izpostavijo témo. To je tehnika, ki jo Žebrè pogosto izvaja ob zaključevanjih posameznih delov kot pripravo na teksturni kontrast, ki sledi. Komplementarna recesivnost teksture se ne zgodi v njenih kvantitativnih parametrih, ampak v kvalitativnih – v smislu neaktivnosti ali skladnosti spremljajočih teksturnih plasti.

Še bolj nazoren primer tega kaže območje druge teme (gl. primer 1, t. 49–64), s katerim se glasbeni tok vrne v izhodiščno tempo (*Poco meno mosso* (*Tempo I*)). Po predhodni gradaciji v medigri (mostu) tako poleg upočasnjevanja nastopi s sklopom druge teme tudi recesivna sprememba v teksturi oziroma teksturni kontrast, ki je najbolj očiten v zmanjšanju vseh zvenečih glasov (gostotnem številu), v podvajanju in v teksturnem obsegu. Štirje nastopi B-teme razdelijo ta del na štiri odseke, dolge po štiri takte, kolikor jih

420 Ob številnih podvojitvah v oktavi in unisonu ter z dodatnimi oktavnimi podvojitvami znotraj prvih violin in fagotov v prvih dveh taktih.

421 10, 11, 14 glasov – gre za teksturno variacijo na najnižji hierarhični ravni.

422 Dejansko zvenijo trije glasovi, sodelujočih pa je 10, medtem ko je bilo to razmerje v prvem delu fraze 6 : 23.

šteje téma, ki ostane zaradi kratkosti pri posameznem nastopu teksturno nespremenjena. Ob ponovitvah je transponirana v druge »tonalitete«, vsakič za terco višje (A–C–E–G). Njena motivična vsebina ostaja torej popolnoma enaka, zato prideta tukaj toliko bolj do izraza teksturno in instrumentacijsko variiranje. V zvezni progresivni tendenci téminih ponovitev učinkuje tekstura kot celota komplementarno le do tretjega nastopa téme. Nenehno se povečujeta teksturni obseg (d–a₂; G–c₃; F–e₃; G'–g₃) in podvajanje, ostali teksturni parametri pa delujejo v zadnjem četrtaktju recisivno: gostotno število (7, 9, 13, **10** glasov), število dejanskih komponent (5, 6, 8, **2**), število teksturnih plasti (3, 4, 6, **2**), medlinijska neodvisnost (na koncu ji sledi medlinijska skladnost) in kompleksnost teksture, ki se pri četrtem nastopu téme zreducira na dve, sicer močno podvojeni enoglasni realni komponenti (gl. Primer 1). Torej je tekstura z večino svojih parametrov na ravni B-dela progresivno-recisivna, višek medlinijske neodvisnosti je pri tretjem nastopu téme.

Primer 1:⁴²³

| (t. 49–52) | (53–56) | (57–60) | (61–64) |
|------------|-----------|-----------|----------------|
| 1. nastop | 2. nastop | 3. nastop | 4. nastop téme |
| 1 | 2 (1-gl.) | 2 (1-gl.) | 7 (1-gl.) |
| 1 | 2 (1-gl.) | 2 (1-gl.) | 3 (1-gl.) |
| 5 (3-gl.) | 4 (3-gl.) | 3 (3-gl.) | _____ |
| _____ | 1 | 3 (1-gl.) | 10 (2) |
| 7 (5) | _____ | 1 | |
| | 9 (6) | 2 (1-gl.) | |
| | | _____ | |
| | | 13 (8) | |

Pozornosti vredna je tudi Žebretova teksturna obravnava sklopa C-téme, s katero se začne izpeljava in po njej nadaljuje. Tekstura je v funkciji postopnega uvajanja izpeljevalnega procesa vse od prvega nastopa téme naprej: skladatelj jo v drugem delu posamezne fraze »aktivira« z dodajanjem melodično

⁴²³ Številka pod črto na levi pove število vseh udeleženih glasov v teksturi, številka v oklepaju pa število dejansko zvonečih glasov brez podvojitvev. Vsaka posamezna plast teksture je v svoji vrstici.

neodvisnega glasu (kontrapunkta) ter kratkega akordsko zasnovanega motiva. S povečano kompleksnostjo in gostotnim številom je tako sicer tekstura na ravni posamezne teme progresivno-recesivni krivulji tonske višine in dinamike nasprotno učinkujoča (kompenzacijska), a podrejena širšemu izpeljevalnemu načrtu celotnega C-sklopa: postopni uvedbi samostojne melodične misli (iz Uvoda k C-témi), enakovredne udeleženske v izpeljavi. Ta zazveni (z nakazanim motivičnim gradivom že prej) v tritaktnem prehodu med četrtem in petim nastopom C-téme (t. 125–127), kjer se teksturni obseg nenadno in strahovito skrči ($A-As_3 > c-e_1 < As-c_3$). Občutek napetosti in pričakovanja pred njeno vpeljavo ustvari skladatelj ob melodični variaciji in dinamični recesiji ($p-pp$ – ta je nasprotna tendenci drugih nastopov teme) tudi s teksturnim kontrastom tretjega in četrtega nastopa C-téme (t. 114–124): gostotno število konstantno udeleženih glasov v prvi polovici obeh fraz bistveno zaniha navzdol (gl. primer 2).

Primer 2:⁴²⁴

| 1. nastop tème | 2. nastop | 2. nastop | 4. nastop | 5. nastop | 6. nastop |
|-------------------|-----------|----------------|----------------|-----------|-----------|
| | | I. II. | I. II. | | |
| 5 (10) | 7 (9) | 4 (7) 8 | 4 (7) 8 | 11 (15) | 10 (14) |

Naslednji primer pomembne vloge teksture v funkciji oblike najdemo sredi »prave« izpeljave (t. 139–192), ki traja vse do sklepnega nastopa prve teme in v kateri sodelujejo vse teme, vendar na različne načine. V prvem (t. 139–150) skladatelj izpeljevalno sooči motivično gradivo »tème Uvoda« in prve teme, v tretjem odseku (t. 167–192) pa prve in tretje teme. Posebnost je srednji del (*Tempo I*, t. 151–166), katerega dvoumni učinek niha med repriznim in izpeljevalnim: ponovitvi A-téme (A'' : t. 151–158) sledi ponovitev obeh prvih tém v kontrapunktičnem in tonično-dominantnem razmerju ($B'+A'''$: t. 159–166), ki pa prav zaradi premajhne teksturne »teže«, ne delujejo dovolj prepričljivo, reprizno. Pri ponovitvi A-téme je tekstura zelo razredčena (na eno dejansko melodično komponento in ostinatno subteksturo iz dveh izoritmičnih, heterofonskih dejanskih komponent s statičnim učinkom), zato deluje pripravljajalno na sočasno ponovitev obeh tém, ki sledi. Ta nastopi v kompleksnejši teksturi štirih kontrapunktsko neodvisnih plasti

424 Prva številka pove, koliko je konstantno udeleženih glasov, številka v oklepaju pa število vseh, tudi občasno oziroma za kratek čas pridruženih glasov.

(ena od teh je akordska) z učinkom »nemira«, ki najavlja nadaljevanje izpeljevalnega procesa.

Ob primerjavi te ponovitve A-téme z njenimi ostalimi nastopi, teksturno mogočnejše poudarjenimi, je razlika očitna. Prvo polovico začetne predstavitve A-téme (A), prvo njeno »vrnitev« ob koncu ekspozicije (A') in njen sklepni nastop ob koncu skladbe (A''''') podčrta Žebrè z zvočnostjo vseh orkestrskih glasov in sestavljeno (kompleksno) teksturo, v kateri prevladujeta medlinijska skladnost spremljevalnih glasov, bodisi v obliki podvojitve bodisi akordsko zasnovanih plasti, ter ritmična kongruenca med glasovi. Tako izpostavi témo, z barvito in polno zvočnostjo (tudi jakostjo *ff*) pa okrepi pomembnost teh odsekov; zlasti mogočno zveni sklepna potrditev téme (prava repriza?) zaradi močnega učinka ritmične avgmentacije.

Najbolj imitacijsko in polifonsko je razgibana tekstura v medigrah ali drugače poimenovanih »netematskih« odsekih (most, izpeljava v ožjem pomenu besede), kjer gre za motivično-tematsko delo. V SN so medigre večinoma sestavljene iz dveh ali treh med seboj kontrastnih odsekov. Vse so naravnane progresivno (s kakšnim vmesnim viškom) pred novim tematskim območjem. V njih Žebrè uporabi »strettne« tehnike naraščanja napetosti, v katerih je pomembno udeležena tudi tekstura.

Za primer navedimo drugi odsek prve medigre (M1, t. 41–49), ki poteka v »bolj razgibanem« tempu (*Poco più mosso*) in gradacijo pripelje do cilja zlasti s tehnikami metričnega krčenja in pospeševanja teksturnega ritma. Sestoji iz dveh sekvenčno ponovljenih štiritaktij. Tekstura je triplastna: iz dveh melodično samostojnih dejanskih komponent in ene petglasne akordske. Medtem ko prvo melodično komponento violine in viole izvajajo neprekinjeno, si jo klarinet izmenjuje podaja s skupino visokih pihal (flavto, malo flavto in oboo) najprej na pol, potem na četrtno takta. Podobno nastopi akordska plast kot za osminko trajajoče barvanje dvakrat na prvo dobo takta, tretjič na prvo in tretjo. Pospešen teksturni ritem v okviru vsakega četrtraktja (menjava teksture na $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$; $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$ takta) je usklajen z metrično strukturo oz. pospeševanjem (1, 1, 2; 1, 1, 2 poudarka na takt), z motivičnim deljenjem in z ritmom harmonske spremembe. Izmenjajoče se oglašanje različnih instrumentalnih skupin ob polni zasedenosti orkestra je dodatna teksturna posebnost tega odseka.

Pettaktni Uvod v tretjo témo (t. 97–101) je omembe vreden zato, ker doseže v njem teksturna enostavnost najnižjo točko. Je monofonska (s podvajanjmi v unisonu in oktavi). To je mesto največje umiritve glasbenega toka in hkraiti središče skladbe v funkciji ločevanja ekspozicije in izpeljave. Dinamika z

zaporedjem padajočih vrednosti (*ff–f–mf–p*) in tempo (*Sostenuto*) sta recisivni tendenci komplementarna.

Tekstura v ARM je podobno kot v SN v funkciji napetostnih procesov, oblike, poenotenja mnogoterosti. Je kontrolirana kot enakovreden oblikovalski faktor ostalim elementom strukture v smislu skladja prvin, večplastna, zelo raznolika in fleksibilna v širokem spektru svojih pogojev. Za spoznanje je mestoma redkejša (začetek druge téme), transparentnejša (pogostejšega medlinijskega skladja) zaradi daljših melodičnih struktur, dolgih lokov stopnjevanja in pojemanja napetosti. Ostinatne in figuralne plasti so opazne v manjši meri kot pri SN. Tudi tukaj sicer prevladuje linearna faktura, homofonska se v celotni vertikali pojavi le na skrbno izbranih mestih⁴²⁵ ali pa le kot ena od plasti polifonske celote – akordsko barvanje v sestavljeni teksturi (od dvoglasja do štiriglasja) v funkciji kompliciranja teksture in progresivnega napredovanja glasbenega toka. V obeh skladbah je imitacijsko-fugatna tehnika v manjšini (le v izpeljevalnih delih), pa še tam gre bolj za melodično razpletanje ene melodične linije ob (zgolj) spremljavi kontrapunktskih linij ali imitacijskih motivov. V primerjavi s *Tekom* in *Toccato*, kjer je tekstura slabo diferencirana, ker v celotni skladbi prevladuje komaj pregledna in polifonska teksturna gostota, gre v tem strukturnem elementu pri obeh obravnavanih skladbah za očitno razliko, precejšnje nasprotje začetnemu opusu.

Omeniti velja še ritmično-, melodično- ali figuralno-ostinatne plasti v obeh skladbah. So pridobitev impresionizma, vendar so postale element kompozicijske tehnike neoklasicističnih skladateljev 20. stoletja in tako tudi stalnica v Žebretovem orkestralnem opusu z izjemo nekaterih modernistično radikalnejših skladb (*Tek*, *Toccata*, *Godalni kvartet*, ostala komorna dela in samospevi). So v funkciji zvočne barvitosti in polnosti na določenih mestih, obenem pa tudi melodično-harmonsko-ritmične statičnosti z nalogo izpostavljanja glavnih melodičnih linij,⁴²⁶ lahko pa tudi pospeševanja hitrosti.⁴²⁷

Premišljeno oblikotvorno vlogo orkestracije, raznoliko barvitost zvoka in njegovo smiselno umeščenost v napetostno gibanje glasbenega toka pokaže že instrumentalna obravnava osrednjih tematskih linij v SN. V splošni tendenci redčenja teksture v prvem tematskem sklopu je med posameznimi nastopi téme številčnost različnih instrumentalnih glasov, ki jo podajajo, recisivna,

425 Prva dva nastopa A-téme, t. 1–16, njena repriza, t. 230–237.

426 Npr. gl. linije fagota, rogov, drugih violin, viol in kontrabasa v SN t. 49–52, godala v t. 53–56, rogove v t. 57–60 itd. in rogove v ARM t. 18–25, angl. rog, klarinete in rogove v t. 90–105, fagota, violončela in kontrabase v t. 147–151 itd.

427 Gl. druge violine in viole v SN v t. 35–40, violine v t. 71–87 itd. in druge violine v ARM v t. 26–33 ter prve violine v t. 34–42 itd.

torej komplementarna skupni tendenci.⁴²⁸ Zvočnost, ki je posledica teh podvajanj, se torej od nastopa do nastopa v volumnu zmanjšuje. Med nastopi je opazna tendenca prehajanja s svetlejših barv k temnejšim. Barvni spekter glasov se spremeni že na polovici vsake fraze, vendar pri tretjem nastopu v obratni smeri,⁴²⁹ torej kompenzacijsko splošni napetostni tendenci. To je razumljivo, ker ima druga polovica tretjega nastopa že vlogo prehoda k mostu, zvenečem pretežno v nizkih zvočnih registrih, zato je instrumentacija v funkciji kontrasta, ki sledi.

Tudi druga téma je pri zaporednih nastopih (med drugim) instrumentacijsko variirana.⁴³⁰ Pihalo, ki jo izvaja, je do tretjega nastopa vsakič višje zveneče (cl.–ob.–fl.), drugič in tretjič ga obogati barva trobila, dokler niso (četrtič) vsa tri pihala združena ob masivnem zvoku godal. V že opisani teksturni in napetostni progresiji gre torej tudi za komplementarno širitev barvnega spektra, povečevanja zvočne polnosti in barvitosti, saj je pri zadnjem nastopu zaradi podvajanj skladnost linij v primerjavi s predhodnimi največja.

Instrumentacijsko komplementarna skupnemu poteku napetosti je tudi obravnava sklopa C-téme: do tretjega in četrtega nastopa téme, ki sta recisivno kontrastna začetni progresiji, se vsakič znova spreminja zvočna barva od temnejše k svetlejši in proti višjim registrom (do prvih violin), v zadnjih dveh nastopih pa se progresija še nadaljuje s stopnjevanjem proti temnejši barvi, povečanemu volumnu, jakosti in ostrini.⁴³¹

Instrumentacija v SN je bistveni faktor tudi pri karakterizaciji téme Uvoda v tretjo témo, ki postane osrednji subjekt izpeljave (ob prvi in tretji témi) ter vnaša v skladbo »grozeči« nemir, v izpeljavo pa dramatični učinek. Ob predstavitvi v Uvodu (t. 97–101) in ob kontrapunktskem vstopu v sklop tretje téme (t. 125–132) jo igrajo »najnižja« glasbila;⁴³² višje zveneča (oboa, klarinet, druge violine) nastopijo z njenimi motivi v izpeljevalnem odseku, v zadnjem delu te gradacije pa njeno zvočno barvo stopnjujejo rogovi (t. 144–150), enako kot v prvi medigri (mostu), ko téma svoj prihod »najavlja« z motivičnim gradivom. V visokih registrih se ne pojavi nikoli.

428 Pet, štiri, dve zveneči komponenti na njihovih začetkih.

429 Malo flavto in oboo v drugi polovici prvega nastopa téme zamenja klarinet, dodane so viole; pri drugem nastopu téme v drugi polovici odpadeta flavta in oboa, druge violine zamenjajo viole; pri tretjem nastopu fagot in rog zamenjajo v drugi polovici fraze violine in viole.

430 Prvič jo izvaja klarinet, drugič oboa in rog, tretjič flavta in trobenta, četrtič pa vsa tri omenjena pihala in godala brez kontrabasa.

431 Prvič témo igra angleški rog (t. 102–107), potem oboa in prve violine (t. 108–114), tretjič in četrtič (t. 114–123) samo prve violine, petič se tem pridružijo še druge violine (t. 128–133), šestič pa témo igrata trobenta in pozavna (t. 134–138).

432 Najprej jo igrajo fagota, trombon, tuba, violončela in kontrabasi, potem violončela in kontrabasi.

Pri ARM se orkestracija tematskih odsekov razlikuje glede na drugačno (sonatno) oblikovno zasnovo skladbe. Drugi nastop A-téme v ekspoziciji učinkuje orkestralno kot stopnjevana potrditev, ne pa kot recesivna variacija kakor v SN.⁴³³ Kontrastna razredčitev teksture, ki sledi s tretjim nastopom téme (t. 18–25), ko se ta »umakne« v kontrapunkt, je v sožitju s kontrastno instrumentacijo téme.⁴³⁴

Drugačna orkestracija in teksturna podoba A-téme, kot na začetku, pomagata prepoznati tudi začetek izpeljave,⁴³⁵ ko nastopita ponovitvi prve téme po B-sklopu (t. 139–152) v novih »tonalitetah« in v razredčeni teksturi s prosojno instrumentacijo.⁴³⁶ Z zasedbo domala celotnega orkestra, osnovno »tonalitate« in podobno harmonizacijo téme⁴³⁷ sta ob njenem začetku jasno poudarjeni tudi repriza A-téme (njen prvi nastop, t. 230–237) in koda (t. 313–331), vendar z manjšo razliko v teksturi.⁴³⁸ Stopnjevano poudarjanje nastopov prve téme skozi skladbo z ostrino in jakostjo zvoka je očitno – pihala in godala z začetka zamenjajo v reprizi trobila (trobente, trombon), ki se jim v kodi pridružijo še prve violine in violončela.

S solističnim klarinetom in redko prosojno teksturo zaznamuje Žebrè prvi nastop B-téme, ki A-témi z liričnostjo značajsko kontrastira, njen tretji nastop v ekspoziciji pa zaupa prvim violinam. Njen drugi nastop, ki se melodično razvije v daljši progresivno-recesivni lok, tudi logično instrumentacijsko podpre.⁴³⁹

Zasedba orkestra je večja pri ARM. Od SN se razlikuje v pihalni sekciji, ki je pri SN dvojno zasedena z dodano malo flavto, pri ARM pa trojno, brez kontrafagota. Zasedba trobil je pri obeh trojna.⁴⁴⁰ Tolkala so pri SN brez tam-tama.⁴⁴¹

433 Prvim, drugim violinam, violam in rogovom (slednji melodijo barvno podpirajo z izpuščanjem krajših tonov, t. 1–8) se pri drugem nastopu (t. 9–16) ob podajanju téme pridružita flavti in oboi, pa tudi akordska podpora glasbil se razširi še s tromboni in tubo do celotnega orkestra (z izjemo male flavte).

434 Ta preide v domeno nižjih godal – viol in violončel, novo melodično linijo (epizodno témo) pa igra klarinet solo ob ritmičnem ostinatu dveh rogov (dvoglasje v tercah) in malega bobna, s čimer je jasno nakazan začetek mostu.

435 Prvič témo izvajata fagota in viole ob ritmično-melodičnem ostinatu violončel in kontrabasa, drugič pa klarineta, prve violine in viole, z dodatnim ostinatom fagotov in prvih violin.

436 V SN je ta del v osnovni »tonaliteti« in s tutti zvočnostjo.

437 Ta je pri prvem nastopu v reprizi popolnoma enaka harmonizaciji téme na začetku skladbe.

438 Ta je v reprizi akordska (kot na začetku), v kodi pa sestavljena (kompleksna).

439 Za kvinto navzgor tranponirano témo v unisonu vseh pihal (z izjemo male flavte) prevzamejo z začetkom melodičnega razvijanja in vzpenjanja melodične linije ob flavtah in oboah še visoka godala (vl. I, II, vla.) – sočnost in nežnost njihove barve je komplementarna vzneseni melodični dikiciji viška.

440 4 rogovi, 3 trobente, 3 pozavne, tuba.

441 Sicer jih sestavljajo timpani, mali, veliki boben, činele, triangel.

Glede obsegov glasbil, načinov igranja nanje, njihovih kombinacij in funkcij v orkestralnem tkivu je instrumentacija v okvirih preizkušenih, najboljše zvencih standardov. Posebnih teženj k inovaciji ni zaslediti, očitno pa je Žebretovo izvrstno in široko poznavanje tehnike modernega orkestriranja.

2.6.5 Sklep

Z analizo posameznih strukturnih elementov obeh skladb smo želeli nakazati njune specifičnosti (razlike) in podobnosti ter vsaj do neke mere razbrati »staro« od »novega« in ceneno od umetelnega. Na ravni začetne slogovne dileme se zdijo pomembnejše njune skupne značilnosti, opisane razlike v uresničevanju sonatnega načela pri vsaki posamezni skladbi pa drugotnega pomena.

Klasicistični so pri obeh stavčna gradnja, gradbeni elementi glasbe in delo z njimi: jasno profilirane teme v antagonistični vlogi se potom tradicionalne sonatne semantike zapletajo v igro medsebojnih kontrastov, spopadov (soočenj) in razpletov k sožitju oz. prevladi enega od njih po preizkušeni dramaturgiji. Dinamika njihovih odnosov v »čustveno intenzivnih« procesih stopnjevanja napetosti in sproščanja je podprta z romantičnim zvočnim dinamizmom jakosti, teksture in instrumentacije, kar je predvsem posledica in značilnost Žebretovega muzikalnega naboja (strasti), ki je daleč od objektivizirane stvarnosti neoklasicistične estetike. Ta črta je stalnica v večini njegovih del in se ji malokje do konca odpove (podobno kot B. Bartók).

Kljub temu, da je ponavljanje temeljna gradbena tehnika v tematskih odsekih SN, se doslednemu ponavljanju Žebre spretno izogiba. To opazimo predvsem v melodičnih strukturah – v okviru posameznih tém in izpeljav, kjer sekvenčno ponavlja motive. Mimo tega, glede na arhitektonski princip gradnje s slednjimi, za katerega se je odločil, niti ne bi mogel. Je pa zato v okviru (za) danih možnosti zelo inventivno apliciral in razvil princip mnogoterosti, zato bi o ponavljanju na preprost način težko govorili. V ritmično-metričnih spremljevalnih teksturnih plasteh tém v obeh skladbah se sicer najbolj približa sorealistični enostavni nazornosti in je tu najbliže »banalnemu«. Podobno tendenco kaže periodično-kvadratna, simetrična in klasicistično enostavna členjenost tém, vendar je kompenzirana z netradicionalnimi, sodobnimi tonskimi razmerji v melodiki (izjema je druga téma v SN), kot tudi v njenih harmonizacijah. Svobodna tonikalna podstat oziroma politonikalna kromatika je tako pravzaprav v okvirih neoklasicistične tonske sintakse in je najbolj modernistična komponenta obeh skladb, vendar še na meji tistega *sprejemljivega*

in *slušno dojemljivega* za socrealistično doktrino – »približati« glasbo širšemu poslušalstvu.

»Dovolj tonalno«, »dovolj spevno«, »dovolj prepoznavno« (ponavljanje tém, repriza) so paradigme, ki jih prepozna v obeh skladbah socrealistična estetika, »moderno-tonalno«, »kromatično-spevno«, »nikoli dosledno ponovljeno« pa zmerna modernistična. Skladbi sta torej posrečena kombinacija izbire kompozicijskih postopkov in komponent glasbene strukture, ki so v presečišču med ideološko zaznamovano glasbeno estetiko in sodobnejšo (modernistično) glasbeno tehniko. Žebrière ju je povezal v eno z univerzalnimi zakoni sonatnega načela, motivično-tematičnega dela in razraščanja prvin v enovito celoto na vešč ter umetelen način. »Sonatno načelo ni ne posledica, ne last določenega svetovnega ali umetnostnega nazora. Če se uresničuje s tako imenovanim dialektičnim nasprotjem tem, je to eden od konceptov. Z zgodovinskega vidika je 'vsesplošne' značilnosti sonate povezovati še vedno zgolj s trivialno prisodobno oblike, ki izpelje glasbeno idejo z začetkom, sredino in koncem.«⁴⁴² To načelo pa je uresničeno v obeh skladbah in nikjer v dotedanjem predhodnem orkestralnem opusu Demetrija Žebreta tako izrazito (poleg *Concertina* za klavir in orkester). Enovitost mnogoterosti bi zato, kljub Žebretovi prilagoditvi zahtevam tedaj prevladujoče estetike socialističnega realizma v določenih kompozicijskih postavkah, težko razumeli kot korak nazaj, saj mu je to preizkušeno in nadčasovno univerzalno načelo narekovala njegova, ves čas izkazujoča težnja po »trdni« strukturni logiki in muzikantski živosti. Verjetno bi se k načelom sonatne oblike »zatekel« tudi sicer, čeprav mu je to na način klasicistične jasnosti in enostavnosti v obeh skladbah in v tem obdobju zagotovo narekoval tudi duh (slovenskega) časa. Četudi je bil neoklasicistični slog po svetu že v zatonu, je Žebretov opus do neke mere zaznamoval na samem začetku (v *Suiti* za mali orkester) in ob njegovem prebranem sklepu na izviren ter skladatelju lasten način.

442 Prim. F. Ritzel: *Die Entwicklung der Sonatenform im musiktheoretischen Schriften des 18. Jahrhunderts*. Wiesbaden 1968. Tudi C. Dahlhaus: *Der rethorische Formbegriff H. Ch. Kochs und die Theorie der Sonateform*. Ib., 155–177. Navedeno po Bedina, prav tam, 24, op. 45.

3 Izsledki

3.1 Stavčna gradnja in oblika

Stavčno gradnjo in obliko gre razumeti do neke mere kot vzrok in posledico, kot način horizontalnega »napredovanja« melodičnih komponent in celotne vertikale (teksture), od najnižjih ravni (stavčna gradnja) do celote (oblika). Oboje ima opraviti s povezovanjem in ločevanjem (členjenjem) glasbenega toka hkrati, od najmanjših tradicionalno uveljavljenih gradnikov (motivov), do večstavčnih oblik. Od stavčne gradnje na najnižjih strukturnih ravneh je največkrat odvisna oblika – stavčna gradnja na višjih ravneh, vendar ne vselej. Najpogosteje pogojuje obliko stavčna gradnja na ravni delov, odsekov, stavkov, torej na srednjih in višjih ravneh strukture, lahko pa že najmanjša gradbena celica, iz katere se razvije celoten stavek. Za to ni pravila. Evolucijski zasnovi npr. tém lahko sledi njihovo arhitektonsko združevanje in kombiniranje na višjih ravneh in obratno. Vse je odvisno od zamisli skladatelja, zato je potrebno vsako skladbo opazovati v njenih gradbenih principih na različnih ravneh: na ravni motiva, melodije (tème), odseka, dela, stavkov, celote.

Izhajali bomo iz stavčne gradnje kot kombinacije štirih temeljnih principov povezovanja gradiva – ponavljanja, variiranja, razvijanja, kontrastiranja, štirih različnih stopenj razmerja med skrajnima kategorijama »istega« in »različnega«. ⁴⁴³ Prvi trije principi se postopno oddaljujejo od »istega«, vendar so nanj še navezani, četrti pa uveljavlja »popolno drugačnost, novost«. Opazovali bomo način, kako se v Žebretovih orkestralnih skladbah spreminja težišče od posameznega gradbenega postopka do drugega oziroma kako so ti med seboj kombinirani.

Pred tem je potrebno natančneje opredeliti še razumevanje izrazov »arhitektonski« in »evolucijski«, dveh polarizirano posplošenih pojmov stavčnega napredovanja. Prvi je izšel iz skladateljske prakse klasicizima, drugi iz baroka. Prvi asociira gradnjo, drugi razpredanje, prvi homofonijo, drugi polifonijo. Prvi zelo transparentno postavlja enake ali podobne zidake enega ob

443 Rudolf Reti, ki obravnava strukturne odnose z vidika tematskega procesa, razpon od popolne enakosti do popolne nepovezanosti vidi v štirih stopnjah – 1. imitaciji, 2. variaciji, 3. transformaciji in 4. indirektni povezanosti (preko drugih strukturnih elementov) in obenem priznava, da »between imitation and nonrelationship lies a whole complex of features comprising all degrees of structural relationship. Varying, that is, altered repetition, is gradually intensified until it becomes transformation, which forms the central, the most concentrated expression of the thematic phenomenon.« Reti, 239–240.

drugega in jih kombinira med seboj, drugi jih ustvarja z nenehnim variiranjem in jasnost v sukcesivnem poteku zabriše z vertikalno nekongruenco različnih glasov (fugato). Prvi večinoma ponavlja in kontrastira, drugi variira, bolje – razpreda. Vendar gre že pri najstrožjih oblikah vsakega teh obdobj (sonati in fugi) za kombinacijo obeh principov (pri fugi evolucija na nižjih ravneh, arhitektonika na višjih; evolucijska izpeljava pri sonati!), odvisno od opazovane ravni. Zato gre uveljavljena izraza »arhitektonski« in »evolucijski« uporabljati previdno in ju vsakič natančneje opredeliti. Bolje bi ju bilo povezovati z zgoraj navedenimi gradbenimi principi. Za arhitektoniko bistveni se zdijo ponavljanje, variiranje ter kontrastiranje (zaporedno ali reprizno), za evolucijo pa razvijanje oziroma razpredanje. Prav v slednjem tiči vzrok za posebnost evolucijske stavčne gradnje. Gre namreč za transformacijo gradiva, ki ni navadna (majhna) »variacija«, niti popolnoma drugačna afirmacija (kontrast), ampak nenehna transformacija »starega« v »novo« do te mere, da je povezanost že težje zaznavna in ohlapna. Pomembna je tudi ugotovitev, da je kontrastnost lažje uresničljiva s součinkovanjem več strukturnih elementov (melodike, ritma, teksture, dinamike, instrumentacije) hkrati in na ravni izoblikovane teme, kot pa na ravni tona, submotiva, motiva. Težko namreč najdemo kontrastno tonsko višino, trajanje tona, ritem, melodični motiv.⁴⁴⁴

Za trenutek se velja ustaviti še pri Retijeви trditvi, da sta v glasbi dve oblikotvorni sili. Prvo imenuje »notranja« in jo razume kot tematski proces, druga pa po njegovem oblikuje zunanjo formo in jo imenuje metoda povezovanja (*method of grouping*). Verjetno s tem misli, da tematski proces oblikuje glasbeno tkivo od najnižje strukturne ravni navzgor, deljenje (grupiranje podobnega in različnega) na odseke, dele, stavke pa tvori končno obliko (sonato, rondo, fugo ...), vsaj tako si je razlagati njegovo dodatno pojasnilo.⁴⁴⁵ Mi bomo izhajali iz predpostavke, da sta obe sili mogoči na vseh ravneh strukture. Pod »tematsko« pa bomo razumeli le tisto stavčno gradnjo, ki vključuje ponavljanje oz. variiranje nekega gradiva ter izpeljevanje (ne le zaporedno, tudi in predvsem naknadno) na nižjih in višjih strukturnih ravneh.

Vse Žebretove skladbe členijo melodične linije. Te so ponekod tematske v tradicionalnem smislu, ponekod pa le v zelo razširjenem pomenu tega izraza, odvisno od tega, ali je na višjih strukturnih ravneh (pa tudi kasneje v poteku skladbe) neka melodična linija ponovljena, variirano ponovljena ali

444 Punktualizem je vendarle raziskoval in poskušal tudi v tej smeri.

445 »To group, to divide and demarcate the continuous course of a work or a movement into sections and parts is a natural means by which a musical composition assumes a comprehensible form. To be sure, many people are aware only of this second form-building method. They conceive a work's architecture only through its outer picture, as brought about by the proportioning and sectioning of its parts.« Reti, 109.

izpeljevana, da jo je spoznati kot tematsko gradivo, ali pa je tako spremenjena oziroma nova, da to ni več mogoče. Pozornost bo usmerjena h glavnim melodičnim linijam, odgovornim za členjenje in oblikovanje celote ter motivično-tematski (ne)povezanosti. Ostinatne teksturne plasti bodo ob tem izvzete kot konstantne »spremljevalne« teksturne komponente vseh skladb.

Po stavčni gradnji in obliki lahko v grobem razdelimo orkestralni opus na tri skupine:

1) Izključno polifonska faktura in evolucijska (novobaročna) stavčna gradnja sta značilni za **Tek** (1935) in **Toccato** (1936). To sta skladbi, ki sta nastali med in takoj po skladateljevem študiju v Pragi, zato sta najbolj usmerjeni v iskanje glasbeno »novega«. Princip neponavljanja enkrat eksponirane tonske višine je izpeljan na vseh ravneh strukture. Celo ostinatne teksturne plasti temeljijo v *Teku* pretežno le na ritmičnem ponavljanju, če pa že pride do tega v zaporedju tonskih višin, je to sekvencirano bodisi variirano;⁴⁴⁶ v *Toccati* je v ostinatnih plasteh tovrstnega ponavljanja za spoznanje več.⁴⁴⁷ V »tematsko« izpostavljenih enoglasnih teksturnih komponentah obeh skladb gre torej za nenehno sosledje novih melodičnih linij, povezovalna elementa sta ritem (ritmični submotivi, motivi) in karakteristični intervali melodike. Določajo in formirajo posamezne odseke, zato je »tematskost« ritmično-intervalna, vsekakor pa manj slušno dojemljiva, kot če bi se ponavljala tudi zaporedja tonskih višin. Vendar je tudi ritmično-intervalno ponavljanje redkokje dosledno in zaporedno – ritmično-intervalna podobnost je le v grobem nakazana, sicer pa je tudi zanjo bistvena **variacija s transformacijo**, pri čemer imajo pomembno vlogo ritmično-metrična permutacija, kombinatorika in prikrita polimetrija. Zato v teksturi prevladuje svobodna imitacija in svobodni fugato spremljevalno-enakovrednih kontrapunktov. Horizontalo tako členijo različno dolge melodične linije (stavki), ki si sledijo zaporedoma ali s krajšo pavzo, si podajajo ton ali se taktno prekrivajo. Sestavljajo odseke, odseki dele. Ko posamezni odsek pripelje gradacijo do viška, se začne nov, takoj ali po postopni recesiji. Bistvena faktorja členjenja sta poleg melodičnih fraz instrumentacija (zvočna barva) in tekstura. Vendar tudi zanju velja princip neponavljanja, skrajne raznolikosti in »atematskosti«, zato je artikulacija glasbenega toka na mestih goste polifonije dodatno otežena. Zlasti velja to za obliko *Toccate*, ki je enodelna, slabše diferencirana in členjena celota kot *Tek* v svobodni trodelni obliki (ABC). Napetostnim progresijam v *Toccati* (součinkujoči element poleg teksture in instrumentacije je dinamika) sledijo večje ali manjše umiritve, do

446 Gl. za primer vl. II in vla. v *Teku*, t. 55–74.

447 Gl. ostinatno plast fg., cfg., vcl., cb., t. 1–9, plast vl. I, II, vla., t. 72–88 idr.

sprostitev napetosti (in »konsonančnega« razveza) pa ne pride, tudi ritmični impulz ne popusti do zadnjega. Skladbi vsekakor manjka dihanja, večjih kontrastov in premorov. Vendar je bila skladateljeva namera očitno skladati delo v maniri baročne tokate, na katero se skladba poleg motorične ritmike navezuje prav v omenjenem.

2) Tudi v [*Bacchanalu*] oz. v baletu *Dan* (1938–1942) in *Treh vizijah* (1939–1943) so najmanjše zaokrožene celote in osrednje nosilke »pripovedovanja« melodične linije, ki sukcesivno členijo horizontalo, vendar so za razliko od prejšnjih dveh skladb zaradi bolj diatonične vsebine »spevne«. Impresionistična tekstura z melodično-harmonsko ostinatno statičnostjo zvočnega okolja jih zelo jasno izpostavlja (v tem smislu je podobna homofonski fakturi) in le na progresivnih mestih dobijo svojo kontrapunktično spremljavo, ki pa ne posega bistveno v fakturo in členjenje glasbenega toka. Te nosilne melodične linije so v *Bacchanalu* grajene večidel evolucijsko: nizanje melodično, ritmično, metrično in dolžinsko raznolikih motivov v njih daje občutek nenehnega (novega) razvijanja glasbenega toka. Gre za pravo **submotivično permutacijo**, pri čemer je tudi pri variaciji motivov bistveno zunajtaktno umeščanje metričnih poudarkov na različne taktove dobe.⁴⁴⁸ Kljub temu je razločiti različne tipe melodičnih linij. Z njimi skladatelj artikulira raznolikost odsekov, s součinkovanjem spremembe tempa, instrumentacije, teksture. Med njimi so tudi povsem enostavne, periodično grajene melodične celote (s ponovljenim enotaktnim motivom ali dvotaktjem), ki se sestavljajo v večje prek sekvenčnega ponavljanja,⁴⁴⁹ minimalne melodično-ritmične variacije⁴⁵⁰ ali z obojim hkrati.⁴⁵¹ Pogost tip melodičnih linij je tudi tisti, ki nastane po principu »dvakrat enako in tretjič drugače«, pri čemer gre tretjič dobesedno za občutek »razvoja« zaradi večje dolžine tretjega člena.⁴⁵²

Vizije, najbolj slogovno prečiščeno delo orkestralnega opusa, imajo enovitejšo stavčno gradnjo, transparentnejšo teksturo, instrumentacijo in harmonsko zasnovu. Za razliko od [*Bacchanala*] gre pri teh skladbah za tesnejšo odvisnost in povezanost zaporednih melodičnih fraz, ki so glavni gradniki odsekov, delov, celote. Odnosi med njimi se gibljejo v obsegu od (sicer redkega) doslednega ponavljanja fraz (nikoli motivov!), prek manjše melodično ritmične variacije do tolikšne transformacije (evolucije) predhodnega, da je

448 Dober primer za to je začetek 3. stavka *Bacchanala*, t. 1–11.

449 Gl. *Bacchanale*, 1. st., t. 141–170, kjer je gradacija celotnega odseka *Andante più mosso* sestavljena iz sekvenčno ponovljenega pettaktja.

450 Gl. *Bacchanale*, 1. st., t. 248–259, 2. st. t. 395–422.

451 Gl. *Bacchanale*, 2. st., t. 446–488.

452 Gl. *Bacchanale*, 2. st., t. 13–19 in linijo trobente t. 130–147.

z novim sorodno le še po ritmično-metrični vsebini, instrumentaciji, izrazu. Zelo pogost princip gradnje melodične linije je zaporedje dveh krajših (enakih, največkrat pa variiranih) melodičnih fraz in tretje – drugačne in daljše, ki pa ni predhodnima kontrastna, temveč je iz njiju izpeljana. Vtis razvoja je podprt tudi z ostalimi strukturnimi elementi (z dvigovanjem tonske višine, povečevanjem jakosti, teksturne gostote, z barvitejšo orkestracijo) v skupni gradaciji k višku. Arhitektonski način stavčne gradnje se tako delno uveljavlja na srednjih ravneh strukture (med melodičnimi frazami) in je kombiniran z evolucijskim, tako da so ponavljanje, variacija in razvijanje združeni na poseben način. Na najnižjih (v okviru fraze) in višjih ravneh združevanja pa gre za način grupiranja, v katerem je ponavljanje in manjše variiranje izključeno – prevladuje evolucija. Ker velja slednje za [*Bacchanale*] in *Vizije*, je posledica tega svobodna trodelnost (ABC) posameznih stavkov obeh skladb.⁴⁵³

3) Po vzoru klasicistične stavčne gradnje (arhitektonsko) so zasnovane skladbe, kjer imajo melodične linije vlogo tradicionalne teme, torej se kasneje v stavku ponovijo kot jasno prepoznavne celote in so poleg izpeljevalnih odsekov tudi osrednji faktor členjenja. Takšen način povezuje **Suito** za mali orkester (1932), **Svobodi naproti** (1944), **Žalno glasbo** (1945), **Concertino** za klavir in orkester (1946) in **Allegro risoluto-marciale** (1949). Zanje so značilni **motivično-tematsko delo**, ki se sicer v obsegu od skladbe do skladbe razlikuje, motivična sorodnost tém, tradicionalna oblika in gosta motivično-tematska mreža, ki je največji faktor enovitosti celote.

Če primerjamo strukturo tém v teh skladbah, torej stavčno gradnjo na najnižji ravni, najdemo tudi tu nihanje med obema skrajnima principoma – razvojni in gradbeni način sestavljanja tém bivata v njih sočasno. V največji meri velja to za *Suito*,⁴⁵⁴ kaže pa se tudi pri drugih skladbah iz te skupine.⁴⁵⁵ V *Žalni glasbi* je veliko variiranega ponavljanja in sekvenciranja od najnižjih do najvišjih strukturnih ravni v témah, kot v spremljevalnih melodičnih glasovih, evolucijske melodične linije pa so izjema;⁴⁵⁶ podobno velja za *Allegro risoluto-marciale*. Obe temi sta pri *Žalni glasbi* zgrajeni periodično, s ponavljanjem taktov, dvotaktij, vendar med njimi ni takšne izrazne kontrastnosti kot pri *Svobodi naproti* ali *Allegro risoluto-marciale*, ampak gre, nasprotno, za stopnjevanje izraza in tesnejšo motivično sorodnost oziroma enovitost.

453 Izjema je drugi stavek *Bacchanala*, ki je petdelen.

454 Primer evolucijsko strukturirane teme je A-tema v *Koračnici*, t. 11–23, kot kontrast kratki B-temi (t. 24–27), ki nastane z dvakratno (drugič variirano) ponovitvijo motiva. Podoben primer je periodično grajena A-tema (t. 4–11) in evolucijska B-tema (t. 13–22) v *Bluesu*.

455 Gl. evolucijsko tretjo temo v *Svobodi naproti* (t. 102–107).

456 Gl. Uvod, t. 1–11.

V neposredni povezavi s stavčno gradnjo je **oblika**, ki je pri tretji skupini skladb oprta na že znane tradicionalne modele,⁴⁵⁷ svobodnejša pa v skladbah, kjer je stavčna gradnja v celoti ali deloma, melodično ali teksturno evolucijska (prva in druga skupina skladb).

Stavčna gradnja in oblika sta se skozi orkestralni opus Demetrija Žebreta torej spreminjala od kombiniranega (a pretežno arhitektonskega) gradbenega principa v *Suiti*, prek radikalnejše »novega«, dosledno evolucijskega (atematskega, oblikovno svobodnega) načina gradnje v *Teku* in *Toccati*, do kombiniranega uravnovešanja obeh na srednjih ravneh strukture, na nižjih in višjih pa prevladujočega evolucijskega principa v *Bacchanalu* in *Vizijah* ter se vrnila k pretežno arhitektonskemu (tematskemu, oblikovno tradicionalnemu) načinu stavčne gradnje v *Svobodi naproti*, *Žalni glasbi* in *Allegro risoluto-marciale*.

3.2 Melodika in harmonija

Melodične in harmonske tonske strukture – izbira tonskih vrst v horizontali in vertikali, način njihovega povezovanja (strukturiranja) v melodiki, kot v sozvočnih kombinacijah, ter način njihovega skupnega in medsebojnega učinkovanja v obeh dimenzijah zvočnega prostora – so pomemben indikator novuma v glasbi 20. stoletja. Po prelomu in z zapuščanjem funkcionalne tonaliteta se podaja v skrajno smer doslednega opuščanja in odstranjevanja zadnjih tonalnih elementov iz stavka le nekaj atonalnosti zapisanih skladateljev (med drugimi del nove dunajske šole). Zgledi za svobodno (1908) in urejeno atonalnost (dodekafonijo) so do leta 1923 postavljeni, vendar se veliko skladateljev prve polovice 20. stoletja odloči za nov način strukturiranja starega gradiva oziroma za predrugačeno uporabo nekaterih elementov starega sistema. Popolna svoboda izbire tonskih višin v horizontali in vertikali ter njihovih vezav – z ohranitvijo tonikalnih težišč (bodisi središčnih tonov) ali brez njih – kot posledica emancipacije disonance in principa enakovrednosti dvanajstih kromatičnih tonov odpre široko polje možnosti tovrstnih odnosov in omogoči raznotere individualne rešitve.

Tudi v Žebretovi glasbi se tako »staro«⁴⁵⁷ družijo z »novim«⁴⁵⁷ na različne načine. Večinoma so elementi stare dur-molove tonaliteta vkomponirani v nove tonske kombinacije, z novo teksturo in zvočnostjo, na nekaj različnih načinov. Stavki so povsod zunajtonalni, o funkcionalni tonaliteta pa je malo sledu. V kolikor lahko še o njej govorimo, je ta svobodna oziroma nova v smislu

⁴⁵⁷ Trodelna pesemska pri *Suiti* za mali orkester, sonatna pri *Žalni glasbi* in *Allegro risoluto-marciale* in sonatni rondo v *Svobodi naproti*.

politonikalne diatonike oz. kromatike. Skladbe iz časa skladateljevega iskanja radikalnejših rešitev v smeri izrazitega odklona od tradicionalne tonalitetske pa se močno približajo meji **svobodne atonikalnosti (atonalnosti)** in jo večinoma tudi prestopijo, čeprav so brez dodekafonske sistematike.

V *Suiti* za mali orkester (1932) sta povezani dve domala skrajni možnosti »tonalno-atonalne« polarnosti. V melodiki so to svobodno kromatično zasnovane melodične linije, s težnjo neponavljanja tonske vsebine in hitrega zapolnjevanja kromatičnega prostora⁴⁵⁸ nasproti linijam, ki so diatonične in »tonalitetno« jasno osrediščene, nekatere celo iz tonov durovega trizvoka.⁴⁵⁹ Najbolj tipična pa je melodična linija, ki je razrezana na kratke tonikalne segmente. Kot celota je sicer po tonski vsebini svobodno kromatična, vendar nenehnim spreminjanjem tonikalnih centrov navkljub je jasnost tonalitetne asociativnosti⁴⁶⁰ njenih segmentov tolikšna, da učinkuje zelo znano, kot **politonikalna tonalna lepljenka**. Različna tonalitetna (dur-molova, modalna) območja tonov ali tonikalna žarišča so nanizana v horizontali svobodno, brez tonalitetno-funkcionalne povezanosti, bistvena pa je sočasnost (»polifonija«) različno tonikalno osrediščenih in spreminjajočih se subteksturnih plasti, tako da vertikalna disonančna trenja med njimi dojemamo kot »slučajni« izid načrtovane medlinijske politonikalnosti. (Zelo kreativno razdelana je ta tehnika pri D. Šostakoviču ali S. Prokofjevu).

Pri *Teku* (1935) postane **popolno zapolnjevanje kromatičnega tonskega** prostora osnovno vodilo v horizontali in vertikali. K temu teži vsaka melodična fraza, prav tako spremljevalne teksturne plasti (linije), kot tudi melodično mobilni ritmični ostinati. Kompletan zvočni prostor se kromatično zapolni že v treh ali štirih taktih, medtem ko traja zvrstitev dvanajstih tonov, ki niso soodvisni v zaporedju kot pri dodekafonski tehniki, v horizontalnem poteku glasov nekaj taktov več, odvisno od dolžine fraz. Ker je tekstura izrazito polifonska, kontrapunktično naslojevanje neodvisnih melodičnih linij in linearno mišljenje pa bistveni ideji skladbe, nastanejo akordske strukture treh vrst. **Prve** so akordske subteksturne plasti, ki so bolj izjema v izrazito linearnem zvočnem okolju, skladatelj pa jih uporabi za zvočno zgoščevanje glasbenega toka v progresijah ali na viških. **Druge** so sozvočja celotne vertikale, ki nastajajo na »spojnih« mestih (kadencah), ob zaključku ene in na začetku naslednje fraze ali ob koncu nekega odseka. Ta mesta so kljub razgibanemu polifonskemu dogajanju znotraj odseka (različne dolžine melodičnih

458 Gl. npr. 1. st., linijo solo trobente, t. 11–17.

459 Gl. 2. st., linijo solo trobente, t. 17–29 z dorsko toniko na tonu g, potem na b ter 1. st., linijo trobent (t. 24–27), fagotov (t. 28–31), flavt (t. 31–35), klarinetov (t. 35–37) iz tonov durovega sektakorda.

460 To so lahko, denimo, prvi trije toni durove lestvice. Gl. 2. st. vl. I, t. 4–16.

linij) jasno prepoznavna in njihova vertikalna struktura je dobro preiščena. Še vedno to niso homofonski akordski sklopi, ampak sozvočja kot posledica vertikalne sočasnosti lineranih komponent. Kot mesta s kadenčno funkcijo jih Žebrè obravnava v smislu sprostivne, zato so pogosto terčno razložljiva in poliakordsko (politonikalno) diatonična oziroma razširjeno tonalna. Lahko pripadajo eni diatonični lestvici, tedaj sežejo do sedmerozvokov, ali pa so kromatična,⁴⁶¹ vendar kot kombinacija več diatoničnih tonalnih struktur (trozvokov, septakordov) in tako tudi instrumentacijsko povezana v teksturi (iste zvočne skupine ali subteksturne plasti). Vendar je njihova dejanska vertikalna razporeditev pogosto neterčna (izstopajo intervali sekunde in kvarte). Tudi vrsta in velikost večzvoka je odvisna od mesta napetosti v skladbi – ali gre za začetek progresije, njen višek ali za sproščanje. Stavek je kljub temu pretežno atonalen, saj omenjena kadenčna mesta nimajo nobene zveze z ostalim atonalitetnim (kromatičnim) okoljem, niti nimajo funkcije tonalitetnega centra, ampak z njimi skladatelj ublaži disonančnost vertikalnih struktur, ki nenehno nastajajo kot **tretja** oblika sozvočij v sočasnem linearnem poteku polifonsko naslojenih atonalitetnih linij. Kadenčne akordske strukture (vertikalne zarez v skladbi) so tudi edine, ki na opisan način ohranjajo vez s tradicionalno tonalitetnostjo. Sicer je disonanca emancipirana v enakovrednosti vseh kromatičnih tonov horizontale in vertikale. Melodične fraze so po dolžini zelo raznolike, vendar je za vse značilno, da so daljše in nesimetrične strukture (5, 7, 11, 14 itd. taktov), upirajoče se periodični gradnji.

Tudi v intervalni sestavi melodičnih linij se skladatelj izogiba tercam, sekstam in izpostavlja sekunde, kvarte ter njuna obrata (septimo, kvinto). Prevladujejo intervali do kvinte, večji skoki so v manjšini. Ideja tonskega polja (enotna tonska vsebina vertikale in horizontale) je sicer v *Teku* delno zaznavna, v kolikor temeljijo odseki na popolni kromatični domeni, vendar slednji med seboj niso jasno teksturno (vertikalno) zamejeni.

Konstruktivska logika strukturiranja tonske višine v *Toccati* (1936) je podobna. Popolno in svobodno zapolnjevanje kromatičnega prostora je v obeh skladbah prilagojeno mestu v napetostnem toku skladbe: počasnejše je na začetku progresij (nekaj taktov) ali v statičnih odsekih, hitrejše na koncu progresij (že v enem taktu) oziroma na viških, kar je v komplementarnem součinkovanju s teksturnim zgoščanjem in redčenjem.

Bistvena sprememba v povezovanju horizontalnih in vertikalnih tonskih struktur se zgodi v Žebretovem orkestralnem opusu pri skladbi [*Bacchanale*] oz.

461 Na višku napetosti v t. 393–394, denimo, je ležeči akord celotne vertikale (eno redkih homofonskih mest) sestavljen iz dvanajstih kromatičnih tonov, vendar je v teksturi razdeljen med zvočne skupine na trdoveliki C-durov septakord, trdoveliki D-durov septakord in b-molov undecimakord.

Dan (1938–1942; tudi zato je malo verjetno, da bi ta nastala že leta 1933). Rešitev za očitno intendirano enovitost tonske vsebine v obeh prostorskih razsežnostih (po zgledu starih tonalnih konceptov) najde skladatelj v **tonskih poljih**, na katera z vertikalnimi »zarezi« (večinoma tudi teksturnimi) »razreže« skladbo. Zgled za to in za teksturo, ki to omogoči na najbolj učinkovit način, najde pri impresionistih. Polifonsko naslojevanje neodvisnih melodičnih linij zamenja vrsta teksture, ki zelo jasno loči melodično linijo (redkokdaj se ji pridruži kontrapunktična) od ostalega zvočnega okolja. Le-to postane namreč »negibno« – sestavljajo ga melodično, harmonsko in ritmično statične ostinatne subteksture (ponavljajoče se figure, pasaže, akordi). Učinkujejo kot zvočne ploskve s specifično zvočno barvo, saj so za razliko od (večinoma ene) glavne melodične linije številčnejše in izvajalsko dodeljene različnim glasbilom oziroma skupinam glasbil. Med seboj ritmično in melodično »kontrapunktirajo« (so različne), spremenijo pa se z nastopom novega tonskega polja, ta pa večinoma z nastopom nove melodične fraze. Ker tonsko polje zamenja pojem nekdanje tonalitete (ista zbirka tonov določenega odseka v melodiji in harmoniji), se ta včasih spremeni tudi med potekom ene melodične linije, če ta linearno »modulira«. Tedaj ostanejo spremljevalne zvočne ploskve ritmično enake, minimalno pa se spremeni njihova tonska vsebina, prilagojena novemu polju. Celota učinkuje kot »tkanina« iz enako močnih niti – sočasno »utri-pajočih« horizontalnih zvočnih ploskev (ostinatna »polifonija«) brez harmonskega cilja, nad katero se dvigajo melodične fraze, ki členijo skladbo.

Tonska vsebina melodije in spremljave je redko identična, večinoma se razlikuje v enem ali nekaj tonih ter šele skupaj sestavlja lestvično osnovo polja. Ta nikoli ni diatonično tonalitetsna (dur-molova), ampak oprta na nove sestavljene lestvice različnih dolžin (od šest- do dvanajsttonskih), odvisno od mesta napetosti v skladbi. Lahko pa je melodična linija povsem tradicionalne tonske vsebine (durova lestvica, harmonična in melodična molova lestvica), ali pa temelji na pentatoniki, durovem ali molovem tetrakordu, celotonski lestvici, starocerkvenem modusu, na lestvici iz dveh tetrakordov dveh različnih lestvic.⁴⁶² Predvsem izbira skladatelj takšne (večznačne) lestvične osnove, ki omogočajo tonikalno **polivalentnost** (vključno s pentatonsko, celotonsko in modalnimi lestvicami). Tonikalno polivalentna je lahko tudi sama melodična linija, največkrat pa pride tonikalna večznačnost do izraza v odnosu med melodijo in spremljevalnimi ostinatnimi zvočnimi ploskvami. Vendar zakoni dur-molove (funkcionalne) tonalitetsnosti tu več nimajo nekdanjega pomena – posamezne tradicionalne lestvice, lestvični segmenti, akordi ali kadenčni

⁴⁶² Denimo drugega tetrakorda melodičnega in harmonskega d-mola in g-mola ali združitve npr. istoimenske durove in molove lestvice, 1. st., t. 13–18.

koraki so zgolj **znani in prepoznavni gradniki v novem sistemu**. Tonsko gradivo je osvobojeno nekdanjih vezi in razširjeno z novimi akordskimi strukturami in intervalnimi razmerji. Kvartni akordi imajo denimo enako veljavo kot zaporedje funkcionalno nevezanih durovih trizvokov, basovski korak zvečane kvarte pa je enakovreden kvintnemu. Vsak dobi svoje mesto v skladbi glede na tendenco napetosti določenega odseka. Skladatelj išče nove harmonske (in zvočne) barve v melodiki z nagnjenostjo k modalnosti in molovskemu občutenju, v harmoniki pa s kvartnimi akordi, zvečanimi trizvoki, trdovelikimi septakordi, sekundno razporeditvijo v vertikali in podobno.

Harmonska gostota je manjša kot pri *Teku* in *Toccati*, prevladujeta štiri- in petglasnost, manj- in večglasne akorde postavi skladatelj na mestih manjše oziroma večje napetosti, vendar ne presegajo šestglasja. Akordi so večinoma terčno »razložljivi«, vendar neodvisni od okolice. Pomembna je tudi njihova razporeditev v teksturi in instrumentaciji, kjer skladatelj zaostruje vertikalo z sekundno, kvartno, kvintno, septimno ali mešano razporeditvijo tonov.

Melodika se razlikuje od tiste v *Teku* in *Toccati* po intervalni vsebini, obliki, obsegu in stavčni gradnji. Prevladujejo sekundni postopi, terčni koraki, zaporedni skoki so redkejši (med temi sta pogosti čista kvarta in kvinta). Melodična krivulja ima večinoma obliko počasi ali hitro dvigajočega se loka (navzgor ali navzdol), premočrtnega vzpona ali pa kroži na mestu, odvisno od značaja odseka. Zaradi raznolike izraznosti skladbe se tudi njihov obseg zelo razlikuje (od štirih tonov do dveh oktav ali več); glede na to se spreminja tudi vsebnost zaporednih skokov. Zaznavne so tudi sekvencirane ponovitve melodičnih fraz, štiritaktij, čeprav prevladuje variacijskost motivike – razvijanje novih melodičnih členov, ki so s predhodnimi v bolj ali manj ohlapni motivični zvezi, vendar na tradiciji bližji način kot v *Teku* in *Toccati*. Prisoten je že tip melodike orientalskega značaja z metrično asimetrijo, z vračanjem k enemu poudarjenemu tonu, vmesnim okraševanjem (drobljenjem na manjše ritmične vrednosti, figure), modalnim prizvokom, ozkim obsegom in kroženjem na mestu, kar je ena od značilnosti *Treh vizij*.

Kljub »zunajtonalni« izbiri tonskih struktur v horizontali in vertikali in svobodni obravnavi njihovih odnosov pri [*Bacchanali*] je v primerjavi s prejšnjima dvema skladbama očitno odločen korak k bolj diatoničnim in blagozvočnejšim tonskim strukturam ter njihovim razmerjem, s tem pa k bolj »konsonančnim« in »tonalnim« zvokom, z izdatno vključitvijo elementov nekdanjega dur-molovega sistema. Bistvena razlika pa je tudi v ponavljanju tonske višine v melodiki, ki jo pri *Teku* in *Toccati* popolnoma pogrešamo in se ji skladatelj izogiba tudi v ostinatnih teksturah (v *Toccati* malo manj). Novo

je tudi že opisano urejanje glasbenega prostora v tonska polja (vertikalno) in v različno instrumentirane zvočne ploskve (horizontalno) okoli melodične linije in njenih občasnih kontrapunktov.

Za **Tri vizije** (1939–1943) velja podobna strukturna logika z razliko, da, glede na izbrušen in enovit (impresionistični) izraz, skladatelj omeji izbor tonskih vrst na manjštevilične (do 8 tonov) in pogosteje uporabi celotonske, pentatonske, durove in molove strukture v melodični liniji ali ostalih zvočnih plasteh. Kromatičnost iz [*Bacchanele*] še omili z bolj diatoničnimi vrstami, tradiciji bližjimi kombinacijami in »modulira« počasneje iz enega tonskega polja v drugo. Še bolj izostri način tonikalne polivalentnosti v vertikali in horizontali z združevanjem več tradicionalno prepoznavnih lestvičnih osnov v eno, ki jih potem politonikalno razslojuje po različnih sočasnih linijah teksture. Izbira zelo sorodne ali po številu kromatičnih tonov bližnje »tonalitet«. ⁴⁶³ Tudi harmonska gostota je manjša, prevladujeta tro- in štiriglasje. Melodične linije so različnih oblik, od arabesko okrašenih in svobodnejšega zamaha do lestvično grajenih in periodično urejenih.

Z logiko tonskih polj skladatelj nadaljuje v **Svobodi naproti** (1944), **Žalni glasbi** (1945) in v **Allegro risoluto-marciale** (1949), vendar ta ni v več v prvem planu. Reducirane so (melodično-ritmično) statične zvočne ploskve, ki se pojavljajo le še na skrbno izbranih mestih in so podrejene razgibanemu motivično-tematskemu oblikovanju glasbenega toka, zaradi česar pride do večjega (melodično-harmonskega) aktiviranja posameznih subteksturnih plasti. V ospredju je ideja tonikalne in »tonalitetne« večznačnosti iste (diatonične ali kromatične) lestvične osnove tonsko enovitega odseka (dvotaktja, fraze). Če je ta diatonična, teksturo skladatelj različno politonikalno (politonalitetno) razsloji že z njenimi obrnitvami. ⁴⁶⁴ Če pa razširi tonski prostor »polja« na več kot sedem tonov, ima možnosti za politonikalne in politonalitetne izpeljave v melodiki in harmonijah še več. ⁴⁶⁵ Zanimajo ga torej različne podmnožice ene (sedem- do dvanajsttonske) zbirke tonov, ki jih razvrsti v sočasnih teksturnih komponentah. Gre za obliko **svobodne politonikalne kromatike**. V *Svobodi naproti* prevladujejo diatonične linearne podvrste (poleg tradicionalnih durovih in molovih lestvic še modalne), pentatonskim in celotonskim se popolnoma izogne, kromatične oziroma iz kratkih tonalnih segmentov (modulirajoče)

463 Npr. G dur, melodični g-mol, e-mol, F-dur, pentatonika iz teh tonov, različne modalne izpeljave iz teh tonalitet.

464 Npr. toni G-durove lestvice v eni subteksturni plasti tonikizirajo ton g, v drugi ton c – lidijski modus, v tretji ton e – naravni e-mol.

465 Npr. z združitvijo tonov melodičnega e-mola in melodičnega a-mola dobi domeno desetih tonov – c, cis, d, dis, e, f, fis, g, gis, a, h, iz katerih izpelje melodično linijo v melodičnem e-molu, drugo v lidijskem na tonu d, tretjo v dorskem modusu na tonu e, t. 7–10.

sestavljene melodične linije pa so izjema. V *Žalni glasbi* in *Allegro risoluto-marciale* je kromatika tonskih polj in melodičnih linij pogostejša, odvisna od oblikovne funkcije in mesta napetosti v skladbi. Hitrejše je tudi zaporedno menjavanje diatoničnih segmentov v horizontali.

Kljub kromatično razširjenemu skupnemu zvočnemu prostoru (ki se od odseka do odseka spreminja po sestavi) so v teh treh obravnavanih skladbah zadnjega obdobja subteksturne melodične linije in akordske strukture močno tradicionalno asociativne, čeprav razvezane starih pravil vzajemnega učinkovanja. Stavek je v primerjavi z impresionističnimi deli harmonsko gibkejši, harmonski ritem pa hitrejši tudi tam, kjer melodično linijo (v tematskih odsekih) spremljajo ostinatne figuralne plasti. Akordske strukture so vsaka zase sicer večinoma tradicionalne (ne le dur-molove), terčno razločljive in diatonične, vendar svobodne v zaporedjih, sočasnih naslojevanjih in netradicionalni teksturni razporeditvi. So elementi tradicije v »**zunajtonalnem**« oziroma svobodnem »**tonikalnem**« okolju, ki na opisan način ohranjajo zgolj rahle vezi z dur-molovo (funkcionalno) tonalitetnostjo in so obravnavane popolnoma **modernistično, svobodno**. Harmonaska gostota se subtilno spreminja od dvozvočja prek trizvokov in septakordov do višjeterčnih akordov, občasno pa zaostri skladatelj vertikalno tudi z netradicionalnimi sozvočji (na mestih povečane napetosti), ki so lahko tudi izid politonikalne (poliakordske) zasnove. Glede na pogosto izbiro lidijskega modusa v melodiki skladbe *Svobodni naproti* sta strukturno izpostavljena interval zvečane kvarte⁴⁶⁶ in trdoveliki septakord.⁴⁶⁷ Interval kvarte marsikje disonančno zaostri vertikalno tudi v *Žalni glasbi*, kjer mračno vzdušje izvira iz molovskih lestvičnih osnov, in v melodiki druge téme v *Allegro risoluto-marciale*, za katero je značilno nihanje med durovsko in molovsko zvočnostjo, razširjeno z opisano kromatiko.

Téme imajo v vseh treh skladbah pretežno lokasto in precej tradicionalno periodično strukturo; posebnost sta drugi témi v *Žalni glasbi* in *Allegro risoluto-marciale*, ki v variacijskem razvijanju oblikujeta daljši lok pri enem od kasnejših nastopov v obliki »melodične« izpeljave. Tako kot postane motivično gradivo teh skladb osnova sonatnemu principu oblikovanja, postanejo tudi melodične in harmonske tonske povezave predmet subtilnega spreminjanja in oblikovanja v dinamičnih napetostnih procesih kot tudi v kompleksnem poenotenju mnogoterosti v vseh strukturnih parametrih. V tem je iskati največji skladateljev odmik od kompozicijske tehnike *Treh vizij* v zadnjih orkestralnih opusih.

466 Prim. prvo in tretjo témo, ter končno kadenco na nižani V. stopnji.

467 Prim. tretjo témo in kadenci, v kateri ta akord nadomesti dominantnega, t. 90–91, 192–193.

3.3 Ritem in metrum

Horizontalno-vertikalna **ritmično-metrična diferenciacija** je ena osrednjih konstant Žebretovega kompozicijskega stavka in ena vidnejših značilnosti njegovega sloga. Medtem ko je izraz bujne ritmično-metrične fantazije in invencije skladatelja, ki dá pečat prav vsakemu njegovih orkestralnih del, se vsakič tudi podreja stavčni gradnji in oblikovanju celote.

Netaktna metrika z nenehnimi notranjimi premiki poudarkov je osrednja stalnica njegovega glasbenega stavka, enako kot implicitna polimetrija horizontale (neenakomerna zaporedna razporeditev poudarjenih in nepoudarjenih tonov) in nekongruentne vertikale (neusklajenost poudarkov med glasovi). Menjavanje zunanjega (predpisanega) metruma v stilu, denimo, Stravinskega, je redkokdaj v funkciji strukture na nižjih ravneh, večinoma ustvarja kontrastnost med deli ali stavki skladb. Sinkope, punktirane notne vrednosti, triole in druge nepravilne delitve daljših tonov so tudi stalno sredstvo njegovih metrično-ritmičnih snovanj.

Kot del pretežno evolucijske tematske stavčne gradnje in linearnega mišljenja skladatelja je ritem pomemben faktor mnogoterosti posamezne skladbe. V funkciji enovitosti pa je zlasti tedaj, ko je razvojnost motivike v tonski višini prignana do atematskosti (neponavljanja), saj je gradivo sorodno in prepoznavno le še po enakih ritmičnih obrisih motivov, redkeje tém. Tedaj ima »tematsko« funkcijo povezovanja.

Neponavljanje oziroma ritmično-metrična variacija je pri skrajno evolucijsko zasnovanih melodičnih linijah značilna že za najnižje ravni strukture – motive, submotive, iz katerih Žebrè največkrat razvija daljše melodične celote. Ponovitvi iste ritmične konture v daljšem zaporedju taktov se v skrajnih primerih uspe popolnoma izogniti, če tako zahteva načrtovana stavčna gradnja. Nenehno jih spreminja, obrača, premešča akcente, variira, skratka, vodi ga ritmična raznolikost motivov, ki gradijo (razvijajo) horizontalo. Kadar je tonska višina podrejena istim zahtevam, se evolucijski način stavčne gradnje udejanji v popolnosti. Občutek razvoja (gibanja) dodatno omogočijo sinkope, punktirane notne vrednosti in prikrita metrična asimetrija. Če pride pri tem do enakomerno ritmično utripajočega ozadja in melodične gibljivosti (ponavadi je to basovska linija), se Žebretova glasba zelo približa jazzu, kateremu je »poganjanje« glasbenega toka z omenjenimi sredstvi imanentno in primarno.

V skladbah, kjer prevladuje arhitektonski način stavčne gradnje oziroma tradicionalna tematskost, sta ritem in metrum na srednjih in širših ravneh strukture (tème, tematski kompleksi, odseki) ponavljanju podrejena. Vendar

je ritmično-metrična diferenciacija tedaj dejavna v okviru posameznih tematskih linij (mestoma popolnoma brez ponavljanja taktov ali dvotaktij)⁴⁶⁸ ali, v manjši meri, pri njihovih zaporednih variiranih ponovitvah oziroma reprizah, nepogrešljiva pa je kot del motivično-tematskega dela izpeljevalnih odsekov.

V neposredni zvezi s pretežno linearnim (polifonskim) vodenjem glasov v kontrapunktičnih tehnikah, je ena od Žebretovih kompozicijsko-tehničnih stalnic tudi sočasna ritmično-metrična raznolikost (»polifonija«) glasov, izraz baročne dediščine, zato je v teh dveh komponentah vsa njegova glasba na neki način »neobaročna«, tudi če gre za arhitektonsko gradnjo s témami, kjer pride do »polifonije« teksturne večplastnosti.

Posebno izjemo in nasprotje ritmično-metrične raznolikosti v horizontali in vertikali predstavljajo »mehanično« ponavljajoče se izoritmične ali ritmično-melodične ostinatne teksturne plasti v vseh delih, dediščina impresionistične tehnike in izraz sodobne teksturne zasnove. Najredkeje in le na najbolj izbranih mestih ter s točno določeno funkcijo so umeščene v zadnjih treh obravnavanih skladbah, ki temeljijo na sonatnem principu motivično-tematske enovitosti in organskosti.

Pri *Suiti* za mali orkester (1932), kjer je nasploh veliko ponavljanja v tematiki (v ostinatnih plasteh pa sploh, zdi se da je to vaja z ostinati), se vendar že kažejo nastavki Žebretove ritmično-metrične domišljije in kombinatorike submotivov.⁴⁶⁹ Če se že ritmični vzorci ponavljajo, jim Žebrè spreminja poudarke tako, da jih razmešča v takte na različne dobe.

V tem, prvem večjem orkestralnem delu, kjer se prevladujoča arhitektonska tematska gradnja druží s polifonsko, princip ponavljanja v gradnji tém z neponavljanjem, so že tudi prisotne vse kasnejše posebnosti Žebretove ritmično-metrične strukture (sinkope, punktirane vrednosti, triole, sekstole, kvintole, horizontalno-vertikalna polimetrija, poliritmija, nekongruentna metrika, ritmično-metrična polifonija, prikrita metrična asimetrija ali simetrija, netaktna metrika).⁴⁷⁰

Pretirano ponavljanje ostinatnih plasti celo do cenenega učinka pa je pri tej skladbi verjetno tudi posledica začetniške neizkušenosti, saj se te ne spreminjajo čez daljše odseke. So ritmično-melodične bodisi ritmično-akordske,

468 Medtem ko sta 2. in 4. takt prve téme v *Svobodí naproti* domala ritmično identična (gl. t. 2 in 4) in je pri drugi témi še prisotno ponavljanje ritmičnega vzorca (submotiva) (gl. t. 51, 52), je pri tretji témi ritmična raznolikost motivov dosledna (gl. t. 102–107).

469 Gl. prvo témo 1. stavka, kjer se v trinajstih taktih ritmično ponovita le dva ritmična vzorca, eden pa ritmično-melodično zapovrstjo, t. 11–23; gl. tudi témo v *Bluesu*, t. 13–22, in *Tangu*, t. 14–22.

470 Za primer igre s poudarki gl. *Valček* (t. 1–14), kjer je spremljava melodične linije razrezana v stilu hoquetusa med dve skupini glasbil, ki se izmenjujeta, tako da je poudarjena vsaka druga doba (dvodobnost!) v tridobnem taktu – gre za notranje metrične premike oz. zunajtaktno metriko.

figuralnih pa ni; tudi če jih ponekod sestavljajo akordi, imajo predvsem funkcijo ritmično-metrične statičnosti, in ne toliko harmonske barvitosti kot v nekaterih delih po letu 1940.

V *Teku* (1935) je ritmično-metrična diferenciacija izpeljana do skrajnosti v horizontali in vertikali. Dosledna polifonska faktura pogojuje z lastnim zgoščanjem tudi gostejšo ritmično-metrično »polifonijo«. V posameznih melodičnih linijah je ritmična variacija v funkciji skrajne ritmične raznolikosti brez ponavljanj, podobno kot težnja tonske višine po zapolnjevanju kromatičnega prostora na način serije.⁴⁷¹

Redkejša, tu in tam opazna, pojava sta tudi ritmična oziroma ritmično-melodična sekvenca v gradnji melodije, zlasti kontrapunktskih glasov, in ritmična oziroma ritmično-melodična imitacija med glasovi, kot sestavni del polifonske gradnje. Obe naredita tematsko gradivo prepoznavnejše in lažje dojemljivo na mestih gostejše polifonske fature,⁴⁷² čeprav tudi tam ne pride do enakomerne metrike. Nekongruentna metrika in horizontalna polimetrija (asimetrija) nenehno ustvarjata napetost in igro akcentov med regularnimi in iregularnimi metričnimi vzorci, zato gre za gosto ritmično-metrično polifonijo celote. Nekajkrat pa se spremeni tudi zapisani metrum – v uvodu (3/4–4/4–3/4, t. 1–4), na začetku prvega (2/4), srednjega (5/4) in tretjega dela (2/4).

Pomembna novost je melodično gibljivi, ritmično-metrični ostinato, večino ma v basu (vcl., cb.), v funkciji enakomernega ritmičnega utripanja, gibala glasbenega toka in samostojne melodične linije v polifonski fakturi.⁴⁷³ Ritmično-ostinatne plasti iz triol ali šestnajstink⁴⁷⁴ so pogosto v funkciji pospeševanja glasbenega toka, tako kot ritmično-metrično krčenje v gradacijah pred viški.⁴⁷⁵ Včasih je ritmično-metričnih ostinotov več,⁴⁷⁶ tako da pride tudi do ostinatne poliritmije oz. ostinatno-ritmične polifonije.⁴⁷⁷ Ti razrahljajo in ponostavijo gosto ter melodično-ritmično zapleteno tonsko tkivo, ki na viških doseže celo polifonsko sedmeroglasje.

471 Gl. melodije flavte (t. 5–11), trobente (t. 12–15), oboe (t. 17–23), ki si sledijo zapovrstjo, in prvih violin (17–24), ki oboi kontrapunktirajo: Žebrè naniza 22 ritmično različnih taktov (od 26. ih), gre za pravo kombinatoriko ritmičnih vzorcev in za serialno razmišljanje.

472 Sekvence in imitacije so pogostejše v srednjem delu, kjer so tudi melodične linije krajše (t. 203–291).

473 Nema lokrat se ritmično razgiba, razdeli na dve kontrapunktski melodiji, ki ritmični utrip ohranjata v dopolnjevanju med seboj ali z ostalimi kontrapunktskimi glasovi. Gl. t. 7–54.

474 Primer za šestnajstinke gl. t. 387–427, za triole pa t. 235–249.

475 Lep primer tega so t. 279–289, kjer se v homofonsko zasnovani plasti trobent, trombonov in tube akordi najprej pojavljajo na tri osminke pavze, potem na dve in nazadnje na eno.

476 Primer za enega v vcl. in cb. ter drugega v vla. in vl. II gl. t. 55–74, primer za četvorni ritmični ostinato, t. 199–227: bc.; vcl.; vla. + fg.; cl.

477 Lep primer, kjer ta prevladuje, je konec srednjega dela, kjer gre za stopnjevanje k višku: t. 279–291.

Iregularnost metrične strukture (fluktuacija, asimetrija) v horizontali, »polifonija« netaktne metrike s taktno (celotna skladba je v 5/4 taktu) in vertikalna nekongruenca so osnovna težišča »tematske« gradnje tudi v *Toccati* (1936). Medtem ko ena (bolj ali manj konstantna in ostanatna) teksturna plast v obliki enakomernega ritmičnega utripanja na vsako dobo ohranja petdobno podlago, se ji sočasne melodične linije zoperstavljajo (ji ritmično in metrično kontrapunktirajo) z asimetrično in stalno metrično diferenciacijo. Vse poudarke je skladatelj v partituri dosledno zabeležil. Neredko jih je več na takt in lahko so tudi zaporedoma na več dobah ali poldobah.⁴⁷⁸

Podobna ritmično-metrična struktura s popolnoma isto idejo je tako značilna za obe skladbi, enako kot zgoraj naštetih ritmične posebnosti ter način dela z ritmičnimi prvini. Glede na popolno neponavljanje tonske višine v melodiki (z izjemo ostanatov) »tematsko« funkcijo v obeh skladbah prevzmeta ritem in metrum. Kljub njuni skrajni diferenciaciji in horizontalno-vertikalni disonanci imata v imitacijah in sekvencah (kjer je do neke stopnje ritmično ponavljanje neizogibno) edina funkcijo tematskega veziva. Še močnejši (a ne tematski, temveč mehanski) faktor enovitosti in gibalnega impulza so ritmični ostanati (v *Toccati* pogosto melodično-statične narave), ki obenem razbijajo zapleteno polifonijo ritmično-metrično raznolikih teksturnih plasti.

Sprememba sloga je v trostavčnem [*Bacchanalu*] oz. baletu *Dan* (1938–1942) očitna. Skladatelj se začenja obračati h kompozicijskim postopkom impresionistične poetike, ki jih izrazno-tehnično izčisti v *Treh vizijah*.

Ostanatne ritmične plasti postanejo tudi melodično in harmonsko statične, največkrat figuralne, s funkcijo statičnih harmonskih polj, harmonske in zvočne barvitosti. Tematsko-melodične linije so številčno redkejša (prevladujeta ena do dve), tekstura transparentnejša. Kljub ohranjenemu polifonskemu mišljenju so dodane homofonske akordske plasti (brez funkcije razvoja); okolica glavne melodične linije, ki se ji občasno pridružijo kontrapunktski motivi ali ena, lahko tudi več kontrapunktskih melodij, skratka, »okameni«. Ritmično-melodična ostanatna plast ima funkcijo ritmično-metričnega utripanja in gibalnega zagona le na določenih mestih (ponavadi so to gradacije k viškom). Glasba niha med gibanjem in lebdenjem. Stavčna gradnja združuje oba temeljna principa, evolucijskega in arhitektonskega, čeprav prvi še vedno prevladuje, vendar drugi že začenja dobivati na veljavi. Ponavljanje se družijo z variacijo in evolucijo.

478 Primer melodične linije z različno razporejenimi poudarki: v prvem taktu na tretjo dobo, v drugem na njeno drugo polovico, v tretjem na drugo, v četrtem na prvo dobo, v petem na njeno drugo polovico (t. 129–133).

Ritem in metrum tudi tukaj ne izgubita svoje vitalne funkcije. Nič manj inventivno ne prispevata k ritmično-metrični »pripovedi«, ki se tukaj začne zlivati z melodično (atonikalno kromatiko zamenjajo slušno »oprijemljivejši« tonikalno osrediščeni modalni, tonalni in drugo-lestvični segmenti). V evolucijsko zasnovanih odsekih ostaja ritmično-metrična diferenciacija in disonanca na ravneh melodične fraze osrednje glasbeno gibalo, enake so tudi njune prvine in postopki (sinkope, punktirane vrednosti, neponavljanje ritmičnih submotivov, netaktna metrika, horizontalno-vertikalna poliritmija in polimetrija, sekstole, kvintole, triole). Večkrat se spremeni tudi predpisana mera.⁴⁷⁹ V bolj arhitektonsko grajenih odsekih, kjer sestavlja skladatelj enake ali variirane melodične enote v višjo celoto, vendar nikoli po »zaprtem« klasicističnem principu, ampak delno evolucijskem,⁴⁸⁰ je mestoma ritmično-metrična struktura v službi doslednega ponavljanja (vključujoč sekvence), mestoma faktor poenotenja, mestoma pa skupaj z melodično vsebino faktor variacije (raznolikosti).

Skladatelj začne razširjen arzenal kompozicijskih postopkov združevati, močnejše diferencirati in podrežati višjim ciljem. Na mesto enolične glasbene celote nastaja pred nami mogočna arhitektonska stavba z dialektičnim ravnovesjem enovite mnogoterosti na vseh strukturnih ravneh. Oblikovanje z ritmično-metričnimi strukturami (kot z ostalimi kompozicijskimi prvinami) je vsakokrat v službi zaporedne raznolikosti odsekov v formalno mnogo bolj razdelani celoti kot sta *Tek* in *Toccata*.

Stavčna gradnja postane v ***Treh vizijah*** (1939–1943) enovito dosledna. Variacijsko-razvojni način tematske gradnje sloni pretežno na zaporednem variiranju nekajkrat ponovljenih melodičnih fraz na način razvijanja. Ritmična diferenciacija je na ravni posamezne melodične linije manjša – ne gre za neprestano in številčno obsežno nizanje različnih ritmičnih vzorcev, ampak bolj za kombinatoriko (permutacijo) njihovega manjšega števila, včasih, a zelo redko, pa tudi za njihovo zaporedno ponovitev. Pri variacijsko-razvojnem ponavljanju tematskih linij je v večji meri in največkrat spremenjeno zaporedje tonskih višin, ritem (dosledna ali variirana ponovitev) pa v funkciji prepoznavnega povezovalnega faktorja. Evolucijski princip je zato v okviru posameznih melodičnih fraz, kot tudi v odnosu med njimi, zmernejši kot pri *Teku* in *Toccati* (je tematski, torej v kombinaciji s ponavljanjem), neponavljanje se družijo s ponavljanjem na poseben način. Medtem ko se pri *Bacchanalu* ta dva načina gradnje izmenjujeta, stojita drug ob drugem, sta v *Vizijah* zlita v enovito stavčno tehniko.

479 Gl. t. 19–27 (menjava tri in štiridobnega metra), t. 100–105, 192–193 ipd.

480 Po načelu »dvakrat isto, tretjič drugače« (gl. 2. st., t. 216–230); ali trikratnega zaporednega variiranja fraze; ali sekventne ponovitve brez imitacijske izpeljave v drugih glasovih kot v baročni sintaksi.

Ritmično-melodično-harmonske⁴⁸¹ **ostinatne plasti** so tukaj dosledno v funkciji statičnega ozadja in zvočno-harmonske barvitosti, nikoli nimajo vloge močnejšega motoričnega ali siceršnjega gibala. Pospeševalno-napetostno sodelujejo v postopnih gradacijah pred viški z ritmičnim drobljenjem na krajše notne vrednosti.⁴⁸² Sicer so v funkciji migetajočega ozadja in pretežno v obliki ponavljajočih se melodičnih figur, lahko pa tudi akordov. Ker so posamezne plasti melodično, harmonsko in ritmično negibljive, jih skladatelj naslojuje po več skupaj v poliritmičnem in (redkeje) polimetričnem ostinatnem odnosu.⁴⁸³ Ostinatna vertikalna poliritmija oziroma ritmična polifonija in polimetrija (v smislu različnosti notranjih poudarkov in delitev dob) sta v *Vizijah* konstantna, te plasti pa tvorijo enovito teksturno ozadje glavni melodiji, ki jo le redkokje spremlja kontrapunktska linija.

V orientalsko učinkujočih melodičnih linijah je značilno tudi drobljenje na manjše notne vrednosti, sploh pa je v njih polno šestnajstinskih in osminkih triol ter sinkop. Ritmična variacija, diferenciacija in netaktna metrika so kljub vsemu v *Vizijah* močno prisotne, vendar v zmernejši meri kot pri *Teku* in *Toccata*, pač v skladu z drugačno stavčno gradnjo, ki poleg principa razvijanja in variiranja vključuje tudi ponavljanje.

Svobodi naproti (1944), ***Žalno glasbo*** (1945), še ne podrobno obravnavani ***Concertino*** za klavir in orkester (1946) in ***Allegro risoluto-marciale*** (1949) povezujeta ista strukturna logika in stavčna gradnja. Vse štiri skladbe se opirajo na klasicistično obliko, bodisi sonate ali sonatnega rondoja, zato so tudi teme pojmovane kot arhitektonski gradbeni elementi, njihova zgradba pa se približa periodični po zgledu klasicizma. Iz tega sledi ponavljanje (dosledno in variirano) na vseh ravneh strukture in v vseh kompozicijskih parametrih, ki se povezuje s principom razvijanja in motivično-tematskim izpeljevanjem. Ritmično-metrična struktura je del tematske raznoterosti in enovitosti, ki se v teh štirih skladbah prepletata na najučinkovitejši način – na način sonatnega principa.

V okviru posameznih tém je ritmična diferenciacija v veliki meri sicer zaznavna, vendar ne tedaj, kadar gre, zlasti pri enostavnejših prvih témah, tudi za zaporedno ponavljanje taktov, dvotaktij, submotivov, za sekvenciranje ali manjše variiranje (primerjaj prve teme vseh skladb). Kljub temu jih zaznamuje Žebretova ritmično-metrična fantazija z vsemi do sedaj omenjenimi

481 Harmonsko zaprte (ostinatne) so v okviru posameznih tonskih polj, iz katerih je tudi sicer sestavljena melodično-harmonska struktura skladbe.

482 Prim. t. 58–65 in t. 67–97 v *Viziji III*, kjer v odseku *Poco più mosso* štiri šestnajstinke v figurah zamenjajo šestnajstinske šestole.

483 Primer sedemplastne ostinatne poliritmije gl. t. 17–30 v *Viziji II*.

značilnostmi (sinkopiranje, punktirane notne vrednosti, triole, prikrita asimetrična metrika s prestavljanjem akcentov na različne taktove dobe).

Nekatere teme, njihovi deli ali teme prehodnega značaja so zasnovani evolucijsko, s popolno ritmično diferenciacijo vsebine taktov.⁴⁸⁴ Kadar pa gre za variacijo ali razvijanje zgolj tonske linije, je ponavljajoči se ritem faktor enovitosti.⁴⁸⁵ Ritmični motivi so tudi osrednji nosilci motivično-tematskega dela v izpeljevalnih odsekih teh skladb. Tedaj nastopijo vse vrste že znanih Žebretovih obdelav ritma in metra, od ponavljanja, variiranja, razvijanja, krajsanja, deljenja, prestavljanja akcentov in ritmično-metričnega krčenja, ki je zlasti uporabno za stopnjevanje izpeljevalnih zapletov pred viški. Včasih je tematsko gradivo prepoznavno le še po ritmičnih submotivih.

3.4 Tekstura, orkestracija in zvočnost

Kot sestavni del nove glasbe (modernizma) je novosti tudi v instrumentaciji povzročilo vse večje zavedanje o oblikotvorni moči zvočne barve in njene obravnave v smislu enakovrednega zidaka kompozicijskega dela,⁴⁸⁶ torej sprememba njene funkcije v postopnem odmiku od romantične orkestracijske tradicije. Posledica tega in vse izrazitejše opustitve dur-molove tonalitnosti, s tem pa tudi opuščanja tradicionalnega povezovanja in vodenja instrumentalnih glasov na račun svobodnejših, »prebitih povezav« (»Durchbrochene Kopplungen«),⁴⁸⁷ je bilo delo v zvočnih skupinah, nastajanje zvočnih ploskev (plasti), pa tudi oktavno in unisonsko podvajanje.⁴⁸⁸ Bistvena novost je bila opustitev simultane zvočne podobe v korist zaporednim zvočnim razmerjem,⁴⁸⁹ torej razpršitev homogene harmonsko »ubrane« zvočne mase, pri kateri se spremembe teksture odvijajo sukcesivno (cel orkester npr. preide iz homofonske teksture k polifonski, sočasnosti so redkejše) na več bodisi ritmično bodisi harmonsko neodvisnih in tradicionalno gledano »neubranih« plasti oziroma heterogenih zvočnih skupin. Ta tendenca je bila

484 Gl. drugo in tretjo témo ter drugi del prve téme v *Svobodi naproti* in drugi del Uvoda v *Žalni glasbi*.

485 Gl. prvi del Uvoda v *Žalni glasbi*, t. 1–6, in melodično razvijanje B-téme v drugem delu njenega sklopa v *Allegro risoluto-marciale*, t. 88–109.

486 Oblikotvorna moč instrumentacije je zaznavna od Wagnerja naprej, med drugim pri Debussyju, Messiaenu, Boulezu, Ligetiju. Prim. Gieseler, Lombardi in Weyer, 124.

487 Prim. prav tam, 166.

488 Izogibanje oktavnim in unisono podvajanjem je bilo za dunajsko šolo nekaj samoumevnega, njegova prepoved pa pogosto vprašanje spora, celo v glasbi 20. stoletja. Ko je Busoni predelal eno Bachovo orgelsko delo za orkester, so ga pogosto kritizirali zaradi oktavnih podvajanj, ker jih pri Bachu ni. Prim. prav tam, 164.

489 Prim. prav tam, 164.

pogosta zlasti pri rastočem kopičenju zvokov, kjer je bilo enostavno tradicionalno razvrščanje oziroma potek zvočno-barvnih porazdelitev v smislu prekrivanja, križanja in oklepanja vedno manj primerno.⁴⁹⁰ Gre torej za »novo« teksturno polifonijo, kjer akordska »podpora« (tutti) glavni melodiji (solo) izgubi funkcijo harmonsko zlite zvočne gmote in postane le ena od enakovrednih zvočnih plasti.

Harmonija, tekstura in instrumentacija so v novi glasbi začele prehajati v drugačno medsebojno odvisnost. Spremembe pri prvi so povzročile nujne spremembe tudi v drugih dveh kompozicijskih parametrih. Slušni učinek zvokov v netradicionalni postavitvi višjih terčnih akordov postane veliko bolj odvisen od podvajanja, razvrstitve in instrumentacije.⁴⁹¹ Instrumentalna barva, struktura akordov, podvajanje, njihova vertikalna razvrstitev, melodična konstrukcija in metoda gibanja od enega glasbenega dogodka do drugega pomembno prispevajo k našemu vtisu tonalnega centra skladbe.⁴⁹² Princip paralelizma se lahko udejanji v kvintnih, kvartnih akordih, kot tudi v enostavnih melodičnih podvojitvah, drugačnih od tradicionalne oktave.⁴⁹³

Tekstura in instrumentacija sta lahko tudi pomemben oblikotvorni faktor glasbe.⁴⁹⁴ Teksturni kontrasti so v funkciji širše zasnove oblike – medstavčnih odnosov v večstavčnih delih in odnosov med odseki v zelo raznolikih (razdelanih) oblikah.⁴⁹⁵ Medtem ko spremembo zvočne barve težje zaznamo, so spremembe v teksturi pogosto med najlažje slušno prepoznavnimi in dojemljivimi v glasbeni izkušnji.⁴⁹⁶ Čeprav sta tekstura in instrumentacija med seboj tesno povezani in soodvisni: v podvajanju (*doubling*) in v zvočnosti (*sonority*).⁴⁹⁷ Zvočnost namreč lahko definiramo (upoštevajoč Berryja, vendar z razširitvijo njegove definicije)⁴⁹⁸ kot skupni zvočni učinek (značaj) skladbe, ki ga določata

490 Prim. prav tam, 166.

491 Prim. Kostka in Payne, 506.

492 Kostka in Payne, 510.

493 Npr. fagoti v sekstah, oboe v tercah (Bartók, *Koncert za orkester*). Kostka in Payne, 513.

494 Zlasti teksturni dogodki so po mnenju W. Berryja neprecenljivega pomena v orisu in procesualnem oblikovanju vseh oblikovnih prototipov in vseh oblik pred ter po tonalni periodi: »Textural stasis, progression, recession, and variation are basic in the functional processes by which forms are shaped, and by which expressive functional events (climactic, cadential, introductory, expository, etc.) are projected«. Berry, 189, 241.

495 »Textural contrasts, more broadly defined, do of course serve as well the function of broad delineation, in complementarity with other relevant elements, in intermovement relations in multimovement forms, and in intersectional relations in highly diversified forms«. Berry, 241.

496 Prim. prav tam, 189.

497 Obe navaja Berry kot samostojni kategoriji teksturnih pogojev. Torej je sonornost lahko splošna teksturna in prevladujoča značilnost določene glasbe. Prim. prav tam, 192.

498 »Sonority may be defined as the overall sonorous character determined by texture (including doublings) and coloration (including articulation and intensity of dynamics)«. Prav tam, 192.

tekstura (s podvajANJI vred) in zvočna barvitost. Za slednjo pa so odločilne instrumentacija (izbira glasbila in artikulacija), harmonija in dinamična stopnja (jakost zvoka). Ker je pri Žebretu polnozvočnost ena od bistvenih konstant in značnic sloga, bomo upoštevali ob instrumentaciji tudi funkcijo harmonije, teksture in jakosti v skupnem zvočnem učinku in skozi prizmo slogovnega spreminjanja.

Za vse skladbe velja **kompleksna teksturna zasnova**: zvočno-barvna neodvisnost in diferenciacija barvnega spektra orkestra oziroma linearna razplatenost teksture na solistična glasbila ali posamezne skupine glasbil z raznoliko teksturno zasnovo. Teksturna »polifonija« subteksturnih kompleksov je tudi posledica bolj ali manj raznotere »tonalitetno-harmonske« tonske vsebine posameznih plasti. Homofonija celotne zvočne mase je redkost, akordsko so zasnovane nekatere posamezne zvočne plasti, večinoma v barvi enega glasbila (npr. štirje roгови, tri trobente) ali iste skupine glasbil (pihala, godala ...). Razmerje med njimi in preostalim zvočnim okoljem se sicer od skladbe do skladbe spreminja, a v omejenem razponu. Do največjega zlitja vertikale v homofonskem, tradicionalnem pomenu, pride pri zadnjih opusih, vendar na skrbno izbranih mestih, ko skladatelj »staro« tehniko izkoristi zgolj kot sredstvo za uresničevanje svoje oblikovalske ideje o subtilnem součinkovanju vseh parametrov strukture v službi tradicionalne oblike.

Stalnica so tudi ostinatne teksturne plasti, s spreminjanjem svoje funkcije in oblike skozi opus: od precej enoličnih, akordsko-ritmično in tonalno statičnih v kontekstu politonikalne zasnove v *Suiti* postanejo melodično gibljive in zgolj ritmično ostinatne v *Teku* in *Toccati*; figuralne, bodisi akordske, pa dobijo kot melodično-ritmično in harmonsko statične v *Bacchanalu* in *Vizijah* izrazito funkcijo barvanja in negibnega zvočnega okolja (v obliki zvočnih ploskev), ki izpostavlja solistično linijo ali na viških povečuje polnozvočnost. To vlogo ohranijo tudi v zadnjih treh skladbah, vendar v precej manjšem obsegu, tako kot akordske subteksture.

Tudi pri podvajanju je mogoče ugotoviti skupni imenovalc – to je podvajanje v oktavah oziroma unisonu, ki je najpogostejše v vseh skladbah. Podvajanje v drugačnih intervalih (m2, 4, 5, v7) je značilnost skladb, ki težijo k disonantnejši vertikali in rezkemu zvoku (*Suita*, *Tek*, *Toccata*). V kasnejših skladbah pa opazimo tudi podvajanje v tercah ali sekstah, kar je v skladu z njihovo drugačno (bolj diatonično) tonsko vsebino.

Suita za mali orkester je edina skladba, v kateri skladatelj teži h komorni zvočnosti. Manjša je že celotna zasedba,⁴⁹⁹ z raznoliko komorno izbiro glasbil

499 2 fl., 1 ob., 2 cl. v B, 2 fg.; 2 tr., 1 trbn., 1 tb.; mali, veliki boben, klavir; godala.

oziroma skupin pa je predoločena tudi oblika.⁵⁰⁰ Nova zvočnost je deloma posledica skupnega učinka subteksturane razvejanosti na zvočno-barvne linije posameznih glasbil (oziroma skupin) z neodvisnim glasbenim dogajanjem (različno tonalitetno osrediščenostjo), pretiravanja v ostinatnosti nekaterih plasti,⁵⁰¹ unisonsko-oktavnih podvajanj ter tolkalnega zvoka klavirja. Je izraz nove (»surove«) stvarnosti po zgledu Stravinskega ali Orffa. Faktor njene »grobosti« so tudi disonančna sozvočja, kot izid politonikalne razslojenosti teksture z nasprotujočo si tonsko vsebino (kromatiko proti diatoniki), zlasti akordi iz kvart (čistih, zvečanih), kvint, sekund in septim. Postopna dinamika (cresc., decresc.) je v rabi še omejena, prevladujeta daljši čas trajajoča ista stopnja jakosti in terasasta dinamika, ki povečujeta efekt grobosti in kontrasta. Pomembno vlogo imajo tudi predirni zvoki trobil in raznolika artikulacija glasbil,⁵⁰² čeprav sta tekstura in disonančna sestava vertikale v poskusu novih zvočnih učinkov najučinkovitejši.

Pri **Teku** in **Toccati** je odklon od romantistične orkestracijske tradicije največji – nasproten zlitju (mešanju) barv. S polifonsko teksturo in polifonijo poliritmičnih enoglasnih melodičnih linij nastopi tudi zvočno-barvna samostojnost posameznih glasbil, ki jih izvajajo. Gre za največjo linearno zvočno diferenciacijo teksture, za zvočno-barvno polifonijo, kontrapunkt instrumentalnih barv, redkeje skupin ali plasti. Melodično so obravnavana vsa glasbila in vse skupine (z izjemo tolkal) tudi akordsko. Podvajanja so redka, unisono ali oktavna srečamo zgolj na višjih znotraj iste skupine ali istega glasbila, v akordsko zasnovanih ritmičnih ostinatih pa konstantno srečujemo disonančne intervalne »podvojitve«. Naslojevanje melodičnih linij je postopno – s teksturnim stopnjevanjem gostote in redčenjem skladatelj artikulira glasbeni tok in ga oblikuje v progresivno-recesivno valovanje, s čimer gradi obliko. Z menjavo melodične fraze se zamenja tudi instrument, tako barva členi glasbo na nižjih ravneh strukture, tekstura na višjih. Obe imata (edini) oblikotvorno moč, v nasprotju z atonalno melodiko in sozvočji, ki so ob polimelodični in poliritmični razslojenosti vertikale konstantni disonančni faktor v skladbi in imajo zgolj gibalno težnjo ustvarjanja nenehne napetosti v glasbenem toku. Ena plast je ostinatno ritmična (vpliv jazza, baročne motorike) kot kontrast ritmični diferenciaciji okolja in sredstvo poenotenja navideznega polifonskega kaosa, »tekmovanja« in »prerivanja« individualistov (glasbil). Vendar imajo ti melodično gibljivi ostinati v *Teku* in *Toccati* izključno funkcijo motoričnega

500 Npr. v prvem delu uvoda *Koračnice* igrajo samo trobenti in trombon, v drugem godala, tuba in tolkala vključno s klavirjem (t. 1–10), v A-delu *Valčka* samo godala, oba bobna in klavir (t. 1–14).

501 Npr. isti petglasni akord v obliki orgelpunkta traja 35 taktov v *Tangu*, t. 14–49.

502 »Pizzicato«, »non legato«, »staccato«, »senza sordino« ipd.; značilne so tudi raznovrstne artikulacije v eni melodični liniji.

»napredovanja« glasbenega toka, za razliko od melodično statičnih akordskih, ritmičnih in figuralnih ostinativov v *Bacchanalu* in *Vizijah*. Z disonančno sestavo in razvrstitvijo intervalov v vertikali, zlasti v ozkih legah, njihovo 12-tonsko kromatično lestvično osnovo, veliko harmonsko in teksturno gostoto, je zvočna rezkost povečana ob izbiri skrajnih registrov solističnih pihal in trobil. Slednja prevladujejo v sorazmerju s pihali⁵⁰³ v *Teku*, medtem ko sta v *Toccati* enako močno zastopani obe skupini. Dinamika in artikulacija sta v obeh skladbah pomemben faktor barvno razpršene in atomizirane zvočnosti – med glasovi, znotraj ene melodične linije in v okviru progresivno-recesivnih potekov napetosti. Razmerja med glasovi ureja skladatelj z natančno določitvijo jakosti posameznih glasbil,⁵⁰⁴ hitro spremembo njihove artikulacije⁵⁰⁵ in pogostimi znamenji za postopno dinamiko. V *Toccati* je (v skladu z značajem skladbe) v ospredju *staccato* artikulacija, ne glede na vrsto glasbila, v obeh skladbah pa prevladuje »suh« (non legato) način igranja. Skladbi zaznamuje rezka, predirna, groba in disonančna ekspresionistična zvočnost. Transparentnejši je zvok samo na začetkih progresij, sicer pa obvladujejo stavek zvočno-barvna, ritmična, teksturna in melodična polifonija.

V [*Bacchanalu*] (oz. baletu *Dan*) in v *Vizijah* postaneta rafinirana barvitost in polnost zvoka pomembna strukturna elementa. Celota ni sestavljena iz linearnih komponent (linij) kot pretežno pri *Teku* in *Toccati*, ampak iz različnih subtekstur v politeksturnem kontekstu, ki so ob medsebojnih politonikalnih harmonskih učinkih močno kontrastne tudi po ritmičnem značaju, artikulaciji, barvanju in diatonični oziroma kromatični vsebini. Skupna barvna paleta je sestavljena iz jasno ločenih in kompaktnih **zvočnih ploskev**. Medsebojni učinek med temi kompleksi je tako eden od vitalnih barvnih kontrapunktov. Polifonija melodičnih linij je razredčena – večinoma je izpostavljena ena melodija z enim, največkrat pa dvema kontrapunktičnima glasovoma v progresivnih stopnjevanjih. Ostalo zvočno-barvno okolje je ozadje, ki v svoji skorajšnji negibnosti z minimalnim dogajanjem (»migotanjem«) ustvarja vzdušje zaželenih čustvene atmosfere. V *Vizijah* je tekstura še bolj prečiščena in urejena kot pri *Bacchanalu*. Prevladuje statičnost – melodično-ritmična negibnost plasti okoli melodične linije (linij), ločitev med njimi je jasna, transparentna. Tudi harmonska polja so bolj diatonična, akordi manjzvočni,⁵⁰⁶ a »terčno« barviti, mestoma disonančni in kvartno napeti, vendar v zmanjšanem obsegu kot pri

503 Pihala so dvojno zasedena, trobila trojno.

504 Npr. istočasno fl. solo *mp*, ob. solo *mf*, godala *p*.

505 Npr. »staccato« linije vodi sočasno z »legato« in »non legato« linijami in jih diferencira tudi na ta način, ne samo z drugim glasbilom ter dodeli različno artikulacijo istemu glasbilu znotraj ene melodične fraze; s povečevanjem števila ostinatnih plasti diferencira obenem njihovo artikulacijo in njihove ritmične vrednosti.

506 Prevladujejo štiri in petglasni akordi.

Teku in Toccati. Zvočno-barvni učinki so tudi posledica mikstur, podvajanj,⁵⁰⁷ artikulacijskih diferenciacij, figur, pasaž, izbire glasbil in zelo subtilne dinamike, pomembne za ustvarjanje napetostnega gibanja. Zasedba orkestra je v *Bacchanalu* trojna, z bogato udeležbo tolkal in harfe,⁵⁰⁸ v *Vizijah* pa dvojna, s harfo in brez tolkal.⁵⁰⁹ Že med *Bacchanalom* in *Vizijami* je opaziti premik v smeri transparentnejše teksture, zvočnobarvne rafiniranosti in čistosti. V poznejših orkestralnih skladbah pa sta oba parametra še bolj razdelana, teksturna variacija in kontrast pridobivata vedno bolj na veljavi.

Tekstura, barva in dinamika postanejo v *Svobodi naproti*, *Žalni glasbi* in v *Allegro-risoluto marziale* enakovreden strukturni element subtilnega spreminjanja vseh glasbenih parametrov. Bistvena razlika s predhodnimi skladbami je v težnji po združevanju in mešanju barv v orkestraciji. Zato je veliko podvajanj med glasbili (unisono, oktavno, terčno), tudi med skupinami. Težnja po usklajenosti vertikale je razvidna tudi v harmoniji, ki je asociativno funkcionalna, podobno je zasnovana melodika z alteracijami in vodilnimi toni. Ni statičnih, zvočno enovitih tonskih polj oziroma so ta redka in kratka, ker se tekstura prilagaja tematskemu dogajanju, je dinamična, spremenljiva.⁵¹⁰ Če so zvočnobarvne skupine pri *Bacchanalu* in v *Vizijah* razpirale paletu neodvisnega dogajanja v plasteh, je v teh skladbah poudarek na sukcesivnem oblikovnem poteku in tematski dramaturgiji, v kateri je zvočnost komplementarno učinkujoča podpora. V ospredju je princip **politonalnega** naslojevanja različnih tonskih vrst, kadar so teksturne plasti v kontrapunktičnem odnosu, v homofonski teksturi pa akordsko podvajanje tonov melodije v svobodnem »tonalitetnem«⁵¹¹ prostoru. Tekstura je še vedno kompleksna in večplastna,⁵¹² tudi tam, kjer je očitna težnja po harmonskem zlitju vertikale.⁵¹² Nekateri teksturni odseki so podobni impresionističnim, vendar je skladatelj tehniko ostinativov in zvočnih ploskev obdržal le na izbranih mestih: kadar je želel povečati zvočno barvitost (figure, lestvični postopi), pospeševati glasbeni tok (manjše notne vrednosti) ali izpostaviti glavno melodijo. Zato le-te preišljevano prilagaja dinamiki motivično-tematskega dela in napetostnega valovanja

507 Ne le oktavnih ali unisono, ampak tudi terčnih.

508 Sestava orkestra v *Bacchanale*: 2 fl. + fl. picc., 2 ob. + cor. ing., 2. cl. v B + bcl., 2 fg. + cfg.; 4 cor. v F, 3 tr., 2 trbn., 1 tb.; pavke, vojaški boben, činele, triangel, tam-tam, veliki boben, harfa, celesta; godala.

509 Sestava orkestra v *Vizijah*: 2 fl. (2. picc), ob., cor. ing., 2 cl. v B, 2 fg.; 3 cor. v F, 2 tr. v C, trbn., harfa, godala.

510 Hitrejši je tudi harmonski (akordski) ritem, akordi so pretežno manjglasni in harmonska gostota se spreminja glede na celoten tok napetosti, ima strukturno-konstruktivno vlogo.

511 Sestavljajo jo denimo akordska, melodična, figuralna in basovska plast, po potrebi so podvojene, potrjene – odvisno od mesta v oblikovno-napetostnem procesu.

512 Pri povečani teksturni gostoti in obsegu (tutti), so teksturne plasti med seboj homoritmične ali heteroritmične in predvsem homometrične, ne pa nasprotno-ritmične (kontrapunktične) oziroma polimetrične.

ter so večidel melodično-harmonsko spremenljivi, saj se podrejajo tudi hitrejšemu akordskemu ritmu. V prehodnih in izpeljevalnih odsekih je teksturni ritem najhitrejši (celo na pol takta), tekstura imitacijska. V vseh skladbah se je skladatelj odločil za veliki orkester, s trojno zasedenimi pihali in trobili v *Žalni glasbi*⁵¹³ in v *Allegro-risoluto marziale*⁵¹⁴ (izjema sta le po dva trombona pri obeh in izpustitev kontrafagota pri *Allegro*). V *Svobodi naproti* so trobila bolj izpostavljena (v skladu z značajem skladbe), s trojno zasedbo preglasijo podvojena pihala.⁵¹⁵ Tudi različna artikulacija je pomemben faktor raznolikih zvočnih učinkov v glasbenem poteku.⁵¹⁶ Vsi strukturni elementi postanejo viskozno bolj občutljivi in komplementarno spremenljivi; skladatelj jih podreja močnemu dinamizmu tradicionalne motivično-tematske konstrukcije. Zvočnost tako postane enakovredni oblikovalec tematskih, prehodnih, izpeljevalnih in repriznih odsekov, pomembna je pri teksturno variiranih ponovitvah istih tem, pri značajskem profiliranju in kontrastiranju glavnih tém ter podrejena motivični enovitosti celote.

3.5 Kompozicijsko-tehnične koordinate in determinante

Vprašanja značilnosti Žebretovega kompozicijska stavka bi kazalo na koncu strniti v kompozicijsko-tehnične koordinate (osebnostni slog), v okviru katerih je skladatelj v orkestrskem mediju uresničeval svoj čustveni potencial, ustvarjalno fantazijo in kompozicijsko znanje. Izsledki analitičnih pregledov posameznih skladb nam bodo v pomoč pri sklepnem orisu njegovega orkestralnega opusa. Poiskali bomo nekaj vzporednic med njim, klasiki modernizma prve polovice 20. stoletja ter glasbo njegovih učiteljev. Zanima nas, kdo in v kolikšni meri ga je od omenjenih poleg okolja, časa in naravnih osebnostnih danosti najbolj determiniral. Žal bodo zaradi umanjkanja skladateljevih pričevanj, ki bi bila v pomoč ob večplastni in dialektični naravi zastavljene naloge, dejstva ugotovljiva le na podlagi notnega zapisa – edinega, in hkrati najbolj relevantnega vira.

V orkestralnem opusu se je Žebretov kompozicijski slog razločno kar nekajkrat spremenil, zato ga zlahka, kot smo ugotovili, razdelimo na štiri skupine

513 2 fl., picc., 2 ob., cor. ing., 2 cl. B, bcl. B, 2 fg., 1 cfg.; 4 cor. v F, 3 tr. v B, 2 trbn., 1 tb.; timpani, mali boben, veliki boben, činele, tam-tam, harfa, godala.

514 2 fl., picc., 2 ob., cor. ing., 2 cl. v B, bcl. v B, 2 fg.; 4 cor. v F, 3 tr. v C, 2 trbn., tb.; timpani, mali, veliki boben, triangel, činele, tam-tam, godala.

515 2 fl., picc., 2 ob., 2 cl. B, 2 fg.; 4 cor. F, 3 tr. B, 3 trbn., tb.; Tmpn., batt. (mali boben, veliki boben, činele, triangel), godala.

516 Trilčki, »tremolo«, »pizzicato«, »con sordino«, »divisi«, »non legato«, »portato«, »colla bacchetta del tamburo« ipd.

skladb. V prvi sameva neoklasicistično-neobaročna *Suita* za mali orkester (1932). Ta je najčistejši odraz študija pri Slavku Ostercu, med katerim je nastala. V drugi sta *Tek* (1935) in *Toccata* (1936), v »novo« najdlje zagledani deli, izid njegovega študija v Pragi. Impresionistični nadih družji *Bacchanale* (1938–1942), *Tri vizije* (1939–1943), še ne obravnavano skladbo *Maja in morje* za sopran in orkester (1944), vrnitev k tradicionalni motivično-tematski enovitosti in obliki v okviru nove tonikalnosti, zvočnosti in slogovne sinteze pa *Svobodi naproti* (1944), *Žalno glasbo* (1945), *Concertino* za klavir in orkester (1946) in *Allegro risoluto-marciale* (1949).

3.5.1 Konstante

Če se najprej ustavimo pri značilnostih Žebretovega glasbenega sveta, ki veljajo za vse skladbe, gre prvo mesto njegovi **bogati ritmično-melodični fantaziji** in inventivnosti, katere izvor utegne biti predvsem njegova muzikalna nadarjenost. O tej pričata že skladateljev izvrsten glasbeni spomin⁵¹⁷ in zgodaj prebujeno izrazito nagnjenje do glasbe.⁵¹⁸ Tudi družinsko okolje je bilo za skladateljev razvoj spodbudno,⁵¹⁹ širilo mu je glasbena obzorja in ga seznanjalo s tradicijo domačega prostora. Čeprav po vsej verjetnosti krog očetovih prijateljev (vključno z Matejem Hubadom) ni bil odprt za »avantgardističnega« Kogoja – »[k]ajti za Škerjancem je stal ves tedanji muzikalni vrh; z A. Lajovcem in M. Hubadom na čelu, ki sta, kakor je trdil [Kogoj] s svojim vplivom protežirala samo Škerjanca, vtem ko sta bila do Kogoja očitno nerazpoložena, če ne kar sovražna«. ⁵²⁰ Škerjanc je bil njegov učitelj na srednji stopnji šoli Glasbene matice pred Ostercem, bržkone pa je dobro izkoristil tudi izkušnje izobraženih učiteljev glasbe na obeh gimnazijah, zlasti Emila Adamiča.⁵²¹ Skladatelj

517 Partiture je večinoma dirigiral na pamet. Po pričevanju številnih sodobnikov. Gl. Hubad in Lajovic, osebni pogovor.

518 Po pričevanju njegove svakinje Zdenke Žebrè je bil kot otrok zelo živahen in zelo zgodaj je pokazal nadarjenost za glasbo, ki ga je edina zanimala, kar mu je v gimnazijskih letih povzročalo nemalo težav pri splošnem uspehu. Starši so ga za eno leto celo prestavili na gimnazijo Zavoda sv. Stanislava, da bi ga tam »naučili reda in discipline«. Žebrè, Zdenka, osebni pogovor, 3. 6. 2004.

519 Oče je igral violino v Orkestru Glasbene matice, pel v matičnem zboru, bil nekaj časa tudi njen funkcionar ter prijatelj Mateja Hubada. Šola Glasbene matice so obiskovali vsi otroci. V domačem okolju je spoznaval osnovno glasbeno literaturo, si ostril sluh, z Matejem Hubadom, ki je zahajal v njihov dom, pa je po vsej verjetnosti prihajala v hišo tudi razgledanost po tedanji glasbi na Slovenskem in njenih razmerah. Kako dolgo je ostal Hubad še z družino v stikih, saj je Žebretov oče že zgodaj umrl, je vprašanje. Vendar se je s Hubadom Žebrè srečeval še naprej na šoli Glasbene matice in na njenem konservatoriju.

520 Vidmar, *Obrazi*, 54.

521 Kramolc, Rančigaj, Repovš, Hybašek, Adamič. Zelo verjetno sta z Adamičem tesneje sodelovala, nanj je utegnil delovati spodbudno, saj mu je leta 1928 objavil samospev *Tepežnica* v Novi muziki. V uredniškem odboru pa je bil tudi Osterc.

talent se je tako razvijal in temeljito oboroževal z obrtniškim znanjem, še preden se je ta srečal z Ostercem in njegovimi idejami. Na njegovo ritmično invencijo je vplivala tudi **jazzovska glasba**.⁵²² Zato so punktirani ritmi, sinkope, zunajtaktna in asimetrična metrika kot prvine v različnem obsegu zaznavne v vseh njegovih skladbah. Modni val jazzovske glasbe, ki je po prvi svetovni vojni oplazil Evropejce, je bil po mnenju de Leeuwa dobrodošel izraz reakcije na preobloženo romantiko in ekspanzijo ekspresionizma ter spodbuda evropski umetniški glasbi s svojim spontanim načinom izvajanja, svežo in svobodno linearnostjo glasov ter specifičnim ritmom.⁵²³ V tistem času je nastalo v Evropi precej del pod jazzovskim vplivom,⁵²⁴ ki so zelo verjetno navdihnili tudi Žebreta pri *Suiti* za mali orkester (1932).

Na drugem mestu je **bogato napetostno nihanje** njegove glasbe, čustveni dinamizem, ki ga izrisujejo razgibane krivulje skladb. Objektivno-zadržan in grotesken je le v začetni *Suiti* za mali orkester, zatem pa postane v različnih inačicah konstanta vseh skladb. V času močnega medvojnega neoklasicističnega gibanja (reakcije na skrajni ekspresionistični subjektivizem) in močno propagirane »antiromantične« Osterčeve usmerjenosti ga je mogoče povezati predvsem z njegovim čustvenim ustrojem. Bogato raznolik v izraznih odtentkih⁵²⁵ in mogočen v naboju se v skladbah družijo z njegovo glasbeno domišljijo tudi tam, kjer se skladatelj odloči za vrnitev h klasicistični tematski gradnji in obliki, za baročno tokatnost ali »vizijsko sanjavost«. V tem pogledu je vsa njegova glasba po izrazu romantična (izjema je *Suita* za mali orkester) oziroma celo ekspresionistična v najširšem pomenu besede. Morda je tudi v tem najti razlago, zakaj mu antiromantična objektivistična drža (ki jo ves čas propagira Osterc) ostane po *Suiti* za mali orkester tuja. Tako gre razložiti tudi njegovo usmeritev k bolj diatoničnim tonskim vsebinam v sozvočjih in melodiki po *Teku* in *Toccati*, k tonalno asociativnemu stavku, v katerem je mogoče ustvarjati bolj raznolike napetostno-sproščujoče odnose med

522 V študentskih letih si je z improvizacijo na klavirju v kavarni Nebotičnika služil kruh, igral v jazzovskih klubih že v Pragi ... Hubad, Samo, osebni pogovor, 12. 6. 2004.

523 »The fresh and carefree linearity of the early new Orleans style was an extraordinary fulfilment of the European desire for free counterpoint and a lucid, heterogenous tonal palette; the spontaneous joy of jazz performance was precisely what was sought as a reaction to overloaded romanticism. Finally, the rhythm of jazz [...] had the elementary effect likewise pursued in new art music. Jazz, itself a blended product of two cultures, with quite a different background and attitude, proved to run briefly parallel with the ideals of European art music of the same period.« Leeuw, 125–126.

524 Stravinski: *Zgodba o vojaku* (1918), *Ragtime* (1918), *Piano Rag-Music* (1919); Hindemith: *Suita* (1922), *Komorna glasba* (1921); Milhaud: *Stvarjenje sveta* (1923); Křenek: *Johnny igra* (1926); Weill: *Opera za tri groše* (1928). Prim. prav tam, 125.

525 Izraznost skladateljevih skladb se pene od najčistejšega lirizma nekaterih tém, prek bodre vedrine, optimizma, do dramatičnosti, tragike in ekspresionistično napete subjektivistične »skrajnosti« (*Tek*, *Toccata*). Humornost s čustveno distanco je značilna le za *Suito za mali orkester*.

disonačno-konsonančnimi gradniki in njegovo postopno vračanje k principu ponavljanja oziroma motivično-tematske gradnje. Po drugi strani sta zahtevala smiselno napenjanje daljših lokov tudi sama orkestralna zvrst in Žebretov izraziti smisel za koherentno oblikovanje. Njegov močan čustveni naboj je bil morda tudi tisti, ki je »motil« Osterca, saj Žebrè ni sodil med njegove najboljše niti najbolj priljubljene učence.

Razkošna zvočnost je tretja prepoznavnost skladateljevega sloga. Pogoj zanjo je temeljito obvladanje obrti instrumentacije/orkestracije in njenih zakonitosti, ki jo Žebrè docela osvoji. Z njo ne eksperimentira, ampak jo izkoristi za svoje umetniške težnje, ki so naravnane k polnemu in barvitemu zvoku. Tega mu zopet narekuje narava njegove glasbenosti, ne glede na slog in v povezavi z njegovo muzikantsko strastjo. Bogato paleto instrumentalnih barv začne spoznavati in notranje slušno osvajati že v Orkestralnem društvu GM,⁵²⁶ kjer ga začara in pritegne tudi dirigentstvo.⁵²⁷ Kolikor ga o vihtenju palice ne nauči Škerjanc, si znanje o tem izpopolni pri Václavu Talichu v Pragi. Po vrnitvi s praškega študija se zaposli v ljubljanski Operi, kjer korepetira in dirigira, slednje do prezgodnje in nenadne smrti. Zagotovo ga omami tudi zvočno bogat svet operne glasbe, v katerega se kot dovršen interpret vživlja vse življenje.

Nadaljnja skladateljeva stalnica pa je nenehno iskanje in zasledovanje **trdne strukturne logike**, ki jo z ene strani zahteva strukturiranje daljših (simfoničnih) skladb, z druge pa njegov izraziti čut za glasbeno oblikovanje in arhitektoniko. S problemom poenotenja mnogoterosti, aksiomatično pogojeno zapovedjo za »pravo umetnino«, se ukvarja od prve do zadnje skladbe in ga rešuje na različne načine. Ta nadčasovna kategorija postane vodilo njegovega slogovnega spreminjanja in ga izzove bolj kot iskanje »novega«, osrednje kategorije modernistov. Tudi zato ga verjetno pot odpelje k impresionistični sferi in k posebni sintezi potez neoklasicizma, romantizma, ekspresionizma in socialističnega realizma. Vplivi slednjega so brez dvoma posegli (tudi na Slovenskem) v spontan skladatelj »razvoj« in povzročili večje vračanje k tradicionalnim idiomom. V katero smer bi se obrnilo njegovo pero, če ne bi bilo vojnega prevrata in povojne diktirane umetnostne usmeritve, lahko le ugibamo. Morda je bila prav naša kulturno-politična klima odločilna za Žebretov popoln in zgodnji ustvarjalni molk. V skladbah sklepnega obdobja po letu

526 Kot violinist – gojenec šole Glasbene matice, najprej pod taktirko Karla Jeraja, po letu 1925 pod Škerjančevim vodstvom. Prim. Biografski oris.

527 Na Državni klasični gimnaziji ustanovi glasbeno sekcijo dijaškega društva Žar, sestavi orkester, javno (morda prvič) nastopi z njim 1931 kot dirigent pri uprizoritvi Fonfizinovega Miljenčka. Leto za tem dirigira na obletnici Preporoda, izvede svojo *Suito* za mali orkester, oboje z uspehom. Prim. Biografski oris.

1944 (*Svobodi naproti, Žalna glasba, Concertino* za klavir in orkester, *Allegro risoluto-marciale*) najde skladatelj pot do poenotenja mnogoterega v tradicionalni motivično-tematski gradnji in sonatni obliki v okolju nove zvočnosti in nove tonalitnosti, po preizkusu drugih možnosti v *Suiti, Teku, Toccati, Vizijah, Bacchanalu*, in v orkestralnem samospevu *Maja in morje*.

Omenjene značilnosti izvirajo iz Žebretovega muzikantskega daru in mentalno-čustvenih podstati osebnosti. Ustavimo se še pri metodah in postopkih, ki so zaznamovali večino skladateljev prve polovice 20. stoletja in so prešli v kolektivno zavest modernističnega gibanja, ne glede na izraz ali slog. Ustvarjali so jih klasiki 20. stoletja, v nekaterih primerih kot izraz zgodovinske nujnosti ali daljšega procesa spreminjanja odnosov med glasbenimi parametri.

Skupna vsem modernistom je **nova organizacija tonskih višin** v horizontali in vertikali. Emancipacija disonance, enakovrednost vseh kromatičnih tonov po razveljavitvi dur-molove centripetalnosti zaposli velike zastopnike glasbene avantgarde za daljše obdobje, buri duhove in odpira številne možnosti ter spodbuja skladatelje k iskanju izvirnih rešitev.⁵²⁸ S tem se Žebrè ukvarja pri vsaki skladbi, vprašanje nove organizacije zvoka rešuje skozi opus na različne načine, a ni inovator in ostaja v okvirih zmernega modernizma. Usoda avantgardističnih osvajalcev neznanega je v evropskem prostoru doletela generacijo pred njim. Sam se za »ekstremno« (atonalitetno in atematsko glasbo) navdušuje v času praškega študija, katerega odraz sta *Tek* in *Toccat* (tudi *Godalni kvartet* in mikrotonalne skladbe, ki jih na tem mestu ne obravnavamo). Kasneje, ko izkusi problematiko komponiranja smiselne in oblikovno kohezivne daljše simfonične strukture, se obrne k »zmernejšim« rešitvah, ki tradicije ne izključujejo v tolikšni meri. Ureditev tonov ostane **»zunajtonalna« oz. »posttonalna«** – nefunkcionalna in razširjena z novimi strukturnimi principi, z drugačnimi in sestavljenimi tonskimi vrstami različnih dolžin in njihovih vertikalnih soočenj (tudi celotonska, pentatonska, starocerkvena, 8-, 9-, 10-tonska lestvica), pozneje sicer z bolj diatoničnimi razmerji med toni, vendar politonikalno osrediščena oziroma polimodalno kromatična.

Razširjanje in nato preseganje dur-molovega harmonskega sistema je imel v evropski glasbi za posledico tudi potrebo po reviziji melodičnega elementa.

528 Kromatika postane avtonomna v delih Schönbergove dunajske šole, medtem ko klasicistični (diatonični) koncept živi naprej v obliki razširjene in svobodne (»floating«) tonalitnosti. Ena od pomembnih razlik med obema skupinama je ta, da je dunajska šola razvijala svojo vizijo zelo zavestno in sistematično, medtem ko druge skladatelje moderniste težko pojmujejo kot skupino, ker je vsak od njih zasledoval in širil tradicionalne poti na svoj način. Nekateri, kot npr. Bartók, na nov način pojmujejo in tretirajo tako diatoniko kot kromatiko. Prim. Leeuw, 93 in 92.

Klasicistično periodično obliko melodike so zamenjale horizontalne linije s svobodnejšim gibanjem v odnosu do metrike, kadenc in simetrije struktur. Pomembnejše pa je dejstvo, da je melodija postajala počasi primarna in je dobila podobno strukturno vlogo (pomen) kot pred tem harmonija.⁵²⁹ Zato je splošni fenomen obdobja med vojnama tudi poudarek **linearnemu mišljenju** – melodiki in s tem polifonskim fakturam.

Posledično se v 20. stoletju spremenita tudi tekstura in orkestracija. Prva postane kompleksna, skupek na razne načine neodvisnih subteksturnih komponent – neke vrste **teksturna »polifonija«**, značilnost vseh Žebretovih skladb. **Novo orkestracijo** raziskujejo in prakticirajo skladatelji v različnih smereh, vendar je skupna vsem razpršitev enovite zvočne palete na neodvisne zvočno-barvne komponente, povezane z novim urejanjem harmonije, melodike in nove teksture (v nasprotju z zvočno-barvnim zlitjem in tonalno-harmonsko odvisnostjo vertikale) ter s povečano zavestjo o oblikotvorni moči instrumentalne barve. Tudi Žebretu postane zvočna barva pomemben strukturni element, vendar ne išče ekstremnih rešitev. Od namernega iskanja bizarne, grobe zvočnosti prvih, avantgardistično usmerjenih skladb, jo začne zopet »klesati« in umetelno obdelovati (kot vse ostale strukturne elemente) in vezati v umetniško sožitje, ne deformacijo. Vmes ga epizodno omami barvita, **impresionistična** debussyjevska **zvočnost**. Pod njegovim vplivom je formiranje zvočnih ploskev oziroma »tkanje«⁵³⁰ – skupni nabor in enakovrednost vseh tonov določenega tonskega polja v vertikali in horizontali brez harmonskega cilja.⁵³¹ Po načinu nove teksture je vzporednice (po *Teku* in *Toccati*) mogoče potegniti tudi s Stravinskim,⁵³² tako kot so ok-

529 »The disintegration of this harmonic system, however, brought one consequence: the melodic element began to collapse and was thus in need of revision. Classical period form, for example, was replaced immediately by melody moving more freely in relation to metrical nuclear points, harmonic cadences and symmetrical structures. A far more important outcome was that the melodic element slowly but surely became primary, a development which was often misunderstood. This is not to say that musical expression became even more concentrated on the melodic than it had been before, but that the melodic, or more generally the *melic* element, began to play the same structural role as that previously assigned to harmony. For many composers it became a constructive factor of great significance.« Prav tam, 59.

530 Tako prevede de La Mottejev izraz M. Barbo. La Motte, *Nauk o harmoniji*, 252–253. Ton de Leeuw zvočno ploskev imenuje tonsko polje (»tone field«). Prim. prav tam, 83.

531 De Leeuw tako opiše tonsko polje: »The next new concept, that of the tone field, can again be discussed with reference to Debussy, the great innovator in this area. A tone field is a musical episode that is marked by harmonic tranquility, since the driving forces of harmonic movement are hardly, if at all, active. Technically speaking, many such passages are characterised by frequent ostinato figures, long-held notes, strongly modal note constellations or, rather, considerable chromatic density through which harmonic tension may likewise be smoothed over. Timbre often plays a prominent role. [...] Beside Debussy, tone fields are employed regularly by composers including Bartók, Stravinsky, Webern and Messiaen.« Prav tam, 83.

532 Berryjeva analiza skladbe *Canticum sacrum* govori o razplatenosti vertikale na teksturne komponente z različno tonaliteto, ritmično, barvno, tonsko vsebino. Berry, 225.

tavna in unisono podvajanja značilna še za druge skladatelje evropskega modernizma med vojnama.⁵³³

Na Debussyja se vežejo tudi izbira modalnih, pentatonskih in celotonskih lestvic v Žebretovi glasbi, pa tudi miksture, zvočna tehnika vzporednega, paralelnega premikanja sozvočij.⁵³⁴ Zelo pomembna podobnost z omenjenim skladateljem pa je dosledno realizirana v *Vizijah*: povezanost harmonije (tonskega polja), stavčne strukture, oblike in orkestrske barve v enotno invencijo.⁵³⁵ Med splošnimi fenomeni nove glasbe je tudi politonalitetnost, ki jo Ton de Leeuw ločuje na tri različne pojavne oblike: na »pravo« politonalitetnost, sestavljene akorde (polikordalnost) in polivalentnost. Medtem ko je »prava« (»genuine«) politonalitetnost – simultanost dveh tonalitet perceptibilno problematična,⁵³⁶ so sestavljeni akordi skupna harmonska tehnika, ki je prav tako močno politonalitetna;⁵³⁷ polivalentne kombinacije pa nastanejo, če se pojavijo različne tonalitete istočasno, nanašajo pa se na en in edini center.⁵³⁸ Razne oblike **svobodne politonikalnosti** (politonalitetnosti, polikordalnosti, polivalentnosti) uporabi Žebrè v vseh skladbah z izjemo skrajno kromatiziranih *Teka* in *Toccate*, čeprav se njihove vrste in načini uporabe med seboj razlikujejo.

533 Pri Bartóku imajo unisono in oktavna podvajanja vseskozi pomembno vlogo, prisotne pa so med drugim tudi pri Debussyju, Satieju, Stravinskem, Hindemithu. Po mnenju Gieselerja so v funkciji jasnosti posameznih komponent tekture, denimo melodične linije ali figur. Prim. Gieseler, Lombardi, Weyer, 164–165.

534 Prim. La Motte, *Nauk o harmoniji*, 255–258.

535 Ali z besedami La Motteja: »Sozvočja nič več ne harmonizirajo posameznih melodijskih tonov, temveč je celotnim melodijam podloženo eno sozvočje. Ali drugače povedano: ena figurirana akordska osnova se razvija v melodični okras, pri čemer so toni sozvočja največkrat glavni toni melodičnih figur, le-te pa lahko občasno tudi kontrastno odstopajo z akordsko tujimi toni. [...] Vsako sozvočje, ali bolje: vsak tonski prostor obdrži svojo lastno stavčno strukturo in orkestrsko barvo [...], s spremembo barv in načinov gibanja se spremenijo tudi akordi. [...] Določeno sozvočje in določena stavčna struktura ter orkestrska barva so torej domišljeni hkrati, ne drug za drugim, kot enotni domisleki.« La Motte, prav tam, 259–260.

536 »In most cases [genuine polytonality] is not evident, since the influence of the bass note is so predominant that the ear perceives monotonicity, be it highly enriched. We have already mentioned the concept of extended tonality, and indeed the more the human ear is able to hear far-removed note relationships in one greater context, the fewer the chances are for genuine polytonality; [...] politonality is a typically time- (and ear-) related phenomenon!« Leeuw, 86–87.

537 »A common harmonic technique, likewise hardly polytonal, is based on composite chords which are subsequently split up into their components, the latter can then be treated separately, but do not display a clearly defined tonal characteristic of their own. Such compound chords not uncommonly consist of triads related to one another by a minor 3rd.« Prav tam, 87.

538 »Polivalency is a third phenomenon which is often confused with polytonality. Polyvalent combinations arise if different tonal functions occur simultaneously, related to *one and the same centre*. In contrast to composite chords, polyvalent chord combinations often cause considerable friction through the telescoping of diverse functions that should really occur *in succession* to one another.« Prav tam, 87.

Podobnosti z deli drugih sodobnikov bi lahko našli še več, vendar bi bila za tovrstno utemeljevanje potrebna bolj poglobljena in obširnejša raziskava.⁵³⁹

3.5.2 Vplivi učiteljev kompozicije

Na Žebretov ustvarjalni opus so zagotovo vplivali njegovi učitelji kompozicije, ki so bili obenem tudi posredniki vpogleda v modernistične kompozicijske tehnike in postopke. Prvi med njimi – **Osterc** je bil za skupino svojih učencev osrednji in verjetno prvi, ki jim je odprl okno v svet »nove glasbe«, prvi, ki je začel vanje vcepljati idejo o glasbenem napredku, o avantgardi, jih odvracati od stoletje trajajočega glasbenega romantizma in izrazne sentimentalnosti. Iz Prage je prinesel razgledanost po sodobnem glasbenem dogajanju in odprtost za spremljanje aktualnega novega. V času, ko je pri njem študiral Žebrè (1929–1934), se je navduševal nad neoklasicističnimi in neobaročnimi idiomi, vendar je svoje učence informativno, če ne drugače, seznanil tudi z dosežki Schönbergovega kroga, z idejami Hábine mikrotonalnosti, z deli Bartóka, Stravinskega, Hindemitha in ostalih vidnejših sodobnikov. Marijan Lipovšek se spominja, da Osterc sprva, ko je začel predavati na ljubljanskem konservatoriju, »ni zahteval drugega kakor to, da je gradivo za skladbe iz atonalnega območja, saj tudi Schönberg še ni bil znan po načelih svoje poznejše atonalne ureditve. To je bila serialna tehnika, ki je tudi Osterc sprva ni poznal. Osterčev glavni napotek je bil, da ne uporabljamo nobenega tona iz dvanajsttonike ponovno, dokler niso prej vsi drugi toni na vrsti. Serialno tehniko z vso njeno doslednostjo in strogostjo pa smo spoznali šele kasneje.«⁵⁴⁰ Da je Osterc radikaliziral svoj slog komaj po letu 1933, morda razloži domneva, da je imel v času praškega študija možnost pri Hábinih predavanjih v obliki tečaja za komponiranje z mikrointervali spoznati tudi ostale Hábine avantgardistične ideje, toda le površinsko. Sicer je študiral na

539 Tehniko ublaževanja sozvočij potom terčnega povezovanja, značilno za Žebretov svobodni kromatični stavek v *Teku* in *Toccati*, denimo, srečamo tudi pri poznem Bergu, celo kot prevladujoč postopek gradnje sozvočij (La Motte, *Nauk o harmoniji*, 278), kromatično zapolnjevanje prostora pa tudi npr. v delih Béla Bartóka, celo v razširjeni tonalnosti Petega godalnega kvarteta, pa tudi v Šestem, Četrtem kvartetu ter drugi témi Koncerta za violino (Leeuw, 140). Idejo za *Tek* bi utegnil Žebrè dobiti pri Honnegerju – prim. skladbi *Pacific 231* (1923) in *Rugby* (1928) –, kot je pod vplivom Prokofjeva in Šostakoviča njegova melodika v *Suiti* za mali orkester.

540 Lipovšek, »Melodika v Osterčevem kompozicijskem stavku«, 43. Lipovšek je začel študirati pri Ostercu takoj, ko je ta prišel iz Prage, leta 1927. Takrat dodekafonija zares ni mogla še biti znana po svetu, do nje se je novodunajski krog postopno dokopal štiri leta pred tem, »postopek neponavljanja dvanajstih tonov«, ki ga »učí« Osterc, pa samo dokazuje, da smo pri nas njegovo osnovno idejo, ki je verjetno povezana pri Ostercu tudi s Hábito atematičnostjo (neponavljanjem že ekspaniranega gradiva), spoznali zelo zgodaj. Vprašanje pa je, če res nista vedela zanjo že Hába in Osterc. Bolj verjetno je Hába namerno vztrajal pri njenem odklanjanju (oziroma svoji neodvisnosti) ter s tem vplival na Osterca.

srednji stopnji praškega konservatorija pri V. Nováku in njegovem učencu K. B. Jiráku, pri katerih naj bi dobil le nujno potrebne osnove skladanja, saj se iz predpisanega učbenika,⁵⁴¹ ki sta ga sestavila K. B. Jiráček in O. Šín, po mnenju Jiříja Vysloužil, »[...] ni bilo mogoče naučiti sodobnega komponiranja« in je »[...] do izoblikovanja skladateljske osebnosti [...] večinoma prihajalo šele v mojstrskem razredu«.⁵⁴² Vsekakor sta bila tudi omenjena učitelja med vojnama posebno dragocena za širok krog ukaželjne mladine z območja nekdanje Jugoslavije. Pri Nováku se je dalo naučiti vse tisto, brez česar tudi privrženci »nove glasbe« ne bi mogli postati skladatelji. Učbenik *Neue Harmonielehre* Aloisa Hábe pa je izšel komaj leta 1927, ko je Osterc zapustil Prago. Zato je vprašanje, kako temeljito se je imel priložnost poglobiti v kompletan sistem Hábinega »novega nauka o harmoniji«, ne le komponiranja z mikrointervali, ampak tudi njegovega novega »diatoničnega« in »kromatičnega« tonskega sistema.⁵⁴³ Za razliko od njega je bilo to njegovim učencem, ki jih je poslal na študij k Suku in Hábi, omogočeno, zelo verjetno pa ga je sam vzel pod drobnogled kot Hábin prijatelj kmalu po izidu.

Odločilno je bilo pravzaprav to, da je Osterc v letih bivanja v Pragi uvidel usmerjenost tamkajšnjega učiteljskega kadra in je, glede na lastno zavezanost ideji »nove glasbe«, namenoma svoje učence napotil k Hábi in Suku, ne pa k Nováku, ki je »[...] v situaciji dvajsetih in tridesetih let [...] počasi izgubljal vlogo in auro vodilnega učitelja 'Praške šole'. Zaradi 'sistemskoimmanentne' zaprtosti svoje glasbene poetike, ki se je opirala na stilistične in pomenske sheme postromantične moderne [...] in zaradi skrajne zadržanosti do avantgardističnih glasbenih smeri [...] ni mogel ujeti novega glasbenega vala in zato tudi ni mogel računati s tem, da bi mu kot učitelju še naprej priznavali vlogo tistega, ki zagotavlja glasbeni napredek časa«, ugotavlja Vysloužil, ki meni, da »[...] moramo videti v [Osterčevi] jasni izbiri učitelja [J. Suka in A. Hábe] zavestno odločitev, odločitev generacije, ki je hitela novim glasbenim ciljem naproti«.⁵⁴⁴

Vpliv kompozicijskih načel in metod Slavka Osterca na Žebretovo ustvarjanje bo najlažje oceniti na osnovi *Suite* za mali orkester (1932), nastale med študijem pri njem, torej še preden se je skladatelj srečal s svojima praškima

541 To je bil *Nauk o komponiranju*, katerega »vsebina na praškem konservatoriju med obema vojnama bržkone ni bila drugačna kot na drugih podobnih srednjeevropskih šolah. Sestavljali so ga 'nauki' o glasbenih oblikah, o harmoniji in kontrapunktu. Bil je tako kvaliteten, da je kmalu postal pravi učbenik. Glasbeni okvir teh učbenikov je bil pravzaprav riemannovski«, ugotavlja Vysloužil, »'Praška šola' in jugoslovanska glasba«, 177.

542 Prav tam, 177–178.

543 Prim. Hába, *Neue Harmonielehre*.

544 Vysloužil, prav tam, 178.

učiteljema. Določena sorodnost jo povezuje z Osterčevo tri leta starejšo *Su-ito* za orkester (1929), prvim Osterčevim orkestralnim delom po prihodu iz Prage in začetkom novega obdobja v njegovem skladanju za orkester, saj je v letih pred tem »[...] opustil svoj prejšnji poznoromantični stil in se posvetil naprednejšim skladateljskim tehnikam svojega časa«,⁵⁴⁵ kot navaja Christian Scheib, ki obenem podaja analizo skladbe. Podobnosti med obema suitama so presenetljive. Med drugim v Osterčevi ugotavlja novobaročne postopke, oziroma »kontrapunktsko delo in sekvenciranje motivov po baročnem vzorcu« v vseh petih stavkih, »uporab[o] pedalnega tona in sekundnih zadržkov«, načelo večkrat ponovljenega, večtaktnega odstavka, »formaln[o] členitev v obliko A-B-A« vseh petih stavkov ter tvorbo melodije in akordov iz malih septim, kvart, kvint, malih sekund, punktiran koračniški ritem, off-beatovsko parafraziranje, asimetrične in dolge téme, kontrapunktično vodene stranske melodije in polifonsko izpeljavo, »nalaganje durovskih in molovskih akordov preko 'napačnih' basovskih tonov«, »nepokrivanje ritmičnih težišč plesne melodije s pravilno neprekinjeno tekočo spremljavo« ipd.⁵⁴⁶

Še v dveh potezah je bil Osterčev vpliv na Žebreta očiten: da ga ni pretirano zanimalo nacionalno v glasbi in da nikoli ni sprejel dodekafonije. Razlikuje pa se od njega po tem, da je bil kompozicijsko v tistem, za kar se je odločil, za nekaj časa dosleden in da ga osterčevski odpor do izrazno »čustvenega« oziroma impresivnega ni »uspel« odtegniti od tega, da bi zapisal, kar je privrelo iz njega.⁵⁴⁷

Žebrè je pri **Josefu Suku** študiral eno leto, pri **Aloisu Hábi** pa dve. Brez dvoma sta nanj vplivala vsak na svoj način – »glede na kompozicijsko-nazorsko različnost med njima –, ki pa le ni bila tako črno-bela, da ne bi mogla oba zastopati 'levega' krila 'Praške šole'«. ⁵⁴⁸ Suk je postal v primerjavi z Novákom »garant za napredek«, »glava češke moderne« in mlade generacije so ga zelo cenile »tudi zaradi njegove pozornosti do avantgardističnih glasbenih smeri«. ⁵⁴⁹ Zanj značilna je bila »'sistemska' odprtost glasbene poetike, [ki] je dopuščala tudi 'sistemsko' raznolikost skladateljskega izobraževanja«, ugotavlja Vysloužil in pojasnjuje: »Nekaj čeških učencev iz Sukovega razreda je našlo svojo usmeritveno alternativo v poetiki neoklasicizma, jugoslovanskim učencem

545 Scheib, 184.

546 Prim. prav tam, 184–192.

547 Zanimivo je, da se v svojem komentarju h koncertni izvedbi *Prve vizije* (po dveh koreografiranih in ljubljanski Operi) ta ni zgražal nad impresionističnim izrazom skladbe, kar bi glede na njegove nazore zlahka pričakovali, temveč jo je označil kot »[...] eno zmerno modernih Žebretovih del, po notranji vsebini pa morda najbolj poglobljeno«, pisano »[...] v prostem slogu in prosti formi«. Osterc, »Vizija«, [3–4].

548 Prim. Vysloužil, prav tam, 179–180.

549 Prav tam, 179.

[pa] je ustrezala Sukova 'ekspresionistična' poetika, ki jo je treba razvijati v izrazu prostih glasbenih oblik v neizčrpnih kromatskih variacijah. Od tu je vodila pot tudi v Hábov razred, ki je Sukovo poetiko, ki jo je omejevala zavest terc, presegel s tem, da je povzdignil intervale male sekunde in male none, velike septime in velike kvarte (in njihove mikrointervalske modifikacije) v 'glavne intervale'«. ⁵⁵⁰

Da niti Osterc niti Žebrè (kot tudi ostali Osterčevi učenci) nikoli nista sprejela stroge dodekafonske metode, je bil gotovo Hábin vpliv. ⁵⁵¹ Po Vysloužilovem mnenju je »Hába [...] s svojimi pridobitvami prišel v bližino Schönberga in njegovega načela 'emancipacije disonance', toda v svojem 'nauku' in pri pouku je nenehno poudarjal svojo samostojnost, o kateri priča moravski Nемеc Viktor Ullman (ki je bil najprej Schönbergov in potem Hábin učenec) – v letih 1935–37 takole – »Schönbergovi šoli se moram zahvaliti za strogo – hočem reči logično – arhitektoniko in za ljubezen do pustolovščin zvočnega sveta, Hábovi šoli pa za izostritev melodičnega občutka, za prepoznavanje novih formalnih vrednot in za osvoboditev od Beethovnovega in Brahmsovega kanona ... Po mojem mnenju je naredil Hába prvi korak preko meja Beethovnovе dobe, kajti njegov oblikovni ideal je še vedno ostal dominanten v Schönbergovem krogu.« (25. 8. 1938)«. ⁵⁵² Po besedah Pavla Šivica je bil Hába prepričan marksist, ⁵⁵³ pristaš atematskosti in nasprotnik ponavljanja tematike, češ da »to ne ustreza človekovemu razvoju, saj je vsak človek individuum, ki ne ponavlja stereotipno navad, mišljenj, izražanja ljudi«. ⁵⁵⁴ Po Šivičem pričevanju je bil Hába borec za nov zvok, ki je kljub radikalni skladateljski usmerjenosti priznaval zgodovinske vrednote v razvoju glasbe. ⁵⁵⁵

Načelo Hábine atematskosti je Žebrè dosledno (na vseh ravneh strukture) izpeljal v *Teku* in *Toccati*, v *Bacchanalu* in *Treh vizijah* pa na srednjih in najvišjih strukturnih ravneh, kar ima za posledico netradicionalno, »svobodno«

550 Prav tam, 179–180.

551 »Ich habe mich persönlich consequent für die nicht thematische Polyphonie entschieden und fasse die Leiter als konstruktive Grundbasis auf – nicht die Grundgestalt im Schöbergschen Sinne«. Hába, *Harmonielehre*, 50.

552 Vysloužil, prav tam, 180.

553 Vse njegovo mišljenje je, po pričevanju Pavla Šivica, vsaj tedaj slonelo na Filozofiji svobode (Philosophie der Freiheit) Rudolfa Steinerja, ki jo je bil razlagal svojim učencem in čigar knjige jim je posojal. »Zanj je bil prav odmik od šablone pravilna pot k socialistični vzgoji. Ta naj bi slonela na razvijanju svobode tudi v domišljiji, češ da kmetovalec, ki seje na polju, sproščeno brunda predse melodijo, ki se mu sproti poraja, ne pa nekaj z dresuro priučenega«. Prim. Šivic, »Alois Hába – borec za nov zvok«, 3–4.

554 Cit. po Šivic, prav tam, 4.

555 Prim. Šivic, prav tam, 4.

obliko vseh štirih skladb. Sicer pa se zaradi razlik v strukturiranju ostalih elementov glasbe prvi dve skladbi bistveno ločita od drugih dveh v slogu. Odločilna so tonska vsebina in njihova zaporedja v horizontali ter vertikali, izbor lestvične osnove (domene) za gradnjo melodike in sozvočij. Ta je sicer v vseh primerih utemeljen v Hábinem *Neue Harmonielehre*, vendar veljajo lestvice kromatičnega tonskega sistema (8- do 12-tonske) in sozvočja, ki nastanejo z raznovrstnimi in konstruktivnimi kombinacijami vse do 12-zvoikov, za radikalnejša. Zato sta *Tek* in *Toccata* zagotovo pod večjim Hábinim vplivom, kot neposredna in logična posledica študija pri njem. Četudi je Suk puščal svobodo svojim učencem v skladanju, so se njegovi kompozicijski nazori v marsičem ujemali s Hábinimi. Vsaj *Tek* in *Toccata* sta obenem tudi v stilu »Sukov[e] 'ekspresionističn[e]' poetik[e], ki jo je treba razvijati v izrazu prostih glasbenih oblik v neizčrpnih kromatskih variacijah [...], ki [pa] jo je omejevala zavest terc [...]«, kar je Hába »presegel s tem, da je povzdignil intervale male sekunde in male none, velike septime in velike kvarte (in njihove mikrointervalske modifikacije) v 'glavne intervale'«, kot beremo zgoraj pri Vysloužilu. Tako sta obe omenjeni skladbi sinteza vpliva obeh Žebretovih praških učiteljev.⁵⁵⁶

3.5.3 Slog

Če se ustavimo še pri vprašanju sloga v Žebretovi orkestralni glasbi, ki ga pogojujeta tako izraz kot struktura, ki sta v funkcionalnem razmerju med seboj, na najmanj težav naletimo pri *Vizijah*, ki so enovito impresionistično delo. Najbliže **novoklasicistični** drži z elementi nove stvarnosti je *Suita* za mali orkester, kjer se objektiviziran izraz z obeležji parodije navezuje na baročne in klasicistične kompozicijske postopke. »Klasicistični« sta predvsem njena stavčna gradnja in oblikovna zasnova, »baročna« so razmerja med teksturnimi komponentami (v posameznih subteksturah v obliki kontrapunkta, fugata, v okviru celotne vertikale v obliki nove teksturne polifonije), parodičnost pa je posledica tonikalno »razrezanih« melodičnih in harmonskih tonskih struktur ob ritmično-metrični »igrivosti«. Po skrajnem izogibanju subjektivizmu skladba izstopa iz orkestralnega opusa.

Tek (1935) in *Toccata* (1936) odpirata **ekspresionistično** epizodo v Žebretovem snovanju za orkester. Ob vrsti baročnih značilnosti (ritmično-metričnem utripanju določenih subtekstur, splošni polifonski teksturni zasnovi, evolucijski stavčni gradnji) vodita disonančna ostrina vertikale in

⁵⁵⁶ Gl. poglavje *Melodika in harmonija*.

atonalitetnost svobodnega kromatičnega zapolnjevanja prostora, skupaj s pretiravanjem v teksturnem naslojevanju in posledično polimetriji, od enega disonančnega (ekspresionističnega) viška do drugega. K artikuliranju in napetostnemu nihanju glasbenega toka prispeva tako zgolj spreminjanje teksturne gostote, instrumentalne barve in dinamike, najučinkovitejši faktor poenotenja pa je enakomerno utripanje ritmično-ostinatnih teksturnih plasti. Ostali parametri strukture so atradicionalni, kaotični, prenapeti. So poskus popolnega zanikanja starega tonalnega reda, sintakse in oblike. Obe skladbi sta tako izraz ekspresionistične ustvarjalne drže⁵⁵⁷ in obenem avantgardistične ideološke podstati. Nastali sta sicer v obdobju, ko je bilo reprezentativno obdobje ekspresionizma v nemškem okolju že v zatonu,⁵⁵⁸ če upoštevamo različne periodizacije, ki upoštevajo zgolj dominantno vlogo »zgodovinskih« narodov. Vendar ekspresionizem »[...] zajema [...] hkrati še drugačne aglomeracije ustvarjalnih nabojev [...]«. [S]vojo polno historično relevantno dobi šele v sočasnih in delno poznejših samostojnih oblikah s sorodnim ekspresionističnim nabojem. Vsem je skupna evolucijska destrukcija obstoječih estetskih norm in zakonov, med katero so revolucionarni ('neznani', 'futuristični') posegi v neznano redki. Kljub temu pa je njihov facit večidel manj dosleden kot Schönbergov, ker nastajajo pogosto v komaj primerljivih okoljih [...]. Tu se na videz absolutna merila podrejajo drugačni zgodovinski realnosti [...]. Individualizacija je tolikšna in vendar tako ujeta v zgodovinske okoliščine, da celo atonalnost ni vedno skupni imenovalc dogajanja. Emancipacija disonance je sicer odločilna povsod, [...] stopnja te emancipacije [pa je] različna. Moč psihološkega (izraznega) je zato tisto bistvo ekspresionizma, ki ga edinega še srečamo v naslednjem razvojnem

557 Borut Loparnik jo opisuje kot »stanje, v katerem kompozicijskega ravnanja ne usmerja stroga metoda dela z notnim gradivom, temveč svoboda zunaj veljavnih kanonov, ki se jim skladatelj zoperstavlja. Ta svoboda ni prostost v obvladanem redu stvari, ampak ujetost v kaos neobstoječe hierarhije vrednot. Je kriza skrajne umetniške emancipacije in breme iskanja, ki se nenehno, kot edina možnost ustvarjalca, pričinja ab ovo. Skladatelj se skuša z iskanjem iztrgati tradiciji, v kateri vidi najhujšo nevarnost – toda iskanje se mu vsakokrat razblini v breztežnosti porušeni norm, ki ga spet prisili na realna tla, spet v območje fantazme nesprejemljivih kanonov, kjer je treba boj pričeti znova. Ekspresionizem je potemtakem *circulus vitiosus*, nenehen upor brez rešene poti, tj. brez historičnorazvojne perspektive. Njegova destrukcija obstoječega se ponavlja, dokler ne najde novih kompozicijskih metod, ki so prva normativna opora preboju iz kaosa ter lahko postanejo temelj skupinske, pozneje tudi kolektivne zavesti o novih estetskih sistemih. Za preboj ni bistveno, kako dosledna je metoda in kam je usmerjena – v prvem trenutku odloča le njen poskus reda.« Loparnik, »K vprašanju glasbenega ekspresionizma in avantgarde«, 377.

558 Po periodizaciji Willija Hofmanna se začne po letu 1923 obdobje poznega ekspresionizma (prim. *Expressionismus*, v: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart III*, 1658-1674), po Hansu Heinzu Stuckenschmidtu traja drugo razdobje ekspresionizma od l. 1918-1933, novi ekspresionizem pa po letu 1945 (prim. *Was ist musikalischer Expressionismus?*, v: *Melos* 36/1969, str. 1-5), Hermann Danuser pa ekspresionizem umešča med nastanek atonalnosti (1907) ter prve načrtno dvanajsttonske zapise Hauerja in Schönberga okrog 1920 (prim. *Die Musik des 20. Jahrhunderts; Neue Handbuch der Musikwissenschaft*, Hg. C. Dahlhaus, zv. 7, Laaber-Verlag 1984). Povzeto po Loparnik, prav tam, 374, op. 1.

obdobju [...] in se kaže tudi v zelo oddaljenih preobrazbah per negationem, kakršna je npr. novi klasicizem.«⁵⁵⁹

Tako kot se torej bistvo ekspresionizma lahko »kaže tudi v zelo oddaljenih preobrazbah per negationem, kakršna je npr. novi klasicizem. [...]«, ki ga ugotavljamo v primeru *Teka* in *Toccate*, kljub ekspresionističnemu izrazu, v obliki motorične ritmike novega baroka, se družita novoklasicistični izraz in baročna kompozicijska metoda v *Suiti* za mali orkester, ekspresionistični in impresionistični izraz v *Bacchanalu* (baletu *Dan*), **novi klasicizem** s primesmi **romantizma** v *Svobodi naproti*, *Žalni glasbi* in *Allegru risoluto-marciale*.⁵⁶⁰

Žebèr je kljub zanesljivi in raznoliki (široki) izobrazbeni popotnici moral od skladbe do skladbe reševati vrsto kompozicijskih dilem. Spopadati se je moral s problemom strukturiranja daljših simfoničnih oblik v posttonalnem mišljenju, z novo organizacijo tonskega gradiva v horizontali in vertikali, z vprašanjem uresničitve »dinamizma« glasbenega toka, ki mu ga je narekoval talent in s tem stavčne sintakse, ter posledično oblike na vseh strukturnih ravneh. Soočiti se je moral in razčistiti svoj odnos do nekoliko nasilne propagande avantgardistično usmerjene poetike svojega prvega učitelja (Osterca), ki je utegnila povzročati (vsaj pri njem, če ne še pri kom), na kar napeljujejo nekateri indici, nemalo osebnih dilem. Zdi se, da se je bogastvo Žebetove muzikalne potence in čustvenega naboja dodobra sprostilo šele tedaj, ko je začel slediti sebi, se osvobodil vsakršne peze osterčevskega sindroma in, že dolgo oborožen z dobrim kompozicijskim znanjem ter razgledanostjo po tedanjem glasbenem svetu, začel ustvarjati za »svojo dušo« in iz glasbeno-ideološko svobodnega navdiha. Ta prelom se je zgodil po *Toccati* (1936), ko je začel snovati dve svoji največji simfonični deli – balet *Dan* (poznan kot *Bacchanale*) in *Vizije*.

Njegova zgodnejša dela, napisana v zvočnem okolju popolne kromatike in svobodne atonalnosti, niso bila prva na naših tleh, zato tudi ne avantgardistična za slovenske razmere, še manj evropske, bila pa so izvirni primeri avantgardističnih iskanj in poskusov novega kompozicijskega mišljenja na Slovenskem, zlasti v orkestralni glasbi. Bila so radikalneje antitradicionalna (bodisi v strukturiranju tonske višine, gostoti disonance, teksturi,

559 Loparnik nadaljuje: »Toda v estetskem kontekstu je postekspresionistični čas že na drugi strani meje: bitka za popolno subjektivnost je zgubljena, teoretično si je (spet) podredilo intuitivno. [...] Njegove mentalne koordinate kmalu odkažejo nov prostor tudi zgodovini. Poslej ni več sovražna tradicija, temveč pojem, še raje ideal klasične, alias nedosegljive estetske skladnosti po človeški meri. Zgodovino torej zamenja historizem, ki vzpostavlja ločnico med realnim in irealnim, med ekspresionistično Haßliebe ter (novoklasicistično, konstruktivistično ipd.) čustveno distanco.« Loparnik, prav tam, 374–378.

560 Da je bil to splošen, ne nenavaden ali lokalno manj vreden pojav pri nekaterih skladateljih, ugotavlja tudi Danuser. Prim. Danuser, 196.

atematskosti, popolni kromatiki, obliki). Četudi je pri kasnejših skladbah pri skladatelju usahnilo zanimanje za kategorijo radikalno »novega«, se je le redkokje in le na določenih mestih dotaknil tradicionalno-banalnega (gl. analizo *Svobodi naproti* in *Allegro risoluto-marciale*). V večini kompozicijskih postopkov je ostal modernist, vendar zmernejši kot dotlej (*Bacchanale*, *Tri vizije*, *Maja in morje*, *Svobodi naproti*, *Žalna glasba*, *Concertino* za klavir in orkester, *Allegro-risoluto marciale*), a še vedno v duhu svojega časa in v koraku s sodobniki zunaj slovenskih meja. V njegov osebno zaznamovan krog izraznih sredstev se harmonično vključujejo tako njegova historično zapoznena impresionistična tehnika v *Bacchanalu* in *Vizijah* ali v orkestralnem samospěvu *Maja in morje*, kot tudi romantični izraz nekaterih tém in mogočen čustveni naboj njegovega simfonizma ter barvitost in polnozvočnost njegovega orkestra. Če je izrazno-slogovna podstat skladb v nekaj primerih enoznačnejša (*Suita*, *Tek*, *Toccata*, *Vizije*), gre drugod za sintezo posameznih obeležij »neo-slogov«: romantizma, impresionizma, ekspresionizma, novega klasicizma in baroka, nove stvarnosti, kot tudi raznovrstnih kompozicijskih postopkov nove glasbe. To je bila delno značilnost tudi Osterčevega opusa,⁵⁶¹ slovenskega modernizma, češke glasbe⁵⁶² in glasbe številnih modernistov »perifernih« narodov med obema vojnama.

Čeprav je v *Bacchanalu*, *Treh vizijah* pa v orkestralnem samospěvu *Maja in morje* deloma izrazno in kompozicijsko posnemal določene prijeme impresionistične tehnike, tega ne kaže razumeti kot »zaostajanje« za svetom ali zapoznelo reakcijo na s preloma stoletij aktualni francoski zgodnji modernizem, ampak kot zavesten izbor in izziv vrnitve k slogu iz preteklosti, ki mu je bil najbližji in na Slovenskem v orkestralni glasbi še ne do konca izpet. Zato po zgodnejšem avantgardističnem opusu nikakor ne bi bilo logično ocenjevati njegove impresionistične faze kot tradicionalistično nazadovanje, ampak kot izid osebne kompozicijske rasti, ki na temelju izkušnje z radikalnim zamenja dotedanji temeljni imperativ zasledovanja ideje »naprednega« s prednostno zahtevo po kakovosti, ki ni več nujno vezana na radikalno »novo«. V določenem smislu njegovo vračanje k preteklosti (vključno z »impresionizmom«) lahko razumemo kot »neoklasicistično« držo, po drugi strani pa kot zgodnje zrelo spoznanje, ki je tej imanentno in do katere pride

561 Prim. Klemenčič, *Slavko Osterc composing between neoklassicism and expressionism*, 59.

562 »Ein hervorstechender Zug der tschechischen Musik des 20. Jahrhunderts zwischen den zwei Kriegen war ferner eine markante Neigung zum Synthetisieren, zur gegenseitigen Vermischung und Integration der verschiedenen künstlerischen Strömungen und Stile, die besonders an der Wende der dreissiger und vierziger Jahre im Zusammenhang mit der erneut anwachsenden Notwendigkeit der soziogenen Funktion der Musik kulminierte (der Kampf gegen die wachsende Gefahr des Faschismus und seiner Agressivität).« Jiránek, »Die moderne Tschechische Musik seit Smetana [...]«, 370.

proti koncu življenja celo Schönberg – zakaj popolnoma zavreči posamezne elemente tonalnega glasbenega mišljenja. Sploh je bilo »sintetiziranje slogov«, kot rečeno, značilno tudi za druge moderniste »obrobni« narodov, vključno s češkim. Glede na njihovo večstoletno umetniško »zaostajanje« za politično in kulturno močnejšimi vladajočimi narodi v evropskem prostoru jim je morda zato v obdobju tesnejših stikov z zunanjim svetom in s tem večje informiranosti v prvi polovici 20. stoletja o tem, kaj se dogaja »za plankami« ožje domovine, pripadla možnost hitrega preizkušanja in preseganja oziroma nadgradnje tistega, za kar so njihovi »izumitelji« potrebovali desetletje ali več. V tem smislu jih je morda doletela čast, da so slednje prehiteli v nastavkih postmodernistične miselnosti.

3.6 Prispevek Demetrija Žebreta k slovenski orkestralni glasbi v prvi polovici 20. stoletja

Pri ocenjevanju prispevka vsakršnega orkestralnega opusa k slovenski glasbeni dediščini se težko izognemo primerjanju z istovrstnimi stvaritvami v domačem in tujem okolju. Vendar kljub nameri po objektivni in »sodniško« pravični presoji naletimo na vrsto težav. Že predmet opazovanja je po obsegu težko obvladljiv; poleg tega je neizogibno povezan z interpretacijo opazovalca, ki je sama po sebi subjektivna, naj bo ta izid lastnega raziskovanja ali dognanj drugih. Medtem ko je nastala do danes že komaj pregledna bera muzikološke literature o klasikih 20. stoletja zunaj naših meja, bi za našo glasbo tega ne mogli trditi. Zgodovina slovenske glasbe omenjenega časa sicer ni več prazna lisa na zemljevidu glasbe evropskih narodov, vendar o njej še zdaleč nimamo celovite in dognane podobe.

Odločilen pri umeščanju (določenega) skladatelja v čas in prostor je kriterij ocenjevanja. Najpriročajni in neproblematičen je količinski, ki pa je obenem tudi najmanj poveden. Preštevanje in naštevanje del ne pove ničesar o njihovi estetski tehtnosti niti o slogovni usmerjenosti. Poleg tega ni popolno, saj nekatera dela (še) niso dostopna ali pa so za zmeraj izgubljena. Kljub temu ga ni za zanemariti.

Drugi vidik, po katerem je smiselno primerjati in opazovati našo orkestralno tvornost v prvi polovici 20. stoletja, je njena slogovna aktualnost. Glede na čas modernistično-avantgardističnih iskanj in glasbeno-zgodovinskih prelomov, v katerem je nastala, mora biti ta deležen še posebne pozornosti. Slovenci smo po stoletju utrjevanja nacionalne glasbene identitete v tem času začeli zopet stopati v korak s sočasnimi evropskimi tokovi.

Tretji vidik, ki je od prvih dveh popolnoma neodvisen, pa je umetniška (nadačasovna) vrednost del – ena najtežje znanstveno dokazljivih in opredeljivih atributov, povezana med drugim tudi z estetskim vrednotenjem, ki je zasidrano (in bo vedno ostalo) v območju imaginarnega, oziroma na trhlih znanstvenih tleh. Ta lahko povsem izključi slogovno aktualnost (naprednost) določene glasbe. Glede na doslej še pomanjkljivo obravnavo (večine) orkestralnih skladb drugih slovenskih avtorjev (tudi) s tega zornega kota, so zato tovrstne primerjave med njimi še nemogoče.

Tako lahko ocenimo Žebretov prispevek k slovenski tvornosti za orkester z omenjenih vidikov le okvirno, na temelju obstoječe literature, predvsem pa na temelju analize njegovih skladb. Ambicijo o antologiji slovenske orkestralne glasbe do leta 1950 bomo pustili ob strani; grobi zariši širšega bodo zadostovali, da najožjemu (Žebretovemu opusu) osvetlimo mesto in pomen v slovenskem prostoru.

3.6.1 Slovenska orkestralna tvornost ob koncu 19. in na začetku 20. stoletja

Zaradi neugodne tisočletne družbenopolitične situacije slovenskega življa je postala zavest o domači glasbeni tvornosti v 19. stoletju, kot del vsesplošne nacionalne prebuje, pomembna kulturnoumetniška kategorija. Ker orkestralna (instrumentalna) glasba ni bila »uporabna« za jasno izražanje nacionalnih idej in je bila izvajalsko tehnično prezahtevna, vse možnosti za njeno reprodukcijo pa so bile poleg tega dolgo v rokah tujcev, je zaostajala za ostalimi zvrstmi. V glasbi za manjše glasbene sestave so se ustvarjalne sile pri nas prebudile prej in uresničile lažje kot v delih za orkester, ki zahtevajo (med drugim) obsežen izvajalski aparat za svoje »oživljanje«, pa tudi dobro izšolano in nadarjeno kompozicijsko pero, ki je kos zahtevnemu (smiselnemu) strukturiranju obsežnejših skladb. Kljub temu je tudi sintagma »slovenska orkestralna glasba« smiselna. Na Slovenskem je v preteklosti sicer delovala vrsta skladateljev, ki so pisali orkestralne skladbe, vendar so bili večinoma tujci ali domnevno slovenskega rodu.⁵⁶³ Zato težko govorimo o slovenski orkestralni tradiciji pred zadnjo tretjino 19. stoletja, ko se je ta začela počasi, a vztrajno graditi.⁵⁶⁴

563 »Najvažnejše skladateljsko delo so na Slovenskem v obdobju klasicizma opravili tujci avstrijskega, češkega in v posameznih primerih italijanskega porekla [...] Ustvarjalci slovenskega rodu so bili redki.« Cvetko, *Slovenska glasba v evropskem prostoru*, 238.

564 Ko Cvetko pojasnjuje situacijo na Slovenskem sredi 19. stoletja, pravi »[...] da se glasbeni prostor [...] reproduktivno v mnogočem pokriva z razmerami v zahodnoevropskem prostoru, produktivno pa se od njih razlikuje. Tam narodni jezik ni bil vprašanje in ravno tako ne glasbeni razvoj. Z narodi vred je obstajalo eno in drugo, ničesar ni bilo treba šele razvijati, potrjevati, upravičevati. Vse je obstajalo že dolgo in je bilo z ustvarjalci vred nesporno. Na Slovenskem [...] je bilo treba [narodno zavest] šele prebuditi [...]. Glasbeniki slovenskega

»Do konca 19. stoletja so v skladanju sploh prevladovala vokalna dela (zbori, samospevi). Komaj skladatelji, ki so nastopili ob koncu 50. in v 60. letih 19. stoletja ter še zatem, med katerimi je bilo sicer še mnogo amaterjev, a tudi kompozicijsko šolanih glasbenikov (ko so se razmere za ustvarjanje tako rekoč neprekinjenoboljšale, spodbude množile), so spričo ugodnejših pogojev delovali na domačih tleh in širili svoje delo na razna kompozicijska področja ter poleg še vedno aktualnih budnic skladali tudi odrska in instrumentalna dela (solistična, komorna, orkestralna).«⁵⁶⁵ Ali z drugimi besedami: »Nacionalno utemeljeni utilitarizem se je postopoma umikal osnovnim umetnostnim zahtevam, ki so sicer bile še daleč od zahodnoevropskih, vendar so se naključno že začele pojavljati.«⁵⁶⁶ Zato so prav vsa orkestralna dela, ki so nastala izpod peresa naših avtorjev do prve svetovne vojne, pomembna kot prvi tlakovci v ustvarjanju slovenske orkestralne tradicije, tista v prvi polovici 20. stoletja pa prepotrebni zidaki v njenem nadaljevanju.

Prve vrednejše orkestralne skladbe so po mnenju Dragotina Cvetka nastale komaj med skladatelji druge romantične generacije, saj je tehnika komponiranja prvi na splošno povzročala velike, dostikrat nepremostljive težave. V njej so izstopali Benjamin Ipavec, Fran Gerbič in Anton Foerster.⁵⁶⁷

Kljub temu, da je bil v obsežnem kompozicijskem opusu Benjamina Ipavca (1829–1908), ki je zajel vrsto kompozicijskih področij, pomembnih za slovensko glasbeno delo, »verjetno najpomembnejši vokal in v tej smeri samospev«, so bile po Cvetkovem mnenju premišljeno grajene tudi njegove komorne in orkestralne kompozicije, tako tudi »po tehniki neoporečn[a], izrazno pa sočn[a] *Serenad[a]*«. ⁵⁶⁸ Leta 1898 nastala skladba za godalni orkester je gotovo pomemben mejnik v svoji zvrsti.⁵⁶⁹ Za Lucijana Marijo Škerjanca je bil to »prvi obsežnejši instrumentalni poskus naše čitalniške dobe«. ⁵⁷⁰ Fran Gerbič (1840–1917) je Ipavca po Cvetkovi presoji tehnično sicer presegel, ne pa tudi izrazno, izpovedno, čeprav je izvrstno obvladal vokalni kot instrumentalni stavek.⁵⁷¹ Med drugim je napisal »več instrumentacijsko odličnih orkestralnih

rodu so sicer bili, a so se večinoma vključevali v nemški okvir v domovini ali zunaj nje. Tudi glasba je bila, toda ne slovenska«. Cvetko, »Slovenska glasbena romantika v luči evropskega razvoja«, 535.

565 Prim. Cvetko, *Slovenska glasba v evropskem prostoru*, 319.

566 Prav tam, 319.

567 Prav tam, 326.

568 Prav tam, 327.

569 Po sredstvih in obliki je delo sicer klasicistično navzlic nagibanju v romantiko, kot ugotavlja Andrej Rijavec, odlikujejo pa jo »žlahтна melodika, ki ji ne manjka slovenskih prvin, harmonska sočnost, ki je brez zapletenosti učinkovita, in kristalno čista oblika«. Prim. Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, 92–93.

570 Prav tam, 93.

571 Cvetko, *Slovenska glasba v evropskem prostoru*, 329–330.

skladb, tako na primer 'Jugoslovanski baladi' št. 1 in 2 [1910?],⁵⁷² 'Jugoslovansko rapsodijo' (op. 60) [1904]⁵⁷³ in 'Simfonijo v G-duru' [t. j. *Lovsko simfonijo*, 1915],⁵⁷⁴ ki je bila prva slovenska romantična skladba te vrste; z njo je dal pomembno spodbudo za nadaljnje slovensko ustvarjanje simfonične glasbe.«⁵⁷⁵ Tretji član »trojice, ki se je tehnično in umetniško vzpela ter prerasla vse dotedanje sodelavce slovenskega romantičnega rodu«,⁵⁷⁶ izredno produktivni Anton Foerster (1837–1926) v skladanju tudi ni obšel orkestralne zvrsti; »znani sta bili njegova 'Kranjska slavnostna koračnica' [op. 53, 1893, 1937]⁵⁷⁷ in 'Slovanska suita' [op. 92, ok. 1907]⁵⁷⁸«. ⁵⁷⁹

Še pred omenjenimi Gerbičevimi orkestralnimi skladbami so nastali orkestralni opusi Antona Lajovca (1878–1960), predstavnika naslednje generacije skladateljev, ki se je oblikovala okrog revije *Novi akordi* in je »s svojim ustvarjanjem temeljito spremenila stilno smer slovenske glasbe in konkretno nakazala njen nadaljnji razvoj«. ⁵⁸⁰ Pomemben je tako njegov *Adagio* (1900), po mnenju D. Cvetka sicer »nepretenciozno, zgledno šolsko delo«, ⁵⁸¹ na temelju katerega pa je Vladimir Foerster skladatelja v Ljubljanskem zvonu označil kot »prvega slovenskega simfonika, ki vzbuja nado, da ne ostane pri prvem poskusu«, ⁵⁸² kot tudi *Andante* (1901) in *Capriccio* (1901) ter njegova kasnejša orkestralna opusa *Caprice* (1922) in *Pesem jeseni* (1938). *Caprice* sodi po Cvetkovem mnenju »med Lajovčeva najboljše in tudi najboljša dela«, ⁵⁸³ podobnega mnenja sta bila L. M. Škerjanc ⁵⁸⁴ in Marijan Lipovšek. Slednji jo razume kot »prvo modernejšo

572 Jugoslovanski baladi sta omenjeni zgolj na Mantuanijevem seznamu Gerbičevih del iz leta 1932 (NUK, mapa iz Mantuanijeve zapuščine, Gerbičeve skladbe), edini v celoti ohranjeni orkestralni partituri sta *Jugoslovanska rapsodija* in *Lovska simfonija*. Prim. Koter, 117.

573 Darja Koter ugotavlja do nedavna napačno navajanje letnice njenega nastanka, t. j. 1907, in posreduje letnico z rokopisne partiture, t. j. 1904. Prim. Koter, 114, op. 12.

574 Že Andrej Rijavec je menil, da gre za isto skladbo in da Simfonija v G-duru ni izgubljena, kot se je prvotno domnevalo, Darja Koter to potrjuje. Prim. Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, 66–67 in Koter, 117.

575 Cvetko, *Slovenska glasba v evropskem prostoru*, 330. Rijavec ji prizna dodelanost, inventivnost in smisel za orkestrsko barvitost. Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, 67.

576 Cvetko, prav tam, 332.

577 Prvotno za vojaški orkester ter kasneje za veliki orkester in klavir, izdano pri Kleinmayer & Bamberg 1893 v priredbi za klavir. L. M. Škerjanc jo je 1937 predelal za godalni orkester in orgle. Prim. Kajfež, 161.

578 Prav tam, 155.

579 Prim. Cvetko, prav tam, 332.

580 Prav tam, 363.

581 Cvetko, *Glasbeni svet Antona Lajovca*, 19.

582 Ljubljanski zvon XXI, 1901, 286. Citirano po Cvetko, prav tam, 19, op. 39.

583 Cvetko, prav tam, 66.

584 Pravi, da gre za »dognano in svojevrstno umetnino [...], ki se lahko uvrsti med dovršena dela tovrstne glasbene literature«. Škerjanc, *Anton Lajovic*, str. 85–86. Citirano po Cvetko, prav tam, 66, op. 186.

reprezentativno slovensko simfonično skladbo.⁵⁸⁵ Lajovic tako sodi »med najpomembnejše skladatelje slovenske generacije, ki je nastopila po vstopu v 20. stoletje in prelomila s tradicijo«, bil je »glasnik novega duha, [ki je] pripravljaj [...] pot slovenski glasbeni moderni in spodbujal na novo nastopajoče mlade slovenske ustvarjalce, da so odločnejše vstopali v fazo naprednega oblikovanja, ki se je razodelo v 20-ih in 30-ih letih«, ⁵⁸⁶ čeprav je tudi pozneje ostal »pozni romantik, kljub nekaterim elementom postromantičnega in impresionističnega.« ⁵⁸⁷

Leto mlajši je Lajovčev sodobnik Emil Adamič (1877–1936), čigar orkestralne skladbe⁵⁸⁸ imajo podobno mesto v slovenski glasbi kot Lajovčeve. Pomembne so bile tudi skladbe Stanka Premrla,⁵⁸⁹ Saše Šantla,⁵⁹⁰ Slavka Osterca oziroma mlajše generacije skladateljev, saj so se začeli resneje ukvarjati z orkestrom in ga moderno obravnavati.⁵⁹¹ Ovira, ki je do tedaj upočasnjevala nastanek orkestralnih partitur, so bile naše izvajalske možnosti na začetku 20. stoletja. Slovenci smo dobili simfonični orkester, ki je »zastopal« naše interese, komaj leta 1908 z ustanovitvijo Slovenske filharmonije, a je bila ta žal po petih letih

585 Naša sodobnost III, 712. Navedeno po Cvetko, prav tam, 66, op. 187.

586 Cvetko, *Anton Lajovic*, spremna beseda na zavihku.

587 Cvetko, prav tam, 242.

588 *Tri turkestarske ljubavne pesmi* (1917), *Tatarska suita za veliki orkester* (1918), *Iz moje mladosti*, suita za veliki orkester (1922), *Scherzo za veliki orkester* (1922), *Ljubljanski akvareli za godalni orkester* (1925), *Tri skladbe za godalni orkester* (1936). Prim. Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, 13–15.

589 Stanko Premrl (1880–1965) je bil med najplodovitejšimi slovenskimi skladatelji. Pisal je cerkvena in posvetna dela, ki so po kompozicijski tehniki temeljita, izrazno subtilna, pomemben pa je bil že zato, ker je »na Slovenskem prekinil s cecilijansko oblikovalno prakso in sklenil njena idejna izhodišča«. Njegove izrazno najznačilnejše orkestralne skladbe so *Božična suita*, *Pastorale v G-duru* in *Scherzo*. Prim. Cvetko, *Slovenska glasba v evropskem prostoru*, 385.

590 Saša Šantel (1883–1945) je poleg več zborov, samospbevov in operete *Blejski zvon* napisal več orkestralnih del za različne sestave in kombinacije, tako *Jugoslovansko besedo*, *Suito* in *Concertino za klavir in orkester*. Prim. Cvetko, prav tam, 385.

591 Iz prve roke, kot neposredna priča dobe, nam Škerjanc opiše pomen teh skladateljev: »Naši starejši simfonični skladatelji ali dramatični skladatelji so bili tako vajeni vojaškega orkestra, da se po večini z instrumentacijo svojih večjih skladb niso kaj posebno zamujali in so se zadovoljili s povprečno izdelavo partiture, katero je kaj često izvršil po naročilu katerikoli kapelnik. Šele mlajša generacija, počenši z Lajovcem, se je pričela resneje in samostojneje ukvarjati z orkestrom. Težkoče pa, ki jim v sestavu naši orkestri niso dorasli, ovirajo naše skladatelje slediti svojim intencijam in se posluževati sodobnega, dokaj kompliciranega orkestrskega aparata v svojih partiturah. Večino orkestralne domače produkcije je izvajalo na svojih koncertih v letih 1919–1925 Orkestralno društvo Glasbene Matice. Na njegovih sporedih vidimo zastopane skoro vse naše sodobne skladatelje, ki se ukvarjajo z modernim orkestrom. Adamiča srečaš s štirimi skladbami (Tatarski ples, Mož z medvedom, Scherzo in Ljubljanski akvareli), Lajovica z dvema (Adagio in Sanjarija), Premrla z dvema (Božična suita in Allegro), dalje še Šantla in druge. Poleg Orkestralnega društva je nekaj Adamičevih skladb izvajal orkester dr. Čerina in – v Mariboru – je tamošnji orkester predstavil Osterca širši publiki. S temi izvajanji se je – kot je upati – dvignilo ne le zanimanje publike do instrumentalne glasbe, temveč tudi podjetnost naših skladateljev, ki so se doslej iz že obrazloženih vzrokov odtegovali orkestralnemu skladanju.« L. M. Škerjanc: »Naša instrumentalna glasba«. *Razgled* (Praha), 1, 1926, št. 2 (junij). Navedeno po in ponatisnjeno v: *Kralj* (ur.), 79–80.

razpuščena.⁵⁹² Kljub temu je bila izredno pomembna za razvoj domače simfonične reprodukcije in ustvarjalnosti.⁵⁹³ Po zaslugi češkega dirigenta Václava Talicha (vodil jo je v letih 1909–1912) se je orkester »kakovostno kmalu vzpel in začel bogatiti slovensko koncertno življenje [... P]omembno vlogo [so imeli na koncertih] slovanski, še zlasti slovenski ustvarjalci, kar je bistveno prispevalo k relativno obilni rasti slovenske orkestralne produkcije, ki je bila prej zaradi umanjkanja izvajalne možnosti zapostavljena, neznatna in samo občasna, prilagojena takratnim razmeram«. ⁵⁹⁴ Z razpustitvijo Slovenske filharmonije pa je bilo »izvirnih orkestralnih del [...] vedno manj, pa tudi občasni koncerti so izgubljali na vrednosti navzlic temu, da so si njihovi prireditelji prizadevali, da bi se vsaj približali kvalitetni stopnji izza Talichovega časa«, ⁵⁹⁵ ugotavlja Cvetko. Tik pred začetkom prve svetovne vojne in, seveda, med njo je ustvarjanje na orkestralnem in glasbeno-odrskem področju tako rekoč popolnoma usahnilo.⁵⁹⁶

3.6.2 Slovenska orkestralna glasba po prvi svetovni vojni do leta 1950

Čeprav so se razmere po vojni začele bistveno boljšati,⁵⁹⁷ so bile za orkestralno reprodukcijo razvojno še neugodne tudi v prvi polovici tridesetih let.⁵⁹⁸

592 Filharmonični orkester je bil razpuščen z izgovorom, da zaradi krize v slovenskem gledališču poseben simfonični orkester ni realen. Nadomestil naj bi ga Ljubljanski društveni orkester, ki ga je Glasbena matica organizirala novembra leta 1913 in ga je vodil koncertni mojster Bogomir Czerný, ki pa z njim tudi ni uspel. Po ugotovitvah Dragotina Cvetka so bile vzrok za ukinitve Slovenske filharmonije konfliktne razmere v slovenskih glasbenih vrstah, predvsem tistih iz kroga pevskega zbora Glasbene matice, ki je slejkoprej videl v filharmoničnem orkestru tekmeča, zavoljo katerega je izgubljal vodilno izvajalsko vlogo. Nezadovoljstvo se je tako krepilo, tudi odpor proti Talichu se je stopnjeval, kar je v posledicah povzročilo, da je le-ta odpovedal nadaljne sodelovanje in se vrnil na Češko. Nasledila sta ga kapelnika Peter Teplý in C. M. Hrazdira, ki pa se kakovostno nista mogla vzoprediti s Talichom. Prim. Cvetko: *Slovenska glasba v evropskem prostoru*, 344–345.

593 Prim. Cvetko, prav tam, 344.

594 Prim. prav tam, 344. Pred ustanovitvijo Slovenske filharmonije je v Ljubljani deloval orkester Filharmonične družbe od leta 1794. Njeni rezultati so bili dolgo sad družnega nemško-slovenskega sodelovanja, dokler jo je usmerjalo kozmopolitsko, nadnacionalno zastavljeno hotenje, zato je tudi perspektivno prispevala formiranju poznejšega slovenskega glasbenega dela. Slovenska razvojna situacija nekje sredi 19. stoletja pa žal še ni bila dovolj zrela za orkestralno produkcijo. Prim. prav tam, 347. Orkester slovenske Opere, vključene v ljubljansko Deželno gledališče v razdobju 1892–1913 je bil vojaški, kajti slovenskega, potrebam odgovarjajočega še ni bilo. Prim. prav tam, 349. Ob Slovenski filharmoniji je v Ljubljani sicer deloval tudi nemško orientirani orkester Filharmonične družbe z dolgo tradicijo, vendar so se odnosi med nemškim in slovenskim življenjem proti koncu 19. in v začetku 20. stoletja čedalje bolj slabšali in zaostrovali, zato je glasbeno delo na Slovenskem teklo po dvojnem tiru. Ko je Filharmonična družba spoznala, kam teži slovenski program, je postopoma večala svojo agresivnost in slovensko glasbeno delo občutno in vedno bolj ovirala. Prim. prav tam, 347.

595 Prim prav tam, 345.

596 Prenehali sta delovati Slovenska filharmonija, ljubljanska Opera, utihnilo so Novi akordi. Prim. prav tam, 374.

597 Nemška Filharmonična družba je prešla v slovensko last, Slovenska Opera je znova zaživela, ljubljanska Glasbena matica je svoje udejstvovanje okrepila, v Ljubljani so osnovali Konservatorij Glasbene matice, ki je postal leta 1926 Državni, 1939 pa se je preimenoval v Glasbeno akademijo. Prim. prav tam, 377–379.

598 Prim. prav tam, 380.

Cvetko ugotavlja, da niti orkester Dravske divizije, ki ga je vodil Josip Čerin, niti Orkestralno društvo Glasbene matice nista mogla uveljaviti simfonične reprodukcije v pravem pomenu besede, primernejši je bil ljubljanski operni orkester, ki pa je bil številčno slabo zaseden, zato so v njem sodelovali tudi vojaški godbeniki in člani Orkestralnega društva.⁵⁹⁹ Izgledi so se izboljšali, ko so leta 1935 v Ljubljani osnovali Ljubljansko filharmonijo.⁶⁰⁰

Slogovno kaže slovenska glasba po prvi vojni zelo raznoliko podobo, posebno v dvajsetih letih, pa tudi pozneje – po eni strani gre za še dolgo ohranjeno nadaljevanje tradicije, po drugi za »postopno vračanje slovenske ustvarjalnosti h glasbeno naprednejšemu svetu [...], za evropeizacijo«. ⁶⁰¹ Kljub pomembnosti vokalih oblik in sestavov se je »zanimanje za področje orkestralne, najsi simfonične, komorne ali solistične instrumentalne glasbe čedalje bolj razraščalo«. ⁶⁰² Številni skladatelji iz tega časa so nadaljevali delo v poznoromantičnem slogovnem okviru, oziroma se tu in tam dotaknili postromantične in novejšje slogovne usmeritve; prednost so dajali vokalu in se le občasno lotevali skladanja na drugih ustvarjalnih področjih. ⁶⁰³ Prva znamenja slovenskega modernizma je naznanil Marij Kogoj (1892–1956), ki je »že zgodaj [...] v svojem kompozicijskem stavku uporabil elemente, ki so bili [...] drugačni od tradicionalne zasnove in oblikovalnih sredstev«. ⁶⁰⁴ Njegov stavek se je potem v letih 1919–1926 vidno disonančno zaostroval in spreminjal. ⁶⁰⁵ Tako sodi orkestralna suita *Če se pleše* (okoli 1927), njegovo edino delo te zvrsti, po presoji Ivana Klemenčiča »med najbolj značilne prispevke k našemu glasbenemu

599 Prim. prav tam, 379–380. Kakšno je bilo stanje leta 1926 in kako pomembno je bilo za čas med vojnama Orkestralno društvo Glasbene matice, opisuje L. M. Škerjanc: »Danes je zdrževanje kakršnekoli slovenske filharmonije za dolgo dobo let že v naprej izključeno radi finančnih težkoč, kar si vsakdo lahko izračuna. Zato je Orkestralno društvo za sedaj in za bližjo bodočnost edini orkester, ki hoče predstavljati koncertno društvo in to dokazuje s svojimi rednimi nastopi [...] Orkester Narodnega gledališča, ki o svojem stališču in sestavi najbolj odgovarja bivši Slovenski filharmoniji, že delj časa ni nastopil na koncertnem odru vzlic mnogoterim obetom; prav tako pa se je moral radi redukcije v orkestru dr. Čerin odreči svojim poprej dokaj pogostim koncertom«. L. M. Škerjanc: »Naša instrumentalna glasba«. Razgled (Praha), 1, 1926 (junij), št. 2. Navedeno po in ponatisnjeno v: Kralj (ur.), 79.

600 Cvetko, *Slovenska glasba v evropskem prostoru*, 380.

601 Prav tam, 383–384.

602 Prav tam, 383.

603 Cvetko v tem sklopu obravnava Oskarja Deva (1868–1932), Josipa Pavčiča (1870–1949), Zorka Prelovca (1887–1939), Vasilija Mirka (1884–1962), Matijo Tomca (1899–1986), Mirka Poliča (1890–1951), Boga Leskovića (1909–1995), Jurija Gregorca (1916–1985), Ubalda Vrabca (1905–1992), Rada Simonitija (1914–1981), Bojana Adamiča (1912–1995), poleg že omenjenih Saša Šantla in Stanka Premrla. Prim. in gl. prav tam, 385–387.

604 Prav tam, 397.

605 »Melodika je postajala vse bolj vznemirjena, odmikala se je od polpretekle prakse, širila se je v vse večje dimenzije. Harmonske strukture so bile čedalje gostejše, kromatika se je stopnjevala. Homofonski gradnji se je pridruževala polifonska, katere veljavnost je bila v skladateljevih produktih vse večja. Prejšnja tonalna trdnost se je postopoma rahljala, ritmika je pridobivala na važnosti. Tudi forma se je sproščala, vendar je bila pregledna, kazala je tendenco k neoklasicizmu.« Prav tam, 398.

ekspresionizmu [, t]jočneje v drugo fazo med letoma 1927 do 1932 z vplivi nove stvarnosti [...]. To izrazito izhodišče suite razmejuje v slovenski orkestralni glasbi isti čas nastale prvence Matije Bravničarja v zmernejši ekspresionistični zasnovi in takrat naprednejše orkestralne poskuse Slavka Osterca v neoklasicizem in racionalizirano novo stvarnost kot dvojje različnih smeri v obdobju po Kogoju«. ⁶⁰⁶

3.6.3 Slovenski modernistični krog in Demetrij Žebrè

Ob grobi številčni primerjavi opusov tistega časa ugotovimo, da je nekaj skladateljev prispevalo v slovensko orkestralno zakladnico do leta 1950 občutno več kot Demetrij Žebrè. To so bili Slavko Osterc (1895–1941), Lucijan Marija Škerjanc (1900–1973) in Blaž Arnič (1901–1970). Daleč pred vsemi je številčno Škerjanc, ki je napisal med leti 1919–1950 pet simfonij, tri uverture, po osem drugih skladb za simfonični in za godalni orkester, ter nekaj skladb za komorni ali mali orkester (blizu trideset skupaj), če njegove številne koncertantne glasbe sploh ne upoštevamo. ⁶⁰⁷ Blaž Arnič mu sledi: beleži osem od devetih simfonij med letoma 1931 in 1951, pet simfoničnih pesnitev in *Uverturo h komični operi*. ⁶⁰⁸ Vendar sta bila oba po mnenju Dragotina Cvetka in Danila Pokorna bolj tradicionalno usmerjena. ⁶⁰⁹ Podobno kot Marjan Kozična (1907–1966), »realist novoromantičnega tipa«, ki je svojemu oblikovanju »dodal še nekatere prvine novejšje kompozicijske tehnike«, ⁶¹⁰ čigar instrumentalni orkestralni opus pa je bil skromen, čeprav tehten. ⁶¹¹

606 Klemenčič, *Kogojeva suita za orkester »Če se pleše«*, 87.

607 Pomembnejša dela: *Lirična uvertura* (1925), *1. simfonija* v A-duru (1931), *Slavnostna uvertura* (1932), *Preludio, Aria in Finale* (1933), *Suita v starem slogu* za godalni kvartet in orkester (= 1. suita za godala) (1934), *2. simfonija* v h-molu (1938), *2. suita za godala* (1939), *Mařenka*, koreografska simfonična pesnitev (1940), *Koncert* za klavir in orkester (1940), *3. simfonija* v C-duru (1941), *Dramatična uvertura* (1941), *4. simfonija* v H-duru (1942–3), *5. simfonija* v F-duru (1943), *Koncert* za violino in orkester (1944), *Allegro de Concert* za violončelo in orkester (1947), *Concertino* za klavir in godala (1949), *Gazele*, sedem orkestrskih pesnitev (1950). Prim. Kralj (ur.), 23–40.

608 Prim. Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, 20–23.

609 Po Cvetkovem mnenju sta oba še v glavnem sodila v romantizem, ki pa sta ga v svojih delih različno realizirala. Prim. Cvetko, *Slovenska glasba v evropskem prostoru*, 387–390. Po formulaciji Danila Pokorna na spremnem besedilu k zgoščenki se Arniča »[m]oderne smeri [...] niso dotaknile, bil in do konca ostal je romantični modernist, tesno povezan z rodno zemljo [...]». Posegal je sicer na vsa skladateljska področja z izjemo oper, a v prvi vrsti je bil simfonik s širokim zamahom rojenega epika, z očitnim smislom za mogočne gradacije in plastičnost tonskih podob«. Pokorn, [Spremno besedilo k zgoščenki]. Blaž Arnič, *Na domači grudi*.

610 Cvetko, prav tam, 390.

611 Osrednje njegovo orkestralno delo pred letom 1950 je *Simfonija* (1946–9), cikel simfoničnih pesnitev, potem pesnitev *Davnina* (1959). Prim. Rijavec, prav tam, 118 in Cvetko, prav tam, 390–391.

Med tistimi, ki so na Slovenskem ustvarjali »novo« glasbo,⁶¹² je bil avantgardistično usmerjeni Osterc po številu ustvarjenih del največja izjema. Pred študijem v Pragi je ustvaril že nekaj simfoničnih slik ter eno simfonijo, med letoma 1929 in 1941 pa več kot deset skladb za orkester.⁶¹³ Večini zagledanih v nov zvočni svet (vsaj nekaj časa) je namreč orkestrski medij povzročal nemalo težav, kljub njihovi naklonjenosti do te zvrsti. Ob tem, da so vsi domala od skladbe do skladbe iskali »nove« in netradicionalne poteze kompozicijskega stavka, saj modernistična (sploh pa avantgardistična) nastrojenost ni prenesla pretiranega ponavljanja glasbene govornice, so se z netradicionalno stavčno gradnjo, teksturo, instrumentacijo, harmonijo in melodiko sproti odpirale tudi nove dileme v iskanju »novega veziva« daljših glasbenih struktur, ki bi nadomestilo stara in že preizkušena v zvočno zahtevnem žanru. Zato je njihov orkestralni opus skromnejši po obsegu, nekateri pa so se mu povsem izogibali. Od Osterčevih učencev se jih zato med vojnama ni veliko posvečalo temu mediju. Takšen je bil tudi Franc Šturm (1912–1943). Njegovi edini »osnutki za simfonične stavke (*Scherzo* iz leta 1931 ter *Moderato, Andante* in *Presto* iz leta 1932) [...] ne kažejo predimenzioniranih intencij; spadajo med mladostna, instruktivna dela, nastala na lastno pobudo«, ker je po mnenju Katarine Bedine »kompozicijska in slušna zahtevnost orkestrskega žanra [...] v tem času še zelo omejevala možnost avtentičnega izražanja avtorjevih zamisli ter osebne note«. ⁶¹⁴ Pavel Šivic (1908–1995) je orkestralno in koncertantno glasbo začel pisati zelo pozno, večinoma je nastala v drugi polovici stoletja, pred tem domala sameva njegova *Medjimurska in kolo* za simfonični orkester (1945–6).⁶¹⁵ Tudi opus Marijana Lipovška (1910–1995) beleži med leti 1939 in 1951 le nekaj orkestralnih del.⁶¹⁶ Primož Ramovš (1921–1999) je začel svoj uspešen in dolgotrajen »orkestralni pohod« leta 1951 s svojo *Sinfonietta* (1951), čeprav »je imel za seboj že vsaj tri orkestralna divertimenta in tri

612 Četudi skladatelji slovenskega modernizma niso uvajali nobenih novosti v evropskem ali svetovnem merilu, je bila za slovenske razmere njihova glasba (zagotovo ne vsa) »nova«, tako jo gre razumeti v zgornji omembi. Izraza »nova glasba« sicer Cvetko ne uporablja, pač pa uporabi izraz »moderna«. V tem kontekstu omenja v poglavju *Vstop v moderno* Marija Kogoja, Matijo Bravničarja, Vilka Ukmarja, Srečka Koporca, Slavka Osterca, Danila Švaro, Karla Pahorja, Franca Šturma, Pavla Šivica, Marjana Lipovška in Demetrija Žebreta. Prim. Cvetko, prav tam, 395–415.

613 Ustvaril je simfonične slike *Krst pri Savici* (1920), *Ubežni kralj* (1922), *Povodni mož* (1924), *Simfonijo v C-duru – »Ideali«* (1922); *Suito* za orkester (1929), *Ouverture classique* (1932), *Koncert* za orkester (1932), *Koncert* za klavir in piñala (1933), *Passacaglio in koral* (1934), *Plese* za simfonični orkester (1935), *Mouvement symphonique* (1936), *Quatre pićes symphoniques* (1939), simfonično pesnitev *Mati* (1940). Prim. Rijavec, prav tam, 199–202.

614 Bedina, *List nove glasbe*, 34.

615 Prim. Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, 289 in *Katalog edicij DSS* 2005/06, 149–156.

616 To so *Simfonija* (1939–49–70), *Prva suite* za godala (1939), simfonična pesnitev *Domovina* (1950) in *Druga suite* za godala (1951). Prim. Rijavec, prav tam, 156–160.

simfonije«. ⁶¹⁷ Karol Pahor (1896–1974) se je kljub usmerjenosti v novo glasbo izražal pogosteje v komorni in zborovski glasbi, v orkestralnem mediju pa po *Istrijanki* leta 1950. Nasploh »ni napisal veliko orkestralnih del [...]. Njegov orkestralni slog je preprost, tradicionalen, klasicističen [...]«, ugotavlja Andrej Misson. ⁶¹⁸ Kogojev in Osterčev učenec Matija Bravničar (1897–1977) je poleg *Prve* (1947) in *Druge simfonije* (1951) ustvaril med letoma 1931 in 1950 še okrog sedem drugih orkestralnih skladb. ⁶¹⁹ Vsekakor »sodi med tiste slovenske skladatelje, 'ki so se kmalu ločili od vokalne glasbe in začeli gojiti takrat še skoraj neobdelano simfonično področje'«, torej je segel tja, »kjer je bilo šele treba dokazati, da Slovenci nismo le mojstri lirike, miniature, intimnega, komornega muziciranja, ampak zmožni izpolniti tudi zahtevnejša in obsežnejša zvočna platna«. ⁶²⁰ Poleg tega sta »s Srečkom Koporcem [...]b Kogoju [,] začetniku [ekspresionistične] smeri [...] takoj po začetku dvajsetih let 20. stoletja prispevala k prvemu vrhu ekspresionističnih prizadevanj na Slovenskem, ki pomenijo uvedbo modernizma v slovensko glasbo, združenim z avantgardističnim gibanjem«. ⁶²¹ Blizu Osterčevemu radikalizmu je bil v tridesetih letih tudi Danilo Švara (1902–1981), ⁶²² ki je med letoma 1933 in 1947⁶²³ ustvaril tri simfonije, od katerih sodi Prva iz leta 1933 med »prva tovrstna dela pri nas« in tudi skladatelj je bil »med prvimi, ki so začeli ustvarjati obsežnejše ciklične oblike v sodobnejši zvočnosti«. ⁶²⁴ Deset let starejši Žebretov stanovski kolega je pred sredino stoletja napisal še orkestralni *Valse interrompue* (1933), *Su-ito* za mali orkester (1928), ⁶²⁵ ostala tovrstna dela pa kasneje. ⁶²⁶ Kogoj je bil sprva zgled tudi Vilku Ukmarju (1905–1991), ki se je po romantizmu »kmalu preusmeril v ekspresionizem, ki ga čutimo že v njegovih 'Simfoničnih

617 Prav tam, 244.

618 Misson, »Pahorjeva orkestralna dela«, 155–168.

619 To so *Hymnus Slavicus* (1931), *Kralj Matjaž*, *Plesna burleska* (1932), *Divertissement* za klavir in godalni orkester (1933), *Belokranjska rapsodija* (1938). Prim. Rijavec, prav tam, 39–42.

620 Prav tam, 37–38.

621 Klemenčič, *Slovenski skladatelji akademiki*, 81.

622 Prim. Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, 334.

623 Drugo leta 1935. Prim. prav tam, 337.

624 Prav tam, 337.

625 To skladbo omenja D. Pokorn v prispevku »Dr. Danilo Švara in njegov glasbeni svet«. *Glasbeno gledališče*, 152. Iz analize Švarove kantate *Vizija* (1931) Andreja Missona pa je sklepati na precej vzporednic z glasbo *Teka* in *Toccate* Demetrija Žebreta: »delo je pretežno pisano v totalni (absolutni) kromatiki, vendar pa ne v dodekafonskem sistemu [...] Tekstura je izrazito polifona [...] Harmonija je rezultat arbitrarne kombinatorike, obsega vse vrste sekundnih, terčnih in kvartno-kvintnih kombinacij. Harmonijo še vedno oblikujejo silnice vodilnih tonov, še vedno so prisotne kadenčne zveze, včasih zaznavno, največkrat prikrito. Misson, »Švarova Vizija – vizija?«, 173.

626 Prim. Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, 337 in Katalog edicij DSS 2005/06, 168–172.

meditacijah' (1932)«,⁶²⁷ vendar so njegova ostala simfonična dela nastala po drugi svetovni vojni.⁶²⁸

Žebretov orkestralni opus je z desetimi tehtnejšimi deli med leti 1932 do 1949⁶²⁹ tako v času do polovice stoletja med modernističnimi skladatelji po številu primerljiv z Bravničarjevim, skromnejši od Osterčevega, bogatejši od Švarovega in vseh ostalih. Zanimivo je, da so pred njegovo *Suito* za mali orkester (1932) nastale že tri istoimenske skladbe Kogoja (okoli 1927), Švare (1928) in Osterca (1929), v času pred njegovima najradikalnejšima skladbama – nastalima v času praškega študija in takoj po njem – *Tekom* (1935) in *Toccatu* (1936) pa nekaj Bravničarjevih,⁶³⁰ več Osterčevih⁶³¹ orkestralnih del in dve Švarovi simfoniji.⁶³² Vendar so bili vsi trije stanovski kolegi od Žebreta starejši, poleg tega bi bilo skladbe med seboj smiselno primerjati, a žal v začrtanem obsegu pričujočega besedila to ni bilo mogoče. Kajti takšna radikalizacija sredstev (atematskost in atonalnost), ki jo najdemo v obeh Žebretovih skladbah, se je pri Ostercu zgodila približno v istem času – s *Koncertom* za pihala (1933)⁶³³ in po njem, predvsem pa v *Plesih* za simfonični orkester (1935),⁶³⁴ *Mouvement symphonique* (1936)⁶³⁵ in *Quatre pièces symphonique* (1939).⁶³⁶ Tudi Švara je svojo »atonalno« *Drugo simfonijo* napisal leta 1935,⁶³⁷ orkestralni opusi Bravničarja pa med radikalnejša dela ne sodijo.⁶³⁸ Zato se že ob zelo površni primerjavi postavljata vprašanje in hipotetična misel obenem, ali ne

627 Cvetko, *Slovenska glasba v evropskem prostoru*, 403.

628 Prim. Katalog Edicij DSS 2005/2006, 173–175 in Rijavec, prav tam, 344–350.

629 Če ob obravnavanih upoštevamo še *Concertino* za klavir in orkester (1946) in samopev *Maja in morje* za sopran in orkester (1944), brez mladostnih poskusov za orkester.

630 *Hymnus Slavicus* (1931), *Kralj Matjaž* (1932), *Plesna burleska* (1932), *Divertissement* za klavir in godalni orkester (1933).

631 *Ouverture classique* (1932), *Koncert* za orkester (1932), *Koncert* za klavir in pihala (1933), *Passacaglia in koral* (1934), *Plesi* za simfonični orkester (1935), *Mouvement symphonique* (1936).

632 1. *simfonija* (1933), 2. *simfonija* (1935).

633 »Gre za nenehno preoblikovanje raznovrstnih tematičnih prebliskov, ki v atonalnem zvočnem polju sledi samo osnovni izraznosti posameznih stavkov.« Rijavec, prav tam, 200. Po slušnem učinku delo ni dosledno atematično.

634 Vsebuje tudi sekvenciranje.

635 »[P]redstavlja tistega Osterca, ki je naši glasbi prinesel največ: novega duha in skoraj vse pozitivne pridobitve takratne moderne evropske glasbe; sodi torej med najbolj radikalna skladateljeva dela. Bistveno je načelo neponavljanja v najrazličnejših parametrih: v tematiki, faktur, formi in instrumentaciji, ki seže do meje znamenite schönbergove 'Klangfarbenmelodie'.« Rijavec, prav tam, 201.

636 »[O]blikovno se vzoruje po neponavljajočem se nizanju vedno novih, kontrastnih odstavkov – po načelu, ki je znano že iz *Mouvement symphonique*.« Prav tam, 202.

637 Po skladateljevih besedah je »[k]omponirana [...] v dobi 'Kleopatre' in 'Vizije' v atonalnem stilu.« Cit. po Rijavec, prav tam, 337.

638 Napisani so v novi zvočnosti, svobodni tonalitetskosti, vendar so tematično tradicionalni, po izrazu precej romantično-ekspresionistični.

sodita Žebretovi skladbi *Tek* in *Toccata* med prva najradikalnejša (avantgardna) dela medvojnega slovenskega modernizma in ali ne predstavljata tudi pomembnega deleža njihovega skromnega fonda.

Kot je bilo vsako za orkester napisano delo z začetka stoletja pomembno za komaj porajajočo se orkestrsko tradicijo pri nas, je bila med vojnama dragocena vsaka skladba »nove« glasbe. Ne glede na to, ali je bila atonalitetno (atonalno) radikalna in ekspresionistična, zmerneje neoklasicistična, impresionistična ali s primesmi romantičnega izraza in nove stvarnosti. Bistveni sta bili novejša kompozicijska tehnika in nova zvočnost. Zato so vsa Osterčeva, Švarina, Bravničarjeva in Žebetova dela, ustvarjena v tridesetih in štiridesetih letih, pa tudi posamezna oziroma redka orkestralna dela drugih tako usmerjenih skladateljev (imenovanih in neimenovanih), osrednji gradniki nove slovenske orkestralne »stvarnosti«. Pri tem jim gre spregledati tudi (ponekod pomanjkljivo) estetsko relevantnost in številčno skromnost. Že sama po sebi so bila odločilna za prelom z romantistično in dur-molovsko tradicijo v slovenski glasbi in kot taka pomembna opora ter spodbuda za nadaljevanje modernistično usmerjenih iskanj po drugi svetovni vojni.

Žal je prikrito diktirana estetska paradigma socialističnega realizma na Slovenskem (kot marsikje drugod) po drugi svetovni vojni in v petdesetih letih učinkovala zavirajoče na izvirne umetniške težnje naših, med vojnama moderno usmerjenih skladateljev, ustavila avantgardistično naravnost za dve desetletji, »dopuščala« skrajno zmerni modernizem ali tradicionalizem z »zaželeno« realsocialistično tematiko in morda najbolj občutljive ustvarjalce tudi zatrla. V Žebetovem primeru je že sklepati tako (ob upoštevanju drugih življenjskih okoliščin in osebnostnih faktorjev) – glede na to, da je imel kot Osterčev učenec težave z izvajanjem svojih del po drugi svetovni vojni in da mu nova kulturnopolitična oblast, verjetno še iz drugih razlogov⁶³⁹ ni bila najbolj naklonjena.

Svobodno atonalitetni oziroma emancipirano disonanco uveljavljajoči orkestralni skladateljski opusi, ki se družijo z večinoma ekspresionistično izraznostjo in polifonsko zapleteno teksturo, imajo v muzeju slovenske glasbe posebno mesto. Če niso zaželeni na koncertnih odrih – dokaz so njihove redke izvedbe – pa imajo zato zgodovinsko vrednost dokumenta slovenske avantgardistične usmeritve, ki se je morala zgoditi, da je na njej gradila

639 Po besedah njegovega nečaka Uroša Lajovica in svakinje Zdenke Žebrè je izhajal iz napredno misleče katoliške družine; oče je bil izrazito proslovansko usmerjen, med vojno pa so se pri njih doma zbirali tudi člani OF. Lajovic, osebni pogovor in Žebrè, osebni pogovor. Poleg tega je med drugo svetovno vojno v ljubljanski Operi neprekinjeno dirigiral, kar bi lahko bil tudi razlog za njegovo premestitev v Maribor leta 1949. Prim. Biografski oris.

(ne več brez tradicije in nacionalne samozavesti) naša povojna skladateljska avantgarda.

Čeprav bodo za celovitejšo podobo orkestralne glasbe v prvi polovici 20. stoletja na Slovenskem potrebne še številne poglobljene študije opusov drugih skladateljev in njihova primerjalna analiza, lahko ugotovimo, da ima Žebretova tovrstna tvornost ob pomembnem kvantitativnem prispevku k fondu slovenske orkestralne zvrsti, ki je bila na Slovenskem mlada in še nebogljena, tudi pečat pionirstva – nove glasbe za slovenske razmere, predvsem pa odliko estetske, nadčasovne vrednosti. Zato z obžalovanjem gledamo na njen pre-zgodnji sklep.

Povzetek

Odločitev za analitično obravnavo orkestralnih skladb Demetrija Žebreta je sprožilo dejstvo, da je bil opus tega Osterčevega učenca do sedaj v glasbeni stroki predstavljen le okvirno in nikoli kot predmet poglobljene analize in razumevanja njegovih kompozicijskotehničnih ter slogovnih prvin. Zato je v zavesti slovenske kulturne javnosti skladatelj veljal predvsem za odličnega dirigenta in uspešnega opernega direktorja. Delno sta temu botrovali njegova pretirana samokritičnost in zadržanost do javne predstavitve lastnih skladb ter prekinitev ustvarjanja po letu 1949. Dela, ki so bila izvajana med vojnama (tudi v tujini), so bila večinoma dobro sprejeta in ocenjena. Po letu 1950 so se le redko pojavila na odru, po smrti pa so odkrili še nekaj takšnih, ki so ležala v skladateljevem predalu in ki so potrdila skladateljevo kompozicijsko potenco. O njej so glasbeni strokovnjaki ves čas le namigovali – odkrivali in izpostavljali so tehnično dodelanost skladb, mogočen notranji naboj, odlično orkestracijo, smisel za barvitost zvoka, za oblikovno arhitektoniko in za dodelanost detajlov v enoviti celoti.

Predmet glasbene analize je bilo osem skladb za orkester, z izjemo *Concertina* za klavir in orkester ter vokalno-orkestralnega dela *Maja in morje*. V analitičnem postopku sta imela ključno mesto izrisovanje napetostnih krivulj na temelju slušnega učinka in opazovanje funkcije (prispevka) posameznih strukturnih parametrov v napetostnem nihanju skladb, ki ga je spodbudilo razmišljanje Wallacea Berryja v knjigi *Structural functions in music*. Slednje je razširilo tudi analitični spekter pojmovanja teksture. Pri posamezni skladbi so bili posebej obravnavni stavčna gradnja in oblika, melodika in harmonija, ritem in metrum, tekstura in instrumentacija, v zadnjem delu pa spreminjanje njihove vloge in značilnosti skozi opus.

Izsledki analiz so omogočili umevanje spreminjanja Žebretovega odnosa do glasbeno novega in tradicionalnega na ravni posameznih kompozicijskih prvin v skupnem součinkovanju posamezne skladbe. Opozorili so na skladateljevo melodično-ritmično invencijo, na njegovo iskanje trdne strukturne logike, bogato zvočnost, odlično obrtniško znanje in na njegov estetski premik od novoklasicistično (novobaročno) parodične *Suite za mali orkester*, prek avantgardistično usmerjenih skladb (*Tek*, *Toccata*) in impresionistične poetike drugih (*Bacchanale* oz. balet *Dan*, *Tri vizije*, *Maja in morje* za sopran in orkester), do povrnitve v oblikovne okvire modernističnega klasicizma – sonatnega mišljenja v zadnjih orkestralnih delih (*Svobodi naproti*, *Žalna glasba*, *Concertino* za klavir in orkester, *Allegro risoluto-marciale*).

Iskanje kompozicijsko-tehničnih in slogovnih koordinat, znotraj katerih se je skladatelj gibal, in vplivov njegovih učiteljev ter sodobnikov, je bilo osrednji cilj raziskovanja, medtem ko sta ostala biografski oris in opis Žebretovega celotnega opusa obrobne pomena. Okvirna primerjava skladateljevega orkestralnega opusa s fondom tovrstne slovenske ustvarjalnosti v prvi polovici 20. stoletja je razkrila njegovo številčno bogato prisotnost in kakovostno vrednost, skladatelja pa umestila med najpomembnejše tvorce modernizma in nove glasbe pri nas.

Abstract

The decision for the analytical study of orchestral works by Demetrij Žebrè (1912–1970) has been motivated by the fact that until now the opus of this pupil of Slavko Osterc has been dealt with only superficially and never as the subject of an in-depth study of his compositional, technical and style elements. For this reason, the Slovenian cultural public regarded this composer primarily as a brilliant conductor and a successful Director of the Opera. This was partly due to his excessive self-criticism and reluctance to see his works publicly performed, as well as to the discontinuance of composing after 1949. His works performed in the period between both world wars (even abroad) mostly received good reviews. Since 1950 they have rarely been performed on stage. After the composer's death a few more orchestral compositions were found in his drawer, and they only confirmed his compositional creative power, which had until then been only hinted at by the experts from the sphere of music – the technical completion of his works, their powerful inner charge, the excellent orchestration, the composer's sense for timbre of sound and formal architectonics and the combination of details into a unifying whole were being repeatedly discovered in his works.

The subject of this musical analysis was eight compositions for orchestra, with the exception of *Concertino za klavir* in orkester and his vocal-orchestral work *Maja in morje*. The analytical process focused primarily on the drawing of intensity curves based on the musical experience and the observation of the function of individual structural parameters in the oscillation of intensity in these compositions, what was stimulated by Wallace Berry's reflections in his work *Structural functions in music*. The latter has also broadened the analytical spectrum of texture conception. Musical growth and form, melody and harmony, rhythm and metrum, texture and instrumentation have been discussed for each individual composition. The final part of my thesis shows the alterations of the role and characteristics of these elements throughout the opus.

The findings of these analyses have enabled a better understanding of Žebrè's changing attitude towards the new and the traditional in music as the individual compositional elements in the overall effectiveness of each composition. These findings clearly reveal the composer's melodic and rhythmical invention, his search for solid structural logic, rich sonority and his excellent craftsmanship, as well as his aesthetic move from the new baroque parody

Suita za mali orkester through the compositions with avant-garde orientation (*Tek, Toccata*) and the impressionistic poetics (*Bacchanale* or *Dan, Tri vizije, Maja in morje* za sopran in orkester) to the ideas of sonata and traditional form of modernist classicism in his last orchestral works (*Svobodi naproti, Žalna glasba, Concertino* za klavir in orkester, *Allegro risoluto-marciale*).

The primary goal of this research was the exploration of compositional, technical and style coordinates within which the composer moved, as well as the influences of his teachers and contemporaries. Biographical data and the description of Žebrè's entire opus remain of lesser importance. Compared to the fund of Slovene orchestral productivity in the first half of the 20th century, the composer's orchestral opus reveals his quantitative and qualitative value and places him among the most important creators of modernism and new music in Slovenia.

Dodatek 1:

SEZNAM SKLADB PO KOMPOZICIJSKIH ZVRSTEH⁶⁴⁰

A. ORKESTRALNA IN KONCERTANTNA GLASBA

1. *Andante* za veliki orkester. Part. Ljubljana 1926. Rkp.⁶⁴¹
2. *Žalostni dnevi* za veliki orkester. Part. Ljubljana 1927. Rkp.⁶⁴²
3. *Žrtveni dar* za veliki orkester. Part. Ljubljana 1927. Rkp.⁶⁴³
4. *Pesem žebjarjev* za orkester. Part. Ljubljana 1928. Rkp.⁶⁴⁴
5. *Suita* za mali orkester. Part. Ljubljana 1932. Rkp.⁶⁴⁵ 1. izv.: Ljubljana, 16. 12. 1932, proslava 20-letnice Preporoda, dir. D. Žebrè. [Popravljen 1937].⁶⁴⁶
6. *Bacchanale* [za orkester]. [Ljubljana 1933]. Neohranjeno.
7. *Tek* – simfonična pesnitev za veliki orkester. Part. Praga 1935. Rkp.⁶⁴⁷ 1. izv.: Ljubljana, 17. 12. 1937, Orkester Ljubljanske filharmonije, dir. Hermann Scherchen.
8. *Toccata* za veliki orkester. Part. Ljubljana 1936. Rkp.⁶⁴⁸ 1. izv.: Pariz, XV. festival SIMC, 25. 6. 1937, Pariška filharmonija, dir. Karel Ančerl.⁶⁴⁹

640 Celotno Žebretovo zapuščino, ki jo je uredil Uroš Krek, hrani Glasbena zbirka NUK, zato bodo nahajališča navedena le v drugačnem primeru. Za naslovom je omenjena samo ena oblika zapisa po naslednji hierarhiji: natisnjena partitura, rokopisna partitura, particella, klavirski izvleček, osnutek, glasovi. Part. je okrajšava za partituro. Če je omenjena particella, npr. pomeni, da partiture ni oziroma ne vemo, kje se nahaja. Ostale oblike zapisa bodo navedene v opombah. Podatki o skladbah so iz AIK kataloga muzikalij v Glasbeni zbirki NUK. Podatki o prvih izvedbah so iz Žebretovih rokopisnih zapiskov. Če datum prve izvedbe ni naveden, pomeni, da še ni ugotovljen, ne pa, da skladba še ni bila izvedena.

641 Naslov dodan po uvodni oznaki tempa. Ob zadnjem taktu datum 22. 10. 1926.

642 Ob zadnjem taktu datum 7. 12. 1927. Obstaja tudi osnutek: ob koncu 10. strani ima datum 7. 12. 1926.

643 Ob zadnjem taktu datum 28. 1. 1927. Obstajata tudi dve strani osnutka brez datumov.

644 Zapis s popravki. Ob naslovu datum 4. 5. 1928, ob zadnjem taktu 22. 9. 1928. Obstajata tudi dve strani osnutkov (4. 5. 1928, 21. 10. 1932).

645 Obstajajo trije zapisi – čistopisi partiture, dva z dodanimi glasovi. Z datumom je opremljena le particella: 26. 9. 1932 ob koncu 1. st., 30. 9. 1932 ob koncu 2. st., 6. 10. 1932 ob koncu 3. st., 17. 10. 1932 ob koncu 4. st.

646 Podatek s skladateljevega lastnoročnega seznama del.

647 Obstajajo particella in dve rokopisni partituri – čistopisa, ki nista datirana. Particella ima na vrhu prve strani datum: Praha, 14. 2. 1935, ob zadnjem taktu Praha, 17. 5. 1935, 23. 5. 1935.

648 Obstajata partitura – čistopis in particella. Prva ima ob zadnjem taktu datum: Ljubljana, komp. 15. 4. 1936, part. 25. 4. 1936, druga pa ima ob zadnjem taktu datum: Ljubljana, 15. 4. 1936.

649 Podatek z avtorjevega seznama del. Izv. tudi v Parizu, Théâtre des Champs-Élysées, 27. 6. 1937, Orchestre des Concerts Colonne, dir. Karl Ančerl. Pridobljeno s http://www.karel-ancerl.com/pagb21.php?ID_COMPOSITEUR=193&comp=ZEBRE, dne 3. 3. 2015.

9. *Dan*: balet (simfonična slika) v 3 stavkih za veliki orkester. Part. Ljubljana 1938–1942. Rkp.⁶⁵⁰ = [izvajano kot *Bacchanale* za veliki orkester]. Part. Rkp.⁶⁵¹ 1. izv.: Ljubljana, 24. 2. 1971, Simfonični orkester RTV Ljubljana, dir. Samo Hubad.

10. *Concertino* za komorni orkester. Particella. Ljubljana 1936. Rkp.⁶⁵² = osnutek *Concertina* za klavir in orkester, Ljubljana 1946.

11. *Tri vizije* za simfonični orkester. Part. Ljubljana 1939–1943.⁶⁵³ Izd.: DSS (ED. DSS 728), Ljubljana 1977. Letnice nastanka: *Vizija I* (1939), *Vizija II* (imen. tudi *Hrepenenje*, 1943), *Vizija III* (imen. tudi *Prebujenje*, 1942). 1. izv. *Vizije I*: Ljubljana, 14. 6. 1939, Baletni večer, Orkester Opere Ljubljana, dir. D. Žebrè; *Vizija II*: Maribor, 9. 2. 1951, Orkester Mariborske filharmonije, dir. D. Žebrè. *Vizija III*: Maribor, 15. 10. 1951, isti izvajalec.

12. *Svobodi naproti* – simfonična pesnitev za veliki orkester. Part. Ljubljana 1944.⁶⁵⁴ Izd.: DSS (ED. DSS 672), Ljubljana 1975. 1. izv.: Ljubljana, 22. 10. 1945, Orkester Radia Ljubljana, dir. Samo Hubad.

13a. *Maja in morje* za glas in orkester. Part. Besedilo A. Gradnik. Ljubljana 1944. Rkp.⁶⁵⁵ Najverjetnejša 1. izv.: Ljubljana, 5. 11. 1982, Orkester SF, Olga Gracelj, sopran, dir. Samo Hubad. 1. posnetek za arhiv RTV Slovenija: 23. 11. 1957. Gl. viri in literatura.

13b. *Maja in morje* za glas in mali orkester. Part. Ljubljana 1944. Rkp.⁶⁵⁶

14. *Žalni spev oz. Žalna glasba* za veliki orkester (spominu Slavku Ostercu). Part. Ljubljana 1945. Rkp.⁶⁵⁷ 1. izv.: Ljubljana, 29. 3. 1976, Simfonični orkester RTV Slovenija, dir. György Lehel.

650 Naslov dodan po avtorjevem seznamu del. Na začetku 1. stavka datum 7. 10. 1938, ob koncu 20. 10. 1938, na začetku 2. stavka 14. 12. 1938, ob koncu 9. 4. 1942, na začetku 3. stavka 19. 7. 1942, ob koncu Ljubljana, 9. 11. 1942.

651 Pripis na naslovni strani: Po avtorjevi skicirki ugotovil naslov [in letnico nastanka 1933] dela Uroš Krek, ki pa ne drži. Brez letnic. Partitura se je nahajala v Arhivu Slovenske filharmonije. Kralj, Mateja, elektronsko pismo avtorici, 18. 9. 2006.

652 Ob naslovu datuma 9. 10. 1936, začel 25. 10. 1936, ob koncu Ljubljana 7. 12. 1936.

653 Čistopis rokopisne partiture *Vizija I* ima ob zadnjem taktu datum: Ljubljana, 30. 5. 1939. Obstajajo tudi klavirski izvleček, osnutek in glasovi. Čistopis rokopisne partiture *Vizija II* ima na prvi strani datum 20. 1. 1943, ob koncu: Ljubljana, 22. 4. 1943. Obstajajo tudi klavirski izvleček, osnutek in glasovi. Čistopis rokopisne partiture *Vizija III* je brez datumov. Z datumi je opremljen rokopisni čistopis prvotne verzije z naslovom *Prebujenje*: na prvi strani datum 25. 12. 1941, ob koncu: Ljubljana, 1. 3. 1942 in particella: na vrhu prve strani 29. 6. 1941, ob zadnjem taktu: Ljubljana, 6. 1. 1942. Obstajajo tudi osnutek in glasovi.

654 Dve rokopisni partituri (1. svinčn., 2. naliv.) je hranil Arhiv Slovenske filharmonije, NUK particello. Arhiv Slovenske filharmonije. Mateja Kralj, Elektronsko pismo avtorici, 18. 9. 2006.

655 Ob naslovu datum 24. 11. 1944, ob zadnjem taktu Ljubljana, 30. 11. 1944.

656 Čistopis rokopisa z glasovi je brez datumov.

657 Na začetku particelle datum 1. 2. 1945, na koncu: Ljubljana, 13. 2. 1945. Hranil NUK. Rokopisna partitura z naslovom *Žalni spev* (Spomin Slavku Ostercu) se je nahajala v Arhivu Slovenske filharmonije. Mateja Kralj, elektronsko pismo avtorici, 18. 9. 2006. Rokopisna partitura z naslovom *Žalna glasba* v spomin Slavka Osterca za orkester se je nahajala v notnem arhivu RTV Slovenija. Na začetku partiture datum 18. 2. 1945, na koncu: Ljubljana, 28. 2. 1945. RTV Slovenija, Ogrizek Neža, elektronsko pismo avtorici, 26. 6. 2006.

15. *Concertino* za klavir in orkester. Part. Ljubljana 1946. Rkp.⁶⁵⁸ 1. izv.: Maribor, 13. 3. 1951, Orkester Mariborske filharmonije, Roman Klasinc, klavir, dir. D. Žebrière.

16. *Simfonija* za veliki orkester. Nedokončana. Particella. Ljubljana 1947. Rkp.⁶⁵⁹

17. *Allegro risoluto-marciale* za orkester. Part. Maribor 1949. Rkp.⁶⁶⁰ Najverjetnejša 1. izv.: Maribor, 29. 4. 2005, Simfonični orkester SNG Maribor, dir. Simon Fermani.⁶⁶¹

B. KOMORNA IN SOLISTIČNA GLASBA

1. *Moderato* za violino in klavir. Part. Ljubljana 1925. Rkp.⁶⁶²

2. *Allegro* za violino in klavir. Part. Ljubljana 1925. Rkp.⁶⁶³

3. *Scherzo* za klavir. Ljubljana 1925. Rkp.⁶⁶⁴ 1. izv.: Ljubljana, 7. 5. 1934, Karl Reiner.⁶⁶⁵

4. *Intermezzo saxofobico* za saksofon in klavir. Part. Ljubljana 1932. Rkp.⁶⁶⁶

5. *Burleska* za violino in klavir. Part. Ljubljana 1933. Rkp.⁶⁶⁷

6. *Pihalni trio* za flavto, klarinet in fagot. Part. Ljubljana 1934. Rkp.⁶⁶⁸ 1. izv.: Ljubljana, 16. 5. 1934, Državni konservatorij. [Popravljen 1937].⁶⁶⁹

658 Z datumi je opremljena particella, ki ima ob naslovu datum 12. 4. 1945, ob koncu 1. stavka 6. 7. 1945, ob koncu 3. stavka: Ljubljana, 24. 3. 1946. Obstajata tudi čistopis rokopisne partiture z glasovi in klavirski izvleček.

659 Obstaja samo particella 1. stavka. Na nasl. strani je datum jan. 1947.

660 Obstajata prvi zapis s popravki na dodanem listu, ki ima ob zadnjem taktu datum 31. 10. 1949 (ov. nasl. dopisal Uroš Krek) in nedatiran čistopis z glasovi (ov. nasl. dopisala Ksenija Vidali).

661 Posnetek za arhiv RTV Slovenija je nastal 6. 9. 1972. Gl. Viri in literatura.

662 Prvotni naslov (*Sonaten I.*) izbrisan. Moderato je le oznaka tempa. Ob zadnjem taktu datum 18. 1. 1925.

663 Prvotni naslov (*Sonaten II.*) izbrisan. Allegro je le oznaka tempa. Ob zadnjem taktu datum 19. 1. 1925.

664 Na naslovni strani: 3. 11. 1925. Moji sestri Bogumili. Prav tam. NUK ima kseroksní posnetek rkp. Obstajata še verziji iz leta 1934 (posvetilo ge. Miri G.) in iz leta 1946. Na skladateljevem lastnoročnem seznamu skladb je kot čas nastanka navedeno leto 1934 in podatek o prvi izvedbi.

665 Podatek je s skladateljevega lastnoročnega seznama.

666 Ob naslovu datum 25. 2. 1932, ob koncu 21. 3. 1932.

667 Ob naslovu datum 16. 11. 1932, ob koncu 21. 11. 1933.

668 Skladba je le na lastnoročnem skladateljevem seznamu del, tudi podatek o prvi izvedbi.

669 Podatek s skladateljevega lastnoročnega seznama del.

7. *Godalni kvartet*. Part. Praga - Ljubljana 1935.⁶⁷⁰ Izd.: DSS (ED. DSS 864), Ljubljana 1979. 1. izv.: Praga, 20. 6. 1935, konservatorijski kvartet. [Posvečen J. Suku].⁶⁷¹

8. *Caprice* za violino in klavir. Part. Praga 1935. Rkp.⁶⁷² 1. izv.: Buenos Aires, 21. 10. 1937, Carlos Pessina, violina, Sofia Knoll, klavir.⁶⁷³

9. *Prelude* za violino in klavir. Part. Ljubljana 1936.⁶⁷⁴ Izd.: DSS (ED. DSS 1724), Ljubljana 2004. 1. izv.: Buenos Aires, 21. 10. 1937, Carlos Pessina, violina, Sofia Knoll, klavir.

10. *Concertino* za 14 instrumentov = Concertino za komorni orkester. Particella. Ljubljana 1936. Rkp. [Part.? Ljubljana 1937.] Rkp.⁶⁷⁵

11. *Fanfara* za trobila in tolkala. Part. Nedokončano. Ljubljana [1936?]. Rkp.⁶⁷⁶

12a. (Premier) *Poème* pour violon e piano. Part. Ljubljana 1937.⁶⁷⁷ [Popravljenno 1944. Gl. 12c.] Izd.: Slovenska glasbena revija I (oktober 1951)1: B 12–17.

12b. *Trois poèmes lyriques* pour violon e piano. Part. Ljubljana 1937. Rkp.⁶⁷⁸ [Popravljenno 1944, 1945].⁶⁷⁹

12c. *Deux poèmes lyriques* pour violon e piano. Part. Ljubljana 1945.⁶⁸⁰ 1. izv. prve verzije: Krakov [Festival SIMC v Varšavi], 17. 4. 1939. Izd.: DSS (ED. DSS 713), Ljubljana 1976.

13a. *Nocturno* za klavir. Ljubljana 1944.⁶⁸¹ Izd.: DSS (ED. DSS 393), Ljubljana 1971.

13b. *Nocturno*. Transkripcija za violino in klavir. Part. Ljubljana 1947. Rkp.⁶⁸²

670 Praga, 20. 10. 1934, ob koncu 1. st.: 12. 11. 1932, ob koncu 2. stavka: 30. 11. 1932, ob koncu 3. stavka: Ljubljana, 10. 1. 1935, na zadnji strani: Ljubljana, 17. 2. 1935. Na skladateljevem lastnoročnem seznamu skladb je tudi podatek o prvi izvedbi.

671 Podatek s skladateljevega lastnoročnega seznama del.

672 Praga, 12. 2. 1935, ob zadnjem taktu: Praga 21. 10./ 24. 10. 1935.

673 Podatek na skladateljevem lastnoročnem seznamu del.

674 Ob naslovu in zadnjem taktu datum 11. 10. 1936.

675 Ob naslovu particelle v NUK-u datuma: 9. 10. 1936, začel 25. 10. 1936, ob koncu: Ljubljana, 7. 12. 1936, skica, 15. 12. 1936, konec. Osnutek *Concertina* za klavir in orkester iz l. 1946 (zaznamek na katalognem listku). Na lastnoročnem skladateljevem seznamu je delo navedeno kot: *Concertino* za 14 instrumentov z letnico 1937, verjetno gre za partituro, ki je neznano kje.

676 Naslov izbral Uroš Krek.

677 Ob naslovu datum 18. 2. 1937, ob koncu Ljubljana, 10. 5. 1937. Prvi del *Trois poèmes lyriques ... V: Deux poèmes ...* Ljubljana 1945.

678 Na čistopisu rokopisne partiture ob zadnjih taktih skladb datumi 10. 5. 1937, 27. 5. 1937, 1. 10. 1937.

679 Podatek s skladateljevega lastnoročnega seznama del.

680 Ob koncu prve skladbe datum 20. 9. 1944, ob koncu druge 18. 3. 1945.

681 Ob zadnjem taktu datum april 1944. Prvi zapis s skicami in naslovom: 5 klavirskih skladb.

682 Ob naslovu datum 21. 6. 1947, ob zadnjem taktu Ljubljana, 23. 6. 1947.

C. SAMOSPEVI⁶⁸³

1. *Spev*. Besedilo R. Tagore. Part. Ljubljana 1925. Rkp.⁶⁸⁴
2. *Odpoj tedaj*. Besedilo R. Tagore. Part. Ljubljana 1926. Rkp.⁶⁸⁵
3. *Vrtnar* št. 22. Besedilo R. Tagore. Part. Ljubljana [1925–26]. Rkp.⁶⁸⁶
4. *Vrtnar* št. 34. Besedilo R. Tagore. Part. Ljubljana [1925–26]. Rkp.⁶⁸⁷
5. *Vrtnar* št. 58. Besedilo R. Tagore. Part. Ljubljana [1925–26]. Rkp.⁶⁸⁸
- 6a. *Govori mi*. Besedilo R. Tagore. Part. Ljubljana 1927. Rkp.⁶⁸⁹
- 6b. *Govori mi* za glas in komorni orkester. Part. Ljubljana 1927. Rkp.⁶⁹⁰
- 7a. *Povej mi*. Besedilo R. Tagore. Part. Ljubljana 1927. Rkp.⁶⁹¹
- 7b. *Povej mi* za glas in komorni orkester. Part. Besedilo R. Tagore. Ljubljana 1927. Rkp.⁶⁹²
8. *Tri pesmi za glas, oboo, angl. rog in klarinet v B*. Part. Besedilo S. Kosovel. Ljubljana 1927. Rkp.⁶⁹³
 - *Pesem*
 - *Žalostna srca*
 - *V somrak zvoni*
9. *Tepežnica* za glas in klavir. Part. Besedilo A. M. Rostow. Ljubljana 1928.⁶⁹⁴
Izd.: *Nova muzika* 1928, I/6, 11–12.

683 Kjer ni drugače zapisano, velja zasedba za glas in klavir.

684 Na koncu datum 17. 2. 1925.

685 Na koncu datum 12. 2. 1926.

686 Čistopis brez datumov.

687 Čistopis brez datumov.

688 Čistopis brez datumov.

689 Ob zadnjem taktu datum 13. 5. 1927. (Osnutek pa na začetku 9. 5. 1927, ob koncu 13. 5. 1927).

690 Ob naslovu datum: komp. 9. 5. 1927, part. 12. 7. 1927.

691 Ob naslovu datum 15. 5. 1927, ob koncu 6. 6. 1927. NUK ima samo osnutek.

692 Na naslovni strani za glasove datum: št. Vid nad Ljubljano, dne 19. 12. 1927.

693 Na nasl. strani: V Ljubljani, dne 5. 2. 1927. Datuma pri prvi 1. 1.–2. 1. 1927, na začetku in ob koncu druge 3. 2. 1927, ob koncu tretje 5. 2. 1927.

694 14. 10. 1928 ob naslovu.

10. *Trije samospevi* za srednji glas s spremljevanjem klavirja. Besedilo O. Župančič. Ljubljana 1929. Rkp.⁶⁹⁵[Popravljeno 1944].⁶⁹⁶

- *Poljubi me*

- *Devojka moja*

- *Iskal sem*

11. *lucundum mea vita proponis amorem*. Part. Besedilo G. V. Catullus. Ljubljana 1931. Rkp.⁶⁹⁷

12. *Nulla se dicit mulier mea nubere malle quam*. Part. Besedilo G. V. Catullus. Ljubljana 1931. Rkp.⁶⁹⁸

13. *Dicebas quondam*. Part. Besedilo G. V. Catullus. Ljubljana 1932. Rkp.⁶⁹⁹

14. *Vremenski prerok* – ciklus za glas in komorni orkester. Particella. Ljubljana 1932–33. Rkp.⁷⁰⁰

15. *Maja in morje*. Part. Besedilo A. Gradnik. Ljubljana 1944. Rkp.⁷⁰¹

16. *Trije samospevi* = Tree songs. Besedilo M. Šarabon, angl. prevod Alasdair Mackinnon. Part. Ljubljana 1944.⁷⁰² Izd.: DSS (ED.DSS 495), Ljubljana 1972:

- *S poljubom še mi ustnice razkleni*

- *Ti si začarala me v zlati krog*

- *Razliva sonce se v pšenico las*

D. ZBOROVSKA GLASBA

1. *Nočna melodija*. Mešani zbor. Osnutek. Besedilo O. Župančič. Ljubljana 1928. Rkp.⁷⁰³

695 Ob koncih datumi: 18. 3. 1928 (*Poljubi me*), 20. 5. 1928 (*Devojka moja*), 6. 6. 1929 (*Iskal sem*). Prvi je posvečen M. P., drugi P. J., tretji pa gdč. A.

696 Podatek s skladateljevega lastnoročnega seznama del.

697 Ob koncu datum 14. 5. 1931.

698 Ob koncu datum 15. 5. 1931.

699 Ob naslovu in zadnjem taktu datum 21. 11. 1932.

700 Ob naslovu datum 26. 12. 1932, ob koncu 26. 4. 1933. Nepopolno (manjkata str. 9,10).

701 Ob zadnjem taktu datum 28. 8. 1944.

702 Ob koncu posamezne pesmi datumi: 6. 9. 1944 (*S poljubom še mi ustnice razkleni*), 10. 9. 1944 (*Ti si začarala me v zlati krog*), 10. 9. 1944 (*Razliva sonce se v pšenico las*). V skladateljevem lastnoročnem seznamu del cikla imenovan »Poljub«.

703 Nad naslovom: Posvečeno »Moji dragi sestri – Sandi«. Ob naslovu datum 27. 1. 1928.

2. *Kyrie eleison*. Mešani zbor. Part. Ljubljana 1931. Rkp.⁷⁰⁴

3. *Konja jezdi*. Moški zbor. Part. Besedilo: ljudsko. Ljubljana 1931.⁷⁰⁵ Izd.: Naši zbori 40 (1988): 101–102.

4. *Petelinova svatba*. Mešani zbor. Part. Besedilo: štajersko ljudsko. Ljubljana 1933. Izd.: Naši zbori 42 (1990): 26–31.

E. ČETRRTONSKA GLASBA

1. $\frac{1}{4}$ (Štvrtrtonski) Bagatele pro housle a violoncello. Part. Praga 1935. Rkp.⁷⁰⁶

1a. *Duo* za violino in violoncello v četrtrtonskem sistemu. Part. Praga 1935. Rkp.⁷⁰⁷

2. *Dan* – ciklus za glas in godalni kvartet [v četrtrtonskem sistemu]. Part. Besedilo O. Župančič. Praga 1936. Rkp.⁷⁰⁸ 1. izv.: Praga, 20. 5. 1938, Eva Skuhrová – Marková, glas in Praški kvartet (Vilibald Švejda, 1. violina, Herbert Berger, 2. violina, Ladislav Černý, viola, Ivan Večtomov, violončelo).

F. ŠESTINOTONSKA GLASBA

1. Otroški zbori v 1/6 tonskem sistemu. Part. Praga 1935. Rkp.⁷⁰⁹

- *Zima bela*

- *Zimi v slovo*

- *Ciganček*. 2-gl.

- *Jezdec*. 2-gl. Besedilo Cvetko Golar.

- *Kralj kraljico vpraša*. 2-gl. Belokranjsko ljudsko besedilo.

- *Na planinci*. 2-gl. Ljudsko besedilo.

- *Katarinca moko seje*. 2-gl. Ljudsko besedilo.

704 Brez vpisanega besedila. Ob zadnjem taktu datum 25. 3. 1931.

705 Ob naslovu datum 9. 6. 1931.

706 Ob naslovu datum: Praga, 14. 1. 1935. Prvi zapis *Dua* za violino in violončelo.

707 Čistopis brez datumov.

708 Ob zadnjem taktu datum: Praga, 29. 5. 1936. Na skladateljevem lastnoročnem seznamu del je tudi podatek o prvi izvedbi.

709 Naslov po skladateljevem seznamu del iz leta 1937. Vsebuje dvo- in triglasne zборе, 5 oštevilčenih (*Zima bela*, *Zimi v slovo*, *Ciganček*, *Jezdec*, *Kralj kraljico vpraša*) in *Na planinci*, *Katarinca moko seje*, *Otroci kličejo pomlad*, *Zvončki*, *Uspavanka*, *Kolesa*, *Jurjevanje*. Na zadnji strani datum: Praga, 3. 3. 1935.

- *Otroci kličejo pomlad*. 3-gl. Ljudsko besedilo.
- *Zvončki*. 3-gl. Besedilo Fanči Dolenc.
- *Uspavanka*
- *Kolesa*. 3-gl. Besedilo Silvin Sardenko.
- *Jurjevanje*. 3-gl. Besedilo Fran Žgur.

2. *1/6 (Šestintonska) Fantazija za violo solo*. Part. Praga 1935. Rkp.⁷¹⁰

G. SCENSKA IN FILMSKA GLASBA

1. W. Shakespeare: *Hamlet* – scenska glasba. Deloma particella. Osnutek. Ljubljana 1941. Rkp.⁷¹¹

2. R. Alessi: *Katarina Medicejska* – scenska glasba. Osnutek. Rkp. Ljubljana 1941. Rkp.⁷¹²

3. W. Shakespeare: *Romeo in Julija* – scenska glasba. Osnutek. Deloma particella. Ljubljana 1940. Rkp.⁷¹³

4. [W. Shakespeare: *Kralj Lear* – scenska glasba]. Osnutek. Ljubljana 1949. Rkp.⁷¹⁴

5. B. Kreft: *Kranjski komedijanti* – scenska glasba. Osnutek. Ljubljana 1967. Rkp.⁷¹⁵

6. C. Goldoni: *Kavarnica* – [glasbene točke]. Neohranjeno oziroma neznan kje. [Ljubljana 1943].⁷¹⁶

7. J. Kulundžič: *Človek je dober* – [glasbeni motivi]. Neohranjeno oziroma neznan kje. [Zagreb ali Ljubljana 1953].⁷¹⁷

5. *Naše ljubljeno mesto* – filmska glasba. Part. Ljubljana [do 1949?]. Rkp.⁷¹⁸

710 Ob naslovu datum 22. 11. 1935.

711 Na začetku datum 25. 9. 1941, na koncu 28. 9. 1941.

712 Ob naslovu datum 23. 9. 1941.

713 Ob naslovu datum 10. 9. 1940, ob koncu 13. 9. 1940.

714 Naslov dodal Uroš Krek.

715 NUK hrani kseroksní posnetek prepisa partiture in izvorni rokopis osnutka iz leta 1941 (datum na začetku le tega je 7. 3. 1941, na koncu str. 8 pa 19. 3. 1941). Izvirnik partiture in prepisa je neznan kje.

716 Premiera *Kavarnice* Carla Goldonija, za katero je Žebrè napisal glasbene točke, je bila 29. oktobra 1943. Gledališki list SNG Ljubljana, Drama, 1943–44, št. 4. Nav. po Židanik, 89.

717 Krstna predstava drame *Človek je dober* Josipa Kulundžiča, 11. junija 1953, je bila opremljena z glasbenimi motivi F. Chopina in D. Žebreta. Gledališki list SNG Ljubljana, Drama, 1952–1953, št. 10. Nav. po Židanik, 89.

718 Partitura uvodne glasbe je nepopolna.

H. BALETNA GLASBA

1. *Begegnungen* [baletna glasba za klavir]. Osnutek. Ljubljana (1937?). Rkp.⁷¹⁹
2. *Dan* – balet (simfonična slika) v 3 stavkih za veliki orkester. Part. Ljubljana 1938–1942. Rkp.⁷²⁰ = [*Bacchanale*] za veliki orkester.
3. *Der Rattenfänger von Himmeln* [baletna glasba za klavir in flavto]. Osnutek. Ljubljana 1937. Rkp.⁷²¹

I. PRIREDBE

1. [Venček borbenih pesmi]. Osnutek. (Trst 1947–48). Rkp.⁷²²
2. [M. P. Musorgski: *Soročinski sejem* – finale]. Osnutek. Ljubljana (1948?). Rkp.⁷²³
3. A. Mav: *Duše, pogledite!* [za mali orkester]. Part. Ljubljana [okrog 1930]. Rkp.⁷²⁴
4. *Los cuatro*[!] *generales; Peat bog* [!] *soldiers; United front; Solidarity*; [za zbor in instrumentalno spremljavo]. Osnutek. Rkp.⁷²⁵

719 S pripisom: Napisano za plesno šolo Katje Delak.

720 Na začetkih in koncih stavkov datumi: 7. 10. 1938 – 20. 10. 1938 (1. st.), 14. 12. 1938 – 9. 4. 1942 (2. st.), 19. 7. 1942 – 19. 11. 1942 (3. st.). Naslov dodan po avtorjevem seznamu del.

721 Na začetku datum 27. 3. 1937, na koncu 1. 4. 1937. Napisano za plesno šolo Katje Delakove.

722 Na koncu pripis: »V Trstu za salonski orkester na Opčinah«. Vsebuje napeve: *Kovači smo, Naglo puške smo zgrabili, Katjuša, Mladinska, Domovi naši, Pesem o Volgi, Nabrusimo kose, Veseli veter.*

723 Brez datumov. Čelni naslov dodal Uroš Krek.

724 Brez datumov.

725 Brez datumov.

Dodatek 2:

ODLOMKI IZ OCEN ŽEBRETOVIH SKLADB⁷²⁶

1. Suita za mali orkester (1932)

a) [Ocena Emerika Berana, člana izpitne komisije na Državnem konservatoriju v Ljubljani, 1934]

»Tudi 'Suita' za mali orkester istega gojenca, čeprav je njena instrumentacija prozornejša, vpliva zaradi bizarnih tém in harmonij odbijajoče. Iznajdljivost glede tém ni posebno znatna, tako da se tudi o tej skladbi ne da povedati nič boljšega. Samo z ozirom na to, da se da Žebretov talent še razviti in da zahteva obvladovanje orkestralnega aparata dolgoletnih študij, predlagam ocene: [gl. oceno pri Bacchanale].«

Emerik Beran. Univerzitetna knjižnica Maribor, Glasbena in filmska zbirka, Zapuščina Beran, Emerik, [osnutek ocene Žebretovega *Bacchanale* in *Suite za mali orkester*], rkp.

b) 16. 12. 1932: Slavnostna akademija Preporoda, velika dvorana Uniona, Ljubljana. Izv. Društveni orkester Preporoda, dir. Demetrij Žebrè (1. izvedba)

»Ta društveni orkester [...] je [...] zaigral državno himno, nato pa kompozicijo svojega dirigenta 'Suito v štirih stavkih' za orkester. Sicer je to prvenec Demetrija Žebreta, vendar že tu kaže mladi komponist močno osebno noto, radikalno sodobno orientiranost, smisel za zaokroženo formo, ter predvsem tenak čut za živo, nekako jazzovsko zvočnost orkestra. Predstavil sem ga že svoj čas v 'Novi muziki' javnosti sluteč, da bo iz še tedaj malega dečka zrasel v resnega in tehtnega bodočega slovenskega muzika. Njegova Suita me je v tedanji moji sodbi vnovič prepričala in uverjen sem, da se bodo vanj stavljene nade tudi izpolnile. Kakor rečeno, je društveni orkester mlade, temperamentne borbenosti prekipevajoče delo zaigral kar se da najbolje.«

[Adami]č, [Emil]: »Tri uspele glasbene prireditve«. *Slovenski narod* 65 (21. dec. 1932) 288a: 3.

c) 14. 6. 1939: Plesni večer. Opera NG Ljubljana. Izv. orkester Opere NG Ljubljana, dir. Demetrij Žebrè

726 V izboru prevladujejo orkestralna dela.

»Plesna suita 'Cesta' istega skladatelja je vzbudila radi svoje kabaretnosti na odru zanimanje večine gledalcev. V glasbi pa je bilo deloma čutiti, da je skladatelj Žebre preveč umetnika, da bi se ponižal do prostaškega šlagerja, ki bi bil v skladu s sceno. Sploh pa je glasba pozitivistična umetnost, ki ji je mnogo dostopnejše ponazorenje lepega, idealnega in vzvišenega kot pa obratno. Zato zavede prekršitev tega dejstva rada v zvočne grobosti.«

P[avel] Š[ivic]. »Baletni večer«. *Jutro* 20 (20. jun. 1939) 140: 7.

»D. Žebretova stilno zelo posrečena in sodobno učinkovita 'Cesta' (suitsa) je dala zopet L. Wisiakovi priliko, da je z dekletom pokazala svoje veliko plesno in mimično znanje, Čarman (fant) in Golovin (bohem) pa sta ji bila dobra partnerja.«

G[ovekar], F[ran]. »Plesna večera našega baleta.« *Slovenski narod* 72 (20. jun. 1939) 138: 2–3.

č) 30. 5. 1980: 8. koncert modrega abonmaja, Velika dvorana SF. Izv. Orkester SF, dir. Uroš Lajovic

»Uvodna glasba petkovega simfoničnega koncerta, na katerem je igral orkester Slovenske filharmonije, ki mu je dirigiral Uroš Lajovic, je bila slovenska, Suita za mali orkester Demetrija Žebreta (1912–1870), ki je bil morda eden najbolj nadarjenih Osterčevih učencev. Suita za mali orkester je nastala že leta 1932, ustvaril jo je torej 20-letnik. Tedaj je bila tipičen produkt svoje dobe, oplojena z jazzom in modno zabavno glasbo, k čemur so se nagibali tudi nekateri slavni skladatelji; ta trenutek pa delo nima več tiste aktualne očarljivosti, čeravno je po tematski zasnovi duhovito, po orkestraciji pa dovolj tekoče. Sorodstvena vez s skladateljem je taktirko podala dirigentu Urošu Lajovicu; ta je pripravil natančno in tekočo izvedbo.«

Pavel Mihelčič, »'Slovanski plesi' v odlični interpretaciji«. *Delo*, 3. jun. 1980: 9.

d) 11. in 12. 4. 1991: 7. koncert modrega abonmaja, Cankarjev dom. Izv. Orkester SF, dir. Wolf-Dieter Hauschild; 10. 4. 1991 - Beljak

»Na začetku sporeda smo prisluhnili drobnemu delu Suita za mali orkester – Demetrija Žebreta. Skladba zahteva le zgodovinski spomin, saj nas predstavlja v čas predvojnega domačega snovanja. A kljub pobliskom v tematičnih nanosih ne premore oblikovne ne izrazne intenzivnosti za današnji čas. Ostaja dragocen glasbeno zgodovinski dokument.«

Marijan Gabrijelčič, »Schumannova romantika«. *Delo*, 17. apr. 1991: 10.

e) 11. 2. 2005: [2.] koncert Simfoničnega orkestra SNG Maribor, velika dvorana SNG Maribor. Izv. Simfonični orkester SNG Maribor, dir. Manfred Huss

»V prvi polovici minulega stoletja so se številni skladatelji občasno posvečali tudi jazzu, tako tudi skladatelj Demetrij Žebre. Suita štirih stavkov, ki nosi nazive takratnih modnih plesov, je po poplavi podobnih poskusov zazvenela prav pohlevno. Vsekakor s svojo robato objestnostjo in bučnostjo ni šokirala tako, kot je šokirala ob času svojega nastanka. V njej kraljuje sinkopa, ki pa je dirigentu bržčas precej tuja. Prepričljivo je zaživel blues, v katerem se je orkester znebil vsiljenih uzd in je dirigentu navkljub zaigral stavek živo in poskočno.«

Janko Šetinc, »Polnokrven muzik, brezpogojno predan«. Večer, 15. febr. 2005: 13.

2. Bacchanale [1933]

[Ocena Emerika Berana, člana izpitne komisije na Državnem konservatoriju v Ljubljani, 1934]

»Skladba 'Bacchanale' za veliki orkester gojenca Demetrija Žebreta je, kar se inštrumentacije tiče, še okorna, n. pr. neprestano vojenje glasov v oktavah lesenih pihal in godal na lok, z izjemo kontrabasa. Izpeljava tem izgleda na prvi pogled sprejemljiva. V bistvu pa skladba ni nič drugega kot kaotična zmešnjava najbolj neverjetnih disonanc. Ker mora polifonska obdelava orkestralnega stavka podati vsekakor neko harmonično in jasno sliko in o čem takem v skladbi ni sledu, jo je treba označiti kot nemogočo [zadnja beseda podčrtana].«

»Oba predložena kompozicijska poskusa [tudi Suita za mali orkester] gojenca Demetrija Žebreta sta očitno ploda konstruktivnega dela, zgrajena na témah, ki komaj kažejo kaj lastne invencije. Te teme se vrstijo in nevezano ponavljajo deloma v linearnem kontrapunktu tako, da je hotenje, izogibati se vsakemu ubranemu součinkovanju glasov očitno. Istimako očitno je zavestno zanemarjenje harmoničnega elementa oziroma vseskozi zavestno sestavljanje najmanj utemeljenih akordov tudi tam, kjer jih ne zahteva vsebinska nujnost tega ali onega momenta. To hibo je pripisovati bodisi nedostajanju čuta za estetsko uravnovešenost, bodisi stremljenju za sodobno obliko in vsebino. V pogledu ritmike ne očitujeta obe skladbi ničesar posebnega, dinamiki pa ni posvetil avtor skoroda nobene pažnje. Kljub temu pa dokazujeta oba izdelka, da je D. Žebre tvorno nadarjen. S temeljitim in strogim šolanjem bi se njegov talent dal razvijati. Ocena: dobro [»prav« prečrtano] + prav dobro [dopisano z drugo barvo]«

Emerik Beran. Univerzitetna knjižnica Maribor, Zapuščina Beran, Emerik, [osnutek ocene Žebretovega *Bacchanala* in *Suite* za mali orkester], rkp.

3. Tek (1935)

a) 17. 12. 1937: Koncert Ljubljanske filharmonije, dvorana Union, Ljubljana. Izv. Simfonični orkester LF, dir. Hermann Scherchen (1. izvedba)

»Žebretov ›Tek« je slogovno čisto in enotno delo, ki pa nosi v svoji neugnani motoriki vse znake mladostne ekspanzivnosti, ki ne pozna nobenega oddiha. V skladbi pogrešamo kontrastov, zato je bila za povprečnega poslušalca pretrd oreh. Čistost in doslednost Žebretovega dela očituje veliko nadarjenost, ki si bo gotovo našla pot k bolj diferenciranemu glasbenemu izrazu [...]. Oba skladatelja [Žebrè in Švara] imata pred seboj še dolgo pot razvoja.«

Franc Šturm, »Koncert Ljubljanske filharmonije«. *Slovenski narod* 70 (20. dec. 1937) 289: 2.

4. Toccata (1936)

a) 25. 6. 1937: 15. festival SIMC, Pariz. Izv. Simfonični orkester Pariške filharmonije, dir. Karl Ančerl (1. izvedba)

»Kritike, ki so doslej izšle v pariških časopisih takole o Žebretovi skladbi: 'Ce soir': Koncert je zaključila Toccata Demetrija Žebreta, briljantno in mogočno delo. 'Le petit journal': ... in Toccata Demetrija Žebreta so izstopale in bile najbolj pomenljive. 'Parisier Tageszeitung': Jugoslovan Demetrij Žebrè piše Toccato za veliki orkester, s 24 leti – ima dobre instrumentalne in ritmične momente, samo nekoliko dolga je ...«

»[Petnajsti] XV. Mednarodni festival za sodobno glasbo v Parizu«. Jutro 17 (14. jul. 1937) 161: 7.

b) 6. 4. 1979: 7. koncert rumenega abonmaja, Velika dvorana SF. Izv. Orkester SF, dir. Milan Horvat

»Skladatelj in dirigent Demetrij Žebrè (1912–1970) sodi vsekakor med tiste slovenske glasbene ustvarjalce, ki v svojem času niso tako vneto opozarjali na svoj ustvarjalni delež, kot so nekateri to delali ali še delajo, medtem ko danes ugotavljamo, da smo v osebi znanega opernega dirigenta le bežno in površno razpoznavali osebo iskričnega ustvarjalca samosvojega slogovnega izraza, bogate invencije in velike kompozicijske razgledanosti. Toccata, ki je nastala 1936. leta, je domiselno, dramatično razgibano izpisana muzika, ki ji je na petkovem simfoničnem koncertu orkestra Slovenske filharmonije dramatično izostreno oblikovno podobo izoblikovala sugestivna poustvarjalna sila zagrebškega dirigenta Milana Horvata.«

Pavel Mihelčič, »Beethovnova 'Eroica', Horvat in orkester SF«. *Delo*, 10. apr. 1979: 9.

c) 3. 6. 2005 – [7.] koncert Simfoničnega orkestra SNG Maribor, Velika dvorana SNG Maribor. Izv. Simfonični orkester SNG Maribor, dir. George Pehlivanian
»Žebretova Toccata je v svoji orkestraciji zapletena in uporablja velik izvajalski aparat. Ob praizvedbi v tridesetih letih minulega stoletja je zvenela najbrž izzivalno in prekucniško, naš orkester pa jo je enostavno samo preigral; zaigral jo je tako površno, kot da bi se bil premalo pripravil nanjo. V igri posameznikov in skupin bi si želeli več določnosti in ritmične jasnosti, tudi več izrazne polnosti, tako pa lahko samo ugibamo, ali bi bolj izdelana izvedba skladbi pomagala k večjemu učinku. Podobno Ravelovemu pristopu v Boleru se je tudi Žebre v Toccata poigral z iskanjem najrazličnejših instrumentalnih kombinacij in barv, saj ob nespremenjenem ritmičnem utripu skladbe skoraj ni imel drugih možnosti za poživitev glasbenega toka. Pravilo pri toccatah je, da gradijo skladatelji umetniški učinek na virtuosnih elementih in velikih dinamičnih gradacijah, v naši izvedbi pa ni bilo skoraj nič od tega.«

Janko Šetinc, »Orkester sklenil sezono na lepi izvajalski ravni«. *Večer*, 7. jun. 2005: 12.

5. [Bacchanale] = Dan (1938–42)

a) 24. 2. 1971: Simfonični koncert, velika dvorana SF. Izv. Simfonični orkester RTV Ljubljana, dir. Samo Hubad (1. izvedba)

»Skoraj leto po skladateljevi smrti je doživela svojo krstno izvedbo Dimitrija Žebreta skladba Bakhanal. Z njo se je Radiotelevizija Ljubljana več kot primerljivo poklonila spominu komponista, katerega privatni predal, kot se zdi, hrani še marsikatero dragocenost. Da bi že v svoji dokončni redakciji nastala leta 1933, bi človek s širokopotezno, simfonično zasnovano partituro, ki je vse prej kot drobnjakarsko slovenska: bukoličnosti prvega stavka, ki se vse bolj jasni in stopnjuje, sledi podobni, a tokrat naturalistično plesni crescendo; tretji stavek je kljub označbi Moderato risoluto – vsaj v začetku – kar resignirano introvertiran in se šele kasneje kljubovalno utrdi, da bi se nato umiril v izhodiščnem vzdušju. V tej kompoziciji se je orkester naslovu ustrezno razigral.«

Andrej Rijavec, »Zgodnji Webern, neznani Žebre, eruptivni Brahms«. *Delo*, 26. febr. 1971: 5.

»Simfonični orkester RTV Ljubljana je spet poskrbel za presenečenje. Na svojem tretjem letošnjem koncertu je pod vodstvom Sama Hubada izvedel doslej

še neizvajano delo pred kratkim umrlega skladatelja Demetrija Žebreta. Skladba *Bakhanal* je nastala že leta 1933 in je trostavčna. Žebre živi v naši zavesti predvsem kot operni dirigent. Zdaj pa bomo morali naše znanje o njem kot skladatelju očitno temeljito revidirati. Skladba *Bakhanal* učinkuje danes kot izredno sveže delo, harmonsko sicer neproblematično, a nabito s strastno silovitostjo izraza, ki se vzpenja v strmih disonantnih viških, še posebej v drugem stavku, ki mu [je!] naslov očitno tudi najbolj namenjen. Danes se zdi skoraj neverjetno, da je takrat 21-letni skladatelj zmožel oblikovati skladbo takih dimenzij in tako razkošnega zvoka. V njej se kaže kot zrel oblikovalec tudi velike simfonične forme in že kar temeljito obvlada orkestrski zvok. Vsekakor je pomenila izvedba *Bakhanala* prijetno presenečenje v letošnji sezoni.«

Primož Kuret, »Neznani Žebre« . *Dnevnik*, 26. febr. 1971: 5.

b) 5. in 6. 3. 1987: 6. koncert oranžnega abonmaja, Cankarjev dom. Izv. Orkester SF, dir. Uroš Lajovic; 16. 3.: Sarajevo; 19. 3.: Maribor

»Čar večera je potemtakem ostal pri domačem skladatelju oziroma izvedbi njegovega dela, ki ima stičišče z Osterčevo skladateljsko kulturo na področju orkestracije. Skladbina »razuzdanost, veseljaštvo, razgrajništvo« so bili morbiti kompozicijsko-tehnično, a tudi estetsko nenavadni le v času nastanka. Čas in današnja predstavitev sta ji izbili vse osti. Tudi še večje poustvaritveno pretiravanje ne bi moglo popraviti časovno preraščenih skladbinih gibanj v (svobodno) izumljeni tonalnosti. Vsi ti in še drugi tehnološki segmenti so kljub pretehtanosti notranje nepovezljivi, navzven pa le enodimenzionalni. Lajovčeva izostrena analitičnost je v partituri odkrivala razpotja med impresivističnimi naključji in hoteno, zato pa ponekod karikirano dramatičnostjo.«

Marijan Gabrijelčič, »Žebretov Bacchanale«. *Delo*, 11. mar. 1987: 6.

c) 15. in 16. 2. 1996: 5. koncert modrega abonmaja, Cankarjev dom. Izv. Orkester SF, dir. János Kovács

»V drugem delu koncerta smo najprej poslušali tristavčno (dobre pol ure trajajočo) skladbo *Bacchanale* Demetrija Žebreta. To delo, nastalo davnega leta 1933, ko skladatelj še ni dopolnil enajdvajset let, je živ dokaz izjemne nadarjenosti umetnika, ki ni izkoristil danosti in notranjega ustvarjalnega naboja. Bil je dirigent, ugleden glasbenik, svojega mladostnega dela pa ni dal v izvedbo in presojo. In vendar moramo priznati: skladba je bleščeče instrumentirana, gradacija (ki ima ponekod, na primer v tretjem stavku, kar presenetljive spremembe) je izvirna, pripoved je tekoča, slog pa je blizu francoskemu (impresionističnemu) razmišljanju. To bi bil lahko očitek, toda kje boste našli skladatelja, ki bi imel pri dvajsetih letih toliko notranjega naboja. Glasba je lahko

spomin in Žebretova Bacchanale je spomin in umetnikovo sporočilo. Sijajna izvedba, ki jo je pripravil gostujoči dirigent Janos Kovacs, je odkrila njene trajne vrednote.«

Pavel Mihelčič, »Glasba je lahko spomin«. *Delo*, 17. febr. 1996: 7.

č) 7. 1. 2005: [1.] koncert Simfoničnega orkestra SNG Maribor, velika dvorana SNG Maribor. Izv. Simfonični koncert SNG Maribor, dir. Israel Yinon

»Žebretov Bacchanale je mladostno delo, ki kaže presenetljivo kompozicijsko znanje, pomembno melodično invencijo in smisel za oblikovanje dramatičnih stopnjevanj. Seveda je čutiti v skladbi tuje vplive, v njej je nekaj pasusov, in to zlasti v tretjem stavku, ki so nekoliko prazni ali manj intenzivni, brez dvoma pa opozarja skladba na velik ustvarjalni potencial tega skladatelja, ki ga slovenska glasbena javnost šele prav odkriva.«

Janko Šetinc, »Odlična solistka violončelistka Karmen Pečar«. *Večer*, 12. jan. 2005: 13.

6. Vizija I (1939)

a) 14. 6. 1939: Plesni večer, Opera NG Ljubljana. Izv. orkester Opere NG Ljubljana, dir. Demetrij Žebré (1. izvedba)

»Atematično skladbo 'Vizijo' je D. Žebre zložil po idejni zamisli plesalke L. Wisiakove nalašč za njen solistični nastop na Plesnem večeru. Plesna kompozicija, ki si jo je zamislila izvajalka sama, je napravljena v obliki improvizacije. Ples je tolmač glasbenih vtisov.«

Matija Bravničar (ur.), »Plesni večer«. *Gledališki list NG v Ljubljani – Opera 1938/39*, 17: 119.

»Žebre je bil zastopan z dvema neenakima deloma. Vizija učinkuje mestoma po zvoku impresionistično[!] kar je razumljivo kar po dveh dejstvih. Vizija sama po sebi kot hrepeneča zamaknjenost v zaželjene vtise predpostavlja tako glasbo. Na drugi strani pa mora skladatelj skoraj neizogibno zapasti v tak način zvočne kombinacije, kadar na že izgotovljeno plesno zamisel plesalke (v tem primeru gdč. Wisiakowe, katere plesna izkušnost in izdelanost priča o visoki stopnji izurjenosti in znanja) zloži glasbo.«

P[avel] Š[ivic], »Baletni večer«. *Jutro 20* (20. jun. 1939) 140: 7.

»Inž. P. Golovin se je izkazal ne le za izvrstnega režiserja, temveč tudi za domišljije in okusa bogatega koreografa ter končno kot bistrega pantomimika in plesalca. Priznati je treba, da je Golovin opravil posebno težko nalogo s

presenetljivo spretnostjo, saj je vzel zelo različne slovenske simfonične in druge skladbe, ki niso bile napisane izrečno za ples, a jim je po njih izrazitih ritmičnih podložil pantomimsko dejanje, spremljano po zaokroženih solovskih plesnih točkah. Med deseterico takih scen je treba izvzeti le »Vizijo«, ki si jo je zamislila izvajalka L. Wisiakova sama [...]. V D. Žebretovi atematični »Viziji« smo po dolgem času zopet z radostjo občudovali veliko znanje in tehnično zrelost Lidije Wisiakove, ki nam je v kratki sceni predočila vse mogoče elemente klasične baletne umetnosti [...]. Scenograf inž. E. Franz je postavil sceno preprosto, a zelo okusno in nekatere posebno prijetno, dirigent D. Žebre pa je vodil utrujeni orkester po možnosti krepko in izrazito ter si sploh pridobil z vso priredbo zasluge za tako lepo uveljavljanje našega baleta.«

G[ovekar], F[ran], »Plesna večera našega baleta«. *Slovenski narod* 72 (20. jun. 1939) 138: 2.

b) 30. 12. 1940: 3. koncert UJMA: Slovenska simfonična glasba, Velika dvorana Union, Ljubljana. Izv. Orkester LF, dir. Demetrij Žebrè (1. koncertna izvedba)

»Predlansko in lansko sezono je bila 'Vizija' izvajana ponovno v naši operi kot baletna solo-točka Lidije Visjakove. Po glasbenih sredstvih je to eno zmerno modernih Žebretovih del, po notranji vsebini pa morda najbolj poglobljeno. Skladatelj je dosegel v 'Viziji' čudovite orkestralne zvoke, zlasti v 'pianissimo'. Kot baletna točka je imela skladba velik, nedeljen uspeh, čeprav v operi razmerje med godali in pihali radi pomanjkanja prvih ni čisto pravilno odmerjeno. 'Vizija' je pisana v prostem slogu in v prosti formi.«

Slavko Osterc, »Vizija«. 3. koncert UJMA: Slovenska simfonična glasba. [Koncertni list]: [3–4].

Dve viziji (I, II) (1939, 1943)

c) 9. 2. 1951: 5. simfonični koncert Mariborske filharmonije, dvorana Union, Maribor. Izv. Orkester MF, dir. Demetrij Žebrè

»'Dve viziji' je skladba programskega značaja, zasnovana v obliki fantazije. Škoda, da sporedu ni bil priložen tudi kratek sestavek o njeni konkretni - to je koreografski vsebini, ki bi vsekakor doprinesel k boljšemu razumevanju skladbe. S tem delom se nam je direktor Opere in dirigent MF Demetrij Žebre predstavil tudi kot soliden skladatelj sodobne smeri, ki mojstrsko obvlada kompozicijsko tehniko in tajnosti orkestralne palete. Posluhuje se vseh modernih izraznih sredstev, pri tem pa ne zametava teme kot glavnega nosilca glasbene misli. Teme so melodično in ritmično dovolj izrazite, da jih lahko poslušalec dojame, harmonske zveze in modulacije pa so, čeprav smeje, vendar logično izpeljane in utemeljujejo razvoj tematike; ker orkestracija izvira iz osnovnega

nastrogenja in dinamike, zapusti skladba v poslušalcu zelo povoljen vtis. Kljub vsej neobičajnosti je to še vseeno glasba, ki nam govori v originalnem in razumljivem jeziku: to je glasba, katere ni namen, da bi z zanikanjem vseh tokov dosedanjega razvoja glasbe prikrila skladateljevo tehnično neznanje in siromašno invencijo, kakor to danes – na žalost – prepogosto slišimo.»

M[aks] P[avlovič] U[nger]: »Simfonični koncerti«. Vestnik, 21. apr. 1951: 2.

Tri vizije

č) 15. 10. 1951: 1. simfonični koncert Mariborske filharmonije, dvorana Telo-vadnega društva, Maribor. Izv. Orkester MF, dir. Demetrij Žebre

»Veliko nasprotje Lipovškovi suiti so bile Tri vizije Demetrija Žebreta, ki so nastale nekako pred desetimi leti in so torej avtorjevo mlajše delo. Daleč proč od klasičnih vzorov je Žebre v teh skladbah ves zapreden v neoromantiko, v glasbeni impresionizem, katerega najvidnejši predstavnik je bil Debussy. V Treh vizijah ni Žebretu očitvidno šlo za iskanje lastnega izvirnega sloga, temveč je preizkušal svoje poznanje orkestra, instrumentacije ter zvočnih barvnih kombinacij, obenem pa se je poglobil v izražanje najintimnejših občutij ter finih, mehkih nastrojenj. Ni dvoma, da je v obojem uspel. Da je to dosegel, se je posluževal vseh sredstev preizkušenih po impresionistih. Iz goste orkestralne podlage se nenehno dvigajo in padajo mehki melodični loki, običajno podprti v orkestru v nižjih oktavah. Toda ta podlaga pa največkrat ni trdna in negibna: trepeti in migota kot nevidna razpršena sončna luč na slikah impresionistov. Avtor se obilno poslužuje tudi kromatike in celotonskih skal, ki učinkujejo eksotično posebno v zvoku pihal: angleškega roga, oboe, flaute. Bogate so barvne kombinacije raznih instrumentov, ki tako dosegajo zaželeni namen. Ta je izražen že v naslovu Tri vizije. Vprašanje pa je, ali ni tako nastrogenje, ki se kljub nekaterim manj otipljivim kontrastom vleče skozi vse tri vizije, vendar nekoliko predolgo, saj traja skoro pol ure. Ali ne bi bilo morda bolje predvajati vsakega izmed treh delov posebej? Orkester, postavljen pred to težko nalogo, jo je dobro rešil. Čista intonacija je omogočala jasno pokazati to gosto glasbeno tkivo. Pravilna odmera jakosti zvoka celotnega orkestra v razmerju do mnogih solo mest je imela za posledico plastično izstopanje melodije. Pri tem so se vidno odlikovali nekateri solisti: angleški rog, oboa, flauta, violina, rog in še drugi. Gotovo bi Tri vizije, če ne bi bile tako dobro pripravljene, ne ogrele auditorija tako ko so ga, saj se je povprečnemu poslušalcu prvič težko znajti v taki pestrosti in bogatosti zvokov. Žebre kot dirigent je znal izvabiti iz orkestra to, kar si je Žebre kot skladatelj zamislil.«

Vlado Golob, »Simfonični koncert Mariborske filharmonije«. Vestnik, 20. okt. 1951: 2.

Prebujenje (1942, instr. 1951) oz. Vizija III

d) 27. 2. 1981: 5. koncert modrega abonmaja, Cankarjev dom, Ljubljana. Izv. Orkester SF, dir. Uroš Lajovic

»Uvodoma smo prisluhnili Prebujanju [!] za simfonični orkester Demetrija Žebreta. Delo je nastalo 1942. leta, v njem pa so zelo jasne sledi impresionističnega (Debussy) glasbenega izročila. Delo odlikuje prefinjena zvočnost liričnega razpoloženja. Izvedba je bila zelo nazorna, tonsko čista, prefinjena.«

Pavel Mihelčič, »V program so uvrstili tudi Mahlerja«. *Delo*, 3. mar. 1981: 8.

e) 9. in 10. 2. 1989: 5. koncert modrega abonmaja, Cankarjev dom. Izv. Orkester SF, dir. Uroš Lajovic

»V drugem delu programa smo poslušali simfonično delo Prebujanje [!], ki ga je skladatelj Demetrij Žebre kasneje vključil kot tretji stavek v svoje Tri vizije, in simfonično pesnitev Rimski vodnjaki Ottorina Respighija. Čeprav obe deli vsaj po naslovu nimata veliko skupnega, pa je za obe značilna mediteranska čutnost in občutek za zvočno ilustracijo. Simfonični opus Demetrija Žebreta, ki ga je po skladateljevi smrti urejal Uroš Krek, odkrivamo pravzaprav pozno, za slovensko simfonično glasbo v prehodnem obdobju k sodobnosti pa kar prepozno. Demetrij Žebre tudi v tem delu izpoveduje predvsem lirično ubranost, v bistvu ekspresivno, v paleti barv impresionistično. Skladatelja odlikuje velika umetniška razgledanost ob takratnih tokovih evropske glasbe (Debussy, Honegger!). Vse to Žebre poznavalsko vpleta v individualni izraz svojih simfoničnih del. Informacija, potrebna takrat in veljavna tudi danes. Z občutljivo naravnostjo sta jo znova oživila dirigent Uroš Lajovic in orkester Slovenske filharmonije.«

Bogdan Učakar, »Barok in ilustracija«, *Delo*, 22. febr. 1989: 10.

f) 26. in 27. 5. 1994: 8. koncert modrega abonmaja, Cankarjev dom, Ljubljana. Izv. Orkester SF, dir. Jurij Simonov

»Toda vrnimo se na začetek, na uvodno lirično razpoložensko skladbo Demetrija Žebreta – Prebujenje. V njej najdemo razpoznane sledi francoskega impresionizma, pa tudi dovolj jasne poteze Žebetovega osebnega sloga. Orkestracija je čista in pregledna, prav takšna pa je bila tudi interpretacija gostujočega dirigenta.«

Pavel Mihelčič, »Dirigent je bil izjemen«. *Delo*, 28. maj 1994: 8.

g) 8. 12. 1995: 2. abonmajski koncert ciklusa »Mariborska filharmonija«, dvorana Union, Maribor. Izv. Simfonični orkester MF, dir. Robert Houlihan

»Izvedbo v Mariboru lahko ocenimo kot 'prebujenje' za skladatelja, ki bi moral biti večkrat na naših sporedih. Tri Vizije so nastajale v obdobju med letoma 1939 in 1942, ko so evropske informacije počasi prihajale v naše okolje. Demetriji Žebre, čeprav mladostni eklektik, je v partituro Prebujenje vnesel veliko svežine za tiste evropske nazore, ki so jih takrat uresničevali Debussy, Honegger, Skrjabin, Szymanowski in še nekateri skladatelji. Vse te vplive je oblikoval z veliko ustvarjalno razgledanostjo takrat še vedno napredne evropske glasbe. Občudujemo lahko njegov kozmopolitizem in korak z evropsko glasbo, čeprav nikjer vstric z avantgardo. Tudi simfonična pesnitev Prebujenje kaže zrelo delo skladatelja z odličnim občutkom za instrumentacijo in orkestralno barvo. Prav čudno, da so njegova simfonična dela obležala v orkestralnem arhivu naših izvedb in se muzikologija še ni lotila temeljitejšega dela o njem.«

Bogdan Učakar: »Skladateljevo Prebujenje«. Delo, 12. dec. 1995: 6.

h) 19. in 20. 9. 2002: 2. koncert oranžnega abonmaja, Cankarjev dom. Izv. Orkester SF, dir. Uroš Lajovic

»Spored uvodnega simfoničnega koncerta nove sezone je imel vse sestavine stilnega koncerta. Impresionizem, ki ga pogosto enačimo s francosko glasbo ob koncu 19. in na začetku 20. stoletja, se je dotaknil tudi slovenske glasbe. Z zamudo, pa vendar. Skladba z značilnim naslovom Prebujenje (8 minut), z oznako 'simfonična vizija' (Andante pastorale) je tretja slika iz cikla Vizije. Njen avtor – skladatelj in dirigent Demetriji Žebre – jo je ustvaril v nemirnih štiridesetih letih minulega stoletja. Z navdihom in zvočno eleganco ostaja njegova glasba kristalno čist odsev francoskih raziskovanj zvočne barvitosti. Res je: v orkestraciji in notranjih zvočnih prebujanjih je (bil) Žebre pravi mojster. In čeprav se v orkestraciji ni mogel odtrgati od vzorov, je glasba polna orkestrskih ravnic, ki pulzirajo. Uroš Lajovic je glasbo svojega sorodnika predstavil v najboljših zvočnih odslikavah. Zdelo se je, da je tudi orkester, še posebej njegov trobilni del, dosegel precejšnjo dozo emotivnega naboja. Zelo prav je, da se kdaj pa kdaj ozremo na ustvarjena dela posameznikov, ki so v že precej oddaljenih časih sledili času in ga nemalokrat tudi ujeli.«

Pavel Mihelčič, »Impresionistične zvočnosti«. Delo, 25. sept. 2002: 7.

i) 4. 3. 2005: [4.] koncert Simfoničnega orkestra SNG Maribor, Velika dvorana SNG Maribor. Izv. Simfonični orkester SNG Maribor, dir. Marko Hribernik

»Rdeča nit cikla simfoničnih koncertov orkestra SNG Maribor so skladbe Demetrija Žebreta; tokrat sta bili na sporedu kar dve. Tehtnejša je vsekakor prva, Prebujenje, saj jo odlikujeta barvita, zelo okretna orkestracija in formalna zaokroženost. Po svoji stilni orientaciji, po osnovnem razpoloženju in koloritu

sodi med najpomembnejše impresionistične kompozicije pri nas. Čeprav v skladbi odzvanjajo dela drugih impresionistov, zlati Debussyja, je skladba kakovostna, s svojim notranjim valovanjem in številnimi lepimi tonskimi odtenki umetniško prepričljiva, intenzivna v izrazu in oblikovno dognana. Žebre je prav zares znal pisati za orkester. Ta je na mnogih mestih zvenel uglajeno in sočno, tudi solisti so se dodobra razmahnili, kljub temu pa se nismo mogli znebiti vtisa, da bi moralo biti zvočno tkivo bolj prosojno in da bi lahko skladba zatrepetala v nežnejših barvnih odtenkih. Druga Žebretova skladba, Maja in morje, ni naredila tako močnega vtisa, čeprav je v njej z veliko mero zanesljivosti in rutino uveljavljene solistke nastopila sopranistka Andreja Zakonjšek.«

Janko Šetinc, »Spektakularna igra pianista Igorja Kamenza«. Večer, 8. mar. 2005: 12.

7. Svobodi naproti (1944)

a) 22. 10. 1945: Simfonični koncert, Orkester Radia Ljubljana, dir. Samo Hubad (1. izvedba)

»Simfonični koncert Radia Ljubljana v ponedeljek je imel [...] na sporedu tudi simfonično pesnitev Demetrija Žebreta Svobodi naproti. Bila je to krstna izvedba dela, ki se kompozicijsko tehnično odlikuje po jasni tematiki, formalni preglednosti in zaključenosti, po zanimivem pojmovanju tonalnosti in z njo zvezane harmonike ter je skladateljevi nazorski smeri odgovarjajoče instrumentirana. Hipne harmonske nejasnosti imajo izvor v preobilici temotov in v različnosti tonalitet. Vsebinsko je pesnitev skušala zajeti skladateljeva čustva v času pred okupacijo, stopnjevanje napetosti in zlom, téma viol in klarineta v drugem delu je označil mračno razpoloženje in bolesten izraz v okupaciji ter v nadaljevanju rastoče upanje in privid svobode, ki je naznačen s ponovitvijo začetnega temata, sedaj svečano in mogočno v širokih polnih akordih s presenetljivim zadnjim taktom. Vsebinsko in oblikovno je pesnitev trodelna, koncentrična, pestra v izrazu, tehnično prav dobra in dovolj doživeta. Kot taka je znaten prispevek k slovenski orkestralni literaturi.«

Ciril Cvetko, »Simfonični koncert Radia Ljubljane«. Ljudska pravica 6 (24. okt. 1945) 157: 4.

b) 20. 10. 1972: 2. koncert »II. ciklusa«, Velika dvorana SF. Izv. Orkester SF, dir. Oskar Danon

»Simfonična pesnitev Svobodi naproti je bila vsaj do te izvedbe pozabljen opus Demetrija Žebreta in se je ponovna izvedba izkazala kot zelo primerna

obnovitev. Delo je člen v umetniškem vezivu tistih naših skladb, v katerih so naši skladatelji zajemali inspiracijo vojnih let, saj je tudi nastala v letu 1944. Kot takšna pa je tudi umetniško izpovedno izravnana z oblikovnimi elementi enostavne tematike in pripovedne dvojnosti uporne silovitosti in trpke meditacije. Opus Demetrija Žebreta je sočen prispevek na to tematiko.»

Bogdan Učakar, »Dober servis na začetku«. *Večer*, 16. nov. 1972: 5.

c) 7. 7. 1989: Simfonični koncert, Križanke. Izv. Orkester SF, dir. Uroš Lajovic

»Simfonična pesnitev Svobodi naproti Demetrija Žebreta je eno nedvomno boljših simfoničnih del. Odlična instrumentacija, smiselna gradnja tematike in poštenost navdiha so že umetniške prednosti, ki jih ne gre prezreti. Udarne koračniška tematika ni nikjer banalna, v simfonično tkivo vgrajena tudi v liričnem srednjem delu, izpričuje pa pravi simfonični polet, premočrtno ustvarjalno hotenje. Orkester Slovenske filharmonije in dirigent Uroš Lajovic sta spretno in muzikalno izpostavljala tematiko, sekcijsko igro in notranji ritem partiture.»

Bogdan Učakar, »Peter Damm neprekosljiv«. *Delo*, 12. jul. 1989: 7.

8. Žalni spev (1945)

a) 29. 3. 1976: Simfonični koncert, Velika dvorana SF. Izv. Simfonični orkester RTV Slovenija, dir. György Lehel (1. izvedba; v Kranju, 19. 3. 1976)

»Madžarski gost nam je predstavil tudi še v Ljubljani prvič izvedeno delo Demetrija Žebreta 'Žalna glasba'. Kompozicija je bila ustvarjena leta 1945 in je posvečena spominu Slavka Osterca. V njej je nekaj izrazitih in dobro zamišljenih mest, ostaja pa kljub neprimerno višji ravni vendarle in morda celo hote v tirnicah svojega učitelja in prijatelja.»

Milan Stibilj, »Izoblikovane linije«. *Delo*, 1. apr. 1976: 8.

b) 31. 10. 1985: 2. koncert rumenega abonmaja, Cankarjev dom. Izv. Orkester SF, dir. Samo Hubad

»Uvodna glasba drugega koncerta za rumeni abonma je razkrila, da se je v pokojnem Žebretu skrival smisel za kompozicijsko izražanje. Čeprav ima skladba v podnaslovu 'Spominu Slavka Osterca', se ne dotika tiste vrste kompozicijske orientacije, ki jo je vodil omenjeni glasbeni učitelj. V Žebretovi glasbeni ponudbi izstopajo pretanjena občutja, ki jih je na polju instrumentacije podčrtoval s poznavalskim kontrastiranjem.»

Marijan Gabrijelčič, »S pravo poznavalsko držo«. *Delo*, 5. nov. 1985: 6.

9. Maja in morje za sopran in orkester (1944)

a) 5. 11. 1982: 2. koncert modrega abonmaja, Cankarjev dom. Izv. Orkester SF, dir. Samo Hubad, sopran Olga Gracelj (najverjetneje 1. koncertna izvedba)

»Obveznosti do slovenske glasbene tvornosti se je ansambel rešil z izvedbo Žebretovega samospeva 'Maja in morje', ki ga je zapela Olga Gracelj. Ni bilo mogoče presoditi, če gre nerazumljivost teksta na rovaš pevkinе dikcije, ali pa jo je povzročila še ne dokončno uravnotežena akustika velike dvorane.«

Milan Stibilj, »Program za 'promenadni' zven«. *Delo*, 9. nov. 1982: 7.

10. Concertino za klavir in orkester (1946)

a) 13. 3. 1951: 6. simfonični koncert Mariborske filharmonije, dvorana Union, Maribor. Izv. Mariborska filharmonija, Roman Klasinc, klavir, dir. Demetrij Žebre (1. izvedba)

»Koncert za klavir in orkester D. Žebreta je pisan v sodobnem – precej ekstremnem stilu in ga je bilo zato seveda težko navezati na Glucka. Dve viziji, ki smo ju slišali na prejšnjem koncertu, sta po svoji zasnovi in izraznih sredstvih poslušalcem bližji in lažje dostopni kot koncert, ki je zapustil dojem dezorientiranosti, čeprav po svoji umetniški in tehnični obdelavi precej nadkriljuje Viziji. Ponovno poslušanje bi prav gotovo pripomoglo k boljšemu razumevanju. Solist dr. Roman Klasinc je prevzel precej nevhvaležno nalogo in v kratkem roku naštudiral klavirski part in ga tolmačil po zamislih samega skladatelja in pod njegovim vodstvom. To je vsekakor težavna naloga, posebno pri skladbi ekstremne smeri, pri kateri glasbena vsebina takorekoč »ne leži na dlani«, ampak jo je treba iz celote šele izluščiti in oživeti z najzapletenejšimi tehničnimi sredstvi. To je solistu v veliki meri tudi uspelo, posebej pa je treba poudariti zaslugo, ki jo ima kot solist, da je bilo izvedeno zopet eno domače delo.

Zaradi omejenega števila vaj, seveda niti solist niti orkester nista dosegla tiste sproščenosti, ki bi jo z malo večjim številom vaj lahko. Ker pa je bil rok koncerta odrejen, se je to seveda opazilo in sicer bolj v umetniškem izrazu kakor v tehnični popolnosti.«

M[aks] P[avlovič] U[nger], »Simfonični koncerti«. *Vestnik*, 21. apr. 1951: 2.

11. Allegro risoluto-marciale (1949)

a) 29. 4. 2005: [6.] koncert Simfoničnega orkestra SNG Maribor, Velika dvorana SNG Maribor. Izv. Simfonični orkester SNG Maribor, dir. Simon Fermani (najverjetneje 1. koncertna izvedba)

»V ciklu simfoničnega orkestra SNG Maribor so se na vseh koncertih, ki jih je izvajal mariborski orkester, vrstile skladbe Demetrija Žebreta. Tudi skladba *Allegro risoluto-marciale* kaže podobne značilnosti kot preostale Žebretove skladbe, ki smo jih slišali v okviru tega cikla; kaže na skladateljev smisel za instrumentalno barvitost in za poln orkestralni zven. Kot v nekaterih drugih skladbah slovenskih skladateljev tega obdobja, dišijo določeni pasusi po vplivu Prokofjeva, česar pa ne omenjamo kot pomanjkljivost. Po prvem poslušanju se ne moremo ubraniti vtisa, da skladatelj, sicer znan po svojem zanesljivem čutu za mero in čvrsto arhitekturo, ni našel poti do prepričljivega sklepa skladbe, kot da se ni mogel odločiti. Kljub temu je bila izvedba živa, dinamično napeta in udarna.«

Janko Šetinc, »Angeleri je virtuoz prve kategorije«. Večer, 4. maj 2005: 12.

12. Bacchanale in Tri vizije (LP, Založba kaset in plošč RTV, Ljubljana 1981, LD 0634)

»(Pre)dolgo smo čakali na predstavitev Demetrija Žebreta kot skladatelja na samostojni plošči [...]. Plošča bržkone pomeni precejšnje presenečenje, morda bi lahko uporabili izraz odkritje mladega skladatelja. Komaj enaindvajsetleten je napisal *Bacchanale* za veliki orkester, nekaj let zatem pa še *Vizije* za simfonični orkester. Oboje je za ploščo posnel Simfonični orkester RTV Ljubljana z dirigentom Samom Hubadom [...]. V času dirigentskega angažmaja je bilo njegovo [Žebretovo] izvirno ustvarjanje žal potisnjeno bolj ob rob; manj izvajano in poznano [...]. Ob *Teku*, simfonični sliki za veliki orkester (1935) in *Toccati* za simfonični orkester (1936), ki bi ju bilo nemara primerno predstaviti še ob nekaterih drugih Žebretovih mladostnih delih (*Godalni kvartet* – 1935, *Trois poèmes liriques* za violino klavir – 1938 in druge komorne kompozicije), prinaša plošča, kot že rečeno, še *Tri vizije*. Skladatelj jih je sam izvedel na koncertu Mariborske filharmonije leta 1951. Ljubitelji slovenske simfonične glasbe portreta Demetrija Žebreta, čeprav le z izborom dveh mladostnih del, tokrat ne bodo mogli spregledati. Ne samo, da ju tako pozno odkrivamo in spoznavamo. Več, čas jima ni ničesar odvzel, ampak na novo aktualiziral. Zakaj Žebre ni več pisal? Iz samokritike, premajhnega potrdila za svoje delo in odmeva nanj? Najsij bo tako ali drugače, odlična posnetka obeh zvočno polnih del pomembno dopolnjujeta podobo o predvojni slovenski simfonični ustvarjalnosti, omogočata njeno novo vrednotenje in primerjavo. Žebretu v prid.«

Marijan Zlobec, »Skladatelj Demetrija Žebreta«. Delo, 18. febr. 1982: 8.

13. Godalni kvartet (1935)

a) 18. 12. 1936: [Koncert ljubljanskega godalnega kvarteta], dvorana konvikta O. F. M. Izv. Ljubljanski godalni kvartet (Leon Pfeifer, Franjo Stanič, Vinko Šušteršič in Gustav Müller)

»Drevi bomo v novi dvorani konvikta O. F. M. pod okriljem pripravljalnega odbora društva prijateljev glasbenega naraščaja in Glasbene Matice prvič v tej sezoni slišali koncert našega priznanega ljubljanskega godalnega kvarteta, ki ga tvorijo solisti gg. L. Pfeifer, F. Stanič, V. Šušteršič in G. Müller [...]. Omeniti moram le zanimiv spored, sestavljen iz klasičnih kvartetov A. W. Mozarta in E. Griega. Pri tej priliki pa se nam bo predstavil tudi naš mladi komponist D. Žebre s svojim modernim kvartetom v treh stavkih (Maestoso. Allegro non troppo, Andante, Allegretto), ki so pisani v dvanajsttinskem sistemu, prvi v sonatni, drugi v pesemski in tretji v rondojski formi. Komponist se sicer drži klasične oblike, posluhuje pa se novejših harmoničnih in melodičnih izraznih sredstev in dosega s tem v svojem umetniškem ustvarjanju prav lepe uspehe. Omenjeni kvartet so izvajali že enkrat v Pragi in dvakrat v Varšavi z zavidanja vrednim uspehom. Kritike poudarjajo, da mladi D. Žebre odlično obvlada slog in ume mojstrsko pisati kvartete ter mu prerokujejo kot glasbenemu ustvarjalcu najlepšo bodočnost.«

»Komponist D. Žebre«. Slovenski narod 69 (18. dec. 1936) 289: 2.

»Domačin D. Žebre je prispeval za drugo točko sporeda svoj kvartet v treh stavkih. Kakor je časopisna reklama napovedovala, je skladba bila izvajana z uspehom že v Pragi in Varšavi. Če hočemo uspeh meriti po doseženem aplavzu, potem je Žebre tudi pri nas doma dosegel uspeh. O skladbi, s katero je ubral še skoraj popolnoma neizhojena pota, je težko kaj več reči, kakor da je skladatelj v njej izredno mnogo govoril, a malo povedal. Kvartet, ki mu je ogrođje klasična sonatna oblika, bi želeli slišati še, da se tako bolje spoznamo z njegovo notranjo vrednostjo.«

Ape., »Koncert ljubljanskega godalnega kvarteta«, Jutro 17 (22. dec. 1936) 296: 7.

»Na sporedu je bil nato kvartet mladega slovenskega skladatelja D. Žebreta, učenca S. Osterca in J. Suka. Skladatelj je zložil delo v Pragi pod vodstvom mojstra Suka. Kvartet je po mojem mnenju najboljši slovenski kvartet, kar smo jih v Ljubljani slišali izvajanih. Predvsem se Žebre jasno postavi na lastne noge v rabi akordov: to ni eklektično ponavljanje starih harmonij, temveč mlado, drzno in zmagovito obvladanje novega zvoka. Nova in zelo močna je tudi melodika, ki jo je skladatelj dvignil v močan izraz zlasti v virtuosnejših

mestih posameznih instrumentov. Odlična izraba godalnih posebnosti (pizzicato) priča o spretni tehniki. Skladba je kljub široki zasnovi arhitektonsko dokaj dobro izpeljana, kar je za mlade ustvarjalce najtežja naloga. Po vtisu, ki sem ga imel, je najboljši prvi stavek, ki je tudi strukturno najjasnejši. Motile so me samo neke nepotrebne sekvence in precej pogosta unisono mesta. Drugi, počasnejši stavek (Andante) ne doseže svojega namena kot nasprotje k obema krajnima. Skladatelj se izgubi v preveč izpisanih mestih. Res je, da komorni (in tudi simfonični) počasnejši stavek živi v hudi krizi od zgodnjega Debussyja in Schönberga dalje. Neumerjeno doživljanje ne sme ustvariti zaključene, mirne in vsebinsko bogate glasbene oblike, ki so jo tako vzorno ustvarjali klasiki. Sodobni skladatelji skoraj ne občutijo in tudi ne vzdrže mirnega, počasnega gibanja: nemir naše dobe jih požene prekmalu v burne domisleke, ki niso v stavku na mestu, oziroma spremene stavek v neenotno, fragmentarično obliko. To ni samo Žebretov, to je evropski problem! – V zadnjem stavku skladatelj žal ne izrabi prvih izvrstnih domislev. Namesto da bi ohranil prvotni skercozni značaj, se izgubi v pregosti spremljavi in v prevelikem poudarku stranskih misli. Toda tu ima že svojo besedo smisel za gradnjo, ki ga bo Žebre, po tem delu sodeč, s svojo nadarjenostjo mogel izoblikovati v najvišji meri.«

Marijan Lipovšek, »Koncert ljubljanskega godalnega kvarteta«, *Slovenski narod* 69 (22. dec. 1936) 292: 4.

»Tej umetnini je sledil kvartet mladega domačega skladatelja D. Žebreta, kar je bila spričo skromne tovrstne domače tvornosti mikavna posebnost. Godalni kvartet ima tri stavke (Maestoso. Allegro [ma] non troppo, Andante, Allegro) in priča v glavnem, da ga je zgradil talent, ki mu pomenja ton sam po sebi osrednje glasbeno umetniško gibalno. Največja vrednota v kvartetu je zvočnost tonov in njih zaporednih in vzporednih razmerij. Ker je tudi fantazija bogata, se ob celotnem kvartetu vsiplje nate vedno nova, vedno presenetljiva tonska snov, ki te mami s svojo barvitostjo. S te strani bi bila umetnina v sorodstvu z impresionizmom. Loči jo pa od njega povsem struktura, ki se trdovratno priznava polifonem slogu in je s te druge strani umetnina bliže nove stvarnosti. Vsekakor pa je v učinkovitosti glavni poudarek na čisti zvočni strani, kjer ostaja prav za prav tudi edina ali vsaj glavna vrednota umetnine, dočim je po notranji vsebini delo še slabotno in se zdi, da je nekako s tem v zvezi tudi dejstvo, da je drugi stavek, ki je sicer v takih tvorbah vsebinsko najbolj poglobljen (in navadno tudi preizkusni kamen za notranjo silo tvorca), izzvenel nekam nemirno in bežno brez pravega vtisa z izjemo konca, kjer je pa vzbudila pozornost zopet le svojevrstna in kar rafinirana tonska barvitost. Nepopolna pa je tudi še arhitektonska stran umetnine (ki je vedno najtrši

oreh). Razpletanje in menjavanje motivov je skoro preveč živahno in uhaja dojemalcu sproti iz zavesti, s čemer se mu tudi podira pozornost, ki spričo tega ne more obstati v trajni napetosti. Če pa pri vsem tem upoštevamo, da je to mladostno delo in morda prvo tovrstno delo, moremo pričakovati, da bo temu pričetku sledil še ugoden razvoj.»

Vilko Ukmar, »Koncert ljubljanskega godalnega kvarteta«. *Slovenec* 15 (1. jan. 1937) 1a: 4.

Literatura in viri

I. Besedilno gradivo

1. Rokopisno in arhivsko besedilno gradivo

Narodna in univerzitetna knjižnica Ljubljana, Glasbena zbirka, Abecedno-
-imenski katalog, značnica Žebrè, *Demetrij*.

Narodna in univerzitetna knjižnica Ljubljana, Glasbena zbirka, Žebrè – kroni-
ka. Rkp.

Republika Slovenija, Upravna enota Ljubljana, Oddelek za matične zadeve.
Matična knjiga umrlih, letnik 1970, št. 493. Pismo avtorici, 21. jul.
2006. Rkp.

Republika Slovenija, Upravna enota Ljubljana, Oddelek za matične zadeve. Roj-
stna matična knjiga Trnovo, letnik 1912, str. 207, zap. št. 136. Rkp.

RTV Slovenija, Kadrovska služba. Personalna kartica Žebrè, *Demetrij*. Rkp.

Slovenski gledališki muzej. [Zapuščina Ksenije Vidali].

Slovenski gledališki muzej. Žebrè, *Demetrij*. Potrdilo o prejemu prijave o
spremembi v zavarovanju. Rkp.

Slovenski gledališki muzej. Žebrè, *Demetrij*. Prošnja za zvišanje plače z dne
30. 8. 1937. Rkp.

Univerzitetna knjižnica Maribor, Glasbena in filmska zbirka, Zapuščina Beran,
Emerik: [osnutek ocene Žebretovega *Bacchanala* in *Suite za mali or-
kester*]. Rkp.

2. Objavljena besedila

a) Knjige in druge samostojne tiskane publikacije

Adler, Samuel. *The study of orchestration*. 2nd ed. London, New York: W. W.
Norton & Company, cop. 1989.

*Baletni večer mladih koreografov na skladbe slovenskih avtorjev. Programski
list št. 2*. Društvo baletnih umetnikov, Ljubljana, 8. 12. 2002.

Bedina, Katarina. *List nove glasbe. Osebnost in delo Franca Šturma*. V Ljublja-
ni: Cankarjeva založba, 1981.

- Bedina, Katarina. *Sonata. Fenomen oblike v glasbi in slovenska tvornost za klavir*. Ljubljana: Slovenska matica, 1989. (Razprave in eseji; 31)
- Bedina, Katarina, (ur.). *Zbornik ponatisov o življenju in delu Slavka Osterca. Ob stoletnici skladateljevega rojstva*. V Ljubljani: Filozofska fakulteta, Oddelek za muzikologijo & Slovensko muzikološko društvo, 1995. (Varia musicologica; 2)
- Bergamo, Marija. *Delo kompozitora. Stvaralački put Milana Ristića od Prve do Šeste simfonije*. Beograd: Univerzitet umetnosti, 1977.
- Berry, Wallace. *Structural functions in music*. New York: Dover, 1987.
- Budiš, Ratibor. *Josef Suk. Výběrová bibliografie*. V Praze (Praga): Kniha; Městská lidová knihovna, 1965.
- Budkovič, Cvetko. *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem I od začetka 19. stoletja do nastanka konservatorija*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1992.
- Budkovič, Cvetko. *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem II od nastanka konservatorija do Akademije za glasbo*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1995.
- Cook, Nicholas. *A guide to musical analysis*. New York: G. Braziller, 1987.
- Cvetko, Ciril. *Marjan Kozina*. Ljubljana: Partizanska knjiga, 1983. (Znameniti Slovenci)
- Cvetko, Dragotin. *Anton Lajovic*. V Ljubljani: Partizanska knjiga, 1987. (Znameniti Slovenci)
- Cvetko, Dragotin. *Glasbeni svet Antona Lajovca*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1985. (Dela; 28)
- Cvetko, Dragotin. *Osebnost skladatelja Slavka Osterca*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1993.
- Cvetko, Dragotin. *Slovenska glasba v evropskem prostoru*. Ljubljana: Slovenska matica 1991.
- Cvetko, Dragotin. *Stoletja slovenske glasbe*. V Ljubljani: Cankarjeva založba, 1964.
- Cvetko, Dragotin. *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*. 3. zv. Ljubljana: DZS, 1960.
- Dallin, Leon. *Techniques of twentieth century composition. A guide to the materials of modern music*. 3rd ed. Dubuque, Iowa: WM. C. Brown, 1977.

- Danuser, Hermann. *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber 1984. (Neues Handbuch der Musikwissenschaft; 7)
- Dunwell, Wilfrid. *The evolution of twentieth-century harmony*. 1st ed. London: Novello & Company, 1971.
- Gieseler, Walter. *Harmonik in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Tendenzen – Modelle. 2 zv. Celle: Moeck, 1996. (Edition Moeck; 4061a, 4061b)
- Gieseler, Walter, Luca Lombardi, Rolf-Dieter Weyer. *Instrumentation in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Celle: Moeck, 1985.
- Gieseler, Walter. *Komposition im 20. Jahrhundert*. Celle: Moeck, 1975.
- Gligo, Nikša. *Pojmovnik glasbe 20. stoletja*. Ur. slovenske izdaje Leon Stefani-ja. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2012.
- Hába, Alois. *Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölftel- Tonsystems*. Leipzig: Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, 1927.
- Jaffè, Daniel. *Sergey Prokofiev*. London: Phaidon Press, cop. 1998.
- Jost, Peter. *Instrumentation. Geschichte und Wandel des Orchesterklanges*. Kassel: Bärenreiter, 2004.
- K[artin], M[onika]. *7. koncert rumenega abonmaja*. [Koncertni list]. Slovenska filharmonija 1978/1979, 6. 4. 1979.
- Kartin-Duh, Monika. *2. koncert modrega abonmaja*. [Koncertni list]. Slovenska filharmonija 1982/1983, 5. 11. 1982.
- Kartin-Duh, Monika. *6. koncert oranžnega abonmaja*. [Koncertni list]. Slovenska filharmonija 1986/1987, 5. in 6. 3. 1987.
- Kartin, Monika. *8. koncert modrega abonmaja*. [Koncertni list]. Slovenska filharmonija 1993/1994, 26. in 27. maj 1994.
- Kartin, Monika. *5. koncert modrega abonmaja*. [Koncertni list]. Slovenska filharmonija 1995/1996, 15. in 15. 2. 1996.
- Kavčič, Jerica. *Demetrij Žebre. Biografija*. Sem. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, 1977.
- Klemenčič, Ivan. *Musica noster amor: glasbena umetnost Slovenije od začetkov do danes: antologija na 16 zgoščenkah s spremno knjižno publikacijo*. Maribor: Obzorja; Helidon. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni center SAZU; Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 2000.

- Klemenčič, Ivan. *Slovenski skladatelji akademiki*. Jubilejni zbornik s tremi zgoščenkami. 1. zv. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 2003.
- Knaus, Herwig in Gottfried Scholz: *Formen in der Musik*. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1988 (1. zv.), 1989 (2. zv.).
- Kohoutek, Ctirad. *Tehnika komponovanja u muzici XX veka*. Beograd: Univerzitet umetnosti, 1984.
- Kostka, Stefan in Dorothy Payne. *Tonal harmony. With introduction to twentieth-century music*. 4th ed. Boston [etc.], McGraw-Hill, 2000.
- Koter, Darja. *Slovenska glasba 1918–1991*. Ljubljana: Študentska založba, 2012.
- Kovačević, Krešimir, (ur.). *Muzička enciklopedija 3. Or-Ž. Dodatak*. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977.
- Kralj, Tatjana, (ur.). *Stoletnica rojstva L. M. Škerjanca*. Ljubljana: Fundacija Lucijana Marije Škerjanca, Ustanova za ohranjanje kulturne dediščine, 2000.
- Kuret, Primož. *Slovenska filharmonija = Academia Philhamonicoum 1701–2001*. Ljubljana: Slovenska filharmonija, 2001.
- Kuret, Primož, (ur.). *Glasba med obema vojnama in Slavko Osterc*. Slovenski glasbeni dnevi 1995. [Zbornik predavanj]. Ljubljana: Festival, 1996.
- Kuret, Primož, (ur.). *Glasbeno gledališče – včeraj, danes, jutri. 100-letnica rojstva skladatelja Danila Švare*. Slovenski glasbeni dnevi 2002. [Zbornik predavanj]. Ljubljana: Festival 2002.
- Kuret, Primož, (ur.). *Slovenska glasba v preteklosti in sedanjosti*. Slovenski glasbeni dnevi 1988. [Zbornik predavanj]. Ljubljana: Kres, 1992.
- La Motte, Diether de. *Musikalische Analyse*. Mit kritische Anmerkungen von Carl Dahlhaus. 6. Aufl. Kassel: Bärenreiter, 1990.
- La Motte, Diether de. *Nauk o harmoniji*. (1976, Deutscher Taschenbuch Verlag in Bärenreiter Verlag). Prev. Matjaž Barbo. Ljubljana: Glasbena šola Ljubljana Vič-Rudnik, 2003.
- LaRue, Jan. *Guidelines for style analysis*. Michigan. Harmonie Park Press, 1997.
- Leeuw, Ton de. *Music of the twentieth century: A study of its elements and structure*. Amsterdam: Amsterdam University Press, cop. 2005. Originally

- published as: Ton de Leeuw, *Muziek van de twintigste eeuw*. Utrecht, Oosthoek, 1964; 3rd edition: Bohn, Scheltema & Holkema, 1977.
- Lendvai, Ernő. *Symmetrien in der Musik. Einführung in die musikalische Semantik*. Kecskemét: Kodály Institut; Wien: Universal Edition, 1995.
- Lester, Joel. *Analytic approaches to twentieth-century music*. New York, London: W. W. Norton, 1989.
- Loparnik, Borut: *Biti skladatelj: Pogovori s Primožem Ramovšem*. Ljubljana: Slovenska matica, 1984.
- Majcen, Igor. *O ritmu*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1997.
- Mihevc, Marko, (ur.). *Katalog edicij DSS 2005/06*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 2005.
- Mühe, Hansgeorg. *Musikanalyse. Methode, Übung, Anwendung*. Leipzig: Veb Deutscher Verlag für Musik, 1978.
- Neubauer, Henrik. *Vodnik po baletih slovenskih skladateljev*. Ljubljana: Forma 7, 2000.
- Obradović, Aleksandar. *Uvod u orkestraciju*. Beograd: Univerzitet umetnosti, 1978.
- O'Loughlin, Niall. *Novejša glasba v Sloveniji: Osebnosti in razvoj*. Ljubljana: Slovenska matica, 2000.
- Persichetti, Vincent. *Twentieth-century harmony: Creative aspects and practice*. New York, London: W. W. Norton & Company, 1961.
- Petrić, Ivo. *Koncert izven abonmaja. Festival Revolucija in glasba*. [Koncertni list]. Slovenska filharmonija, RTV Slovenija 1978/1979, 27. 11. 1978.
- P[etrić], I[vo]. *8. koncert modrega abonmaja*. [Koncertni list]. Slovenska filharmonija 1979/1980, 30. 5. 1980.
- Petrić, Ivo. *2. koncert rumenega abonmaja*. [Koncertni list]. Slovenska filharmonija 1985/86, 31. 10. 1985
- Piston, Walter. *Orchestration*. London, New York: W. W. Norton & Company, cop. 1955.
- Pople, Anthony, (ur.). *Theory, analysis and meaning in music*. Cambridge [etc.]: Cambridge University Press, 1994.
- Reti, Rudolph. *The thematic process in music*. New York: The Macmillan Company, 1951.
- Rijavec, Andrej, (ur.). *Muzikološki zbornik 31 (1995)*.

- Rijavec, Andrej. *Slovenska glasbena dela*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1979.
- Schönberg, Arnold. *Harmonielehre*. Wien: Universal Edition, 2001. (Jubiläumsausgabe) (Universal Edition, cop. 1922; Arnold Schönberg, renewed cop. 1949)
- Schmidt, Joël. *Slovar grške in rimske mitologije*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1995.
- Searle, Humphrey. *Twentieth century counterpoint. A guide for students*. London: Williams and Norgate, 1954.
- Sedak, Eva. *Josip Štolcer Slavenski: Skladatelj prijelaza*. 1. zv. Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb in Muzikološki zavod Muzičke akademije Svučilišta u Zagrebu, 1984.
- Skovran, Dušan in Vlastimir Peričić. *Nauka o muzičkim oblicima*. Beograd: Univerzitet umetnosti, 1986.
- Snoj, Jurij in Gregor Pompe. *Pisna podoba glasbe na Slovenskem*. Ljubljana: Založba ZRC, 2003.
- Škerjanc, Lucijan Marija. *Anton Lajovic. Ob skladateljevi osemdesetletnici*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1958. (Dela, Serija za glasbeno umetnost; 5)
- Škerjanc, Lucijan Marija. *Emil Adamič. Življenje in delo slovenskega skladatelja*. V Ljubljani: Ivan Grohar, 1937.
- Škulj, Edo, (ur.). *Gerbičev zbornik*. Ljubljana: Družina, 2000. (Knjižnica Cerkevne glasbenika. Zbirka 5. Knjižna zbirka; zv. 14)
- Škulj, Edo, (ur.). *Pahorjev zbornik*. Ljubljana: Akademija za glasbo, 2005.
- Špendal, Manica. *Iz mariborske glasbene zgodovine*. Maribor: Obzorja, 2000. [Tretji] 3. koncert UJMA: *Slovenska simfonična glasba*. 30. 12. 1940. [Koncertni list].
- Trampuž, Sara, (ur.). *Simfonični orkester Slovenskega narodnega gledališča*. [Programska knjižica]. Sezona 2004/2005.
- Vegelj, Nataša. *Mariborska filharmonija od leta 1950 do leta 1965*. Dipl. Maribor: [samozal.], 1999.
- Venier, Matej in Nela Malečkar, (ur.). *Simfonični orkester RTV Slovenija. 50 let*. Ljubljana: Radiotelevizija Slovenija, Mladinska knjiga, 2006.
- Vidmar, Josip. *Obrazi*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1979.

Vuk, Vili, (ur.). *20 let Koncertne poslovalnice v Mariboru*. V Mariboru: Koncertna poslovalnica, 1966.

b) Nesamostojne tiskane publikacije

[Adami]č, [Emil]. »Tri uspele glasbene prireditve. Slavnostna akademija 'Preporoda' [...]«. *Slovenski narod* 65 (21. dec. 1932) 288a: 3.

Ape., »Koncert ljubljanskega godalnega kvarteta«. *Jutro* 17 (22. dec. 1936) 296: 7.

Bandur, Markus. »Neoklassizismus«. *Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie*. 4. zv. 22. Auflief. Ur. Hans Heinrich Eggebrecht. Stuttgart: Franz Steiner, 1994.

Barbo, Matjaž. »Slavko Osterc«. *Slovenska kultura v 20. stoletju*. Ur. Ženja Leiler in Aleš Berger. Ljubljana: Mladinska knjiga, Delo, 2002: 89.

Bedina, Katarina. »Nazoni Slavka Osterca o tradiciji v glasbi in o glasbenem nacionalizmu«. *Muzikološki zbornik* 3 (1967): 89–94.

Bedina, Katarina. »Nova najdba iz pisem Francu Šturmu«. *Muzikološki zbornik* 21 (1985): 87–95.

Bedina, Katarina. »Žebre, Demetrij«. *Slovenski biografski leksikon*. 4. zv. Ljubljana: SAZU, 1980–1991: 937–938.

Bed[janič], P[eter]. »Vidali, Ksenija«. *Enciklopedija Slovenije*. 14. zv. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2001: 223–224.

Bedjanič, Peter. »Žebre, Demetrij«. *Slovenski gledališki leksikon*. 3. zv. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1972: 813–814.

Blumröder, Christoph von. »Neue Musik«. *Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie*. 4. zv. Ur. Albrecht Riethmüller. Stuttgart: Franz Steiner, 1980.

Bravničar, Matija, (ur.). »Plesni večer«. *Gledališki list NG v Ljubljani – Opera* 1938/39, 17: 117–124.

Cvetko, Ciril. »Demetrij Žebre (1912–1970): skica za portret«. *Zvuk* (1970) 108: 360–365.

Cvetko, Ciril. »Simfonični koncert Radia Ljubljane«. *Ljudska pravica* 6 (24. okt. 1945) 157: 4.

Cvetko, Dragotin. »Slovenska glasbena romantika v luči evropskega razvoja«. *Obdobje romantike v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*.

- Mednarodni simpozij v Ljubljani od 26. do 28. junija 1980.* (Obdobja 2). Ljubljana, Filozofska fakulteta, 1981: 533–543.
- Dahlhaus, Carl. »Neuromantik«. *Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie*. 4. zv. Ur. Albrecht Riethmüller. Stuttgart: Franz Steiner, 1973.
- Dobovišek, Jure. »Legenda, ki ni izzvenela«. *Delo*, 22. jul. 2004: 8.
- Doubravová, Jarmila. »Secesní rysy díla Josefa Suka«. Česká hudba světu svět české hudbě. Sborník původních statí československých a sovětských hudebních vědců k roku české hudby. Praha: Panton, 1974: 138–150.
- è. »S festivala sodobne glasbe v Varšavi«. *Jutro* 20 (18. maj 1939) 114: 9.
- Fri. »Večer dijaškega društva 'Žar'«. *Jugoslovan* 2 (1931) 103: 7
- Gabrijelčič, Marijan. »Schumannova romantika«. *Delo*, 17. apr. 1991: 10.
- Gabrijelčič, Marijan. »S pravo poznavalsko držo«. *Delo*, 5. nov. 1985: 6.
- Gabrijelčič, Marijan. »Žebretov Bacchanale«. *Delo*, 11. mar. 1987: 6.
- Golob, Vlado. »Simfonični koncert Mariborske filharmonije«. *Vestnik*, 20. okt. 1951: 2.
- Gombač, Marija. »Obisk na domu operne primadone Ksenije Vidali-Žebre«. *Primorska srečanja* 1995, 175: 753–756.
- G[ovekar], F[ran]. »Plesna večera našega baleta«. *Slovenski narod* 72 (20. jun. 1939) 138: 2–3.
- Grozdanič, Miljenko. »In vse gre skozme, vse, kar družì v krog«. *Gledališki list*, Opera SNG v Ljubljani 1969/70, 5: 192.
- Hinton, Stephen. »Neue Sachlichkeit«. *Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie*. 4. zv. 18. Auflief. Ur. Eggebrecht, Hans Heinrich. Stuttgart: Franz Steiner, 1990.
- Jiránek, Jaroslav. »Die moderne Tschechische Musik seit Smetana, ihre Spezifik und ihre Interaktion mit der Musik anderer europäischer Völker«. *Colloquium Musica Bohemica et Europaea Brno 1970*. Internationale Musikfestspiele. Ur. Rudolf Pečman. Brno: Mezinárodní hudební festival, 1972: 365–372.
- Jt. »Demetriij Žebre novi ravnatelj Opere SNG v Ljubljani«. *Gledališki list*, Opera SNG v Ljubljani 1958/1959, 3: 98–99.

- Klemenčič, Ivan. »Ekspressionizem kot glasbeni slog«. *Muzikološki zbornik* 17 (1981) 2: 29–49.
- Klemenčič, Ivan. »Impresionizem. Glasba«. *Enciklopedija Slovenije*. 4. zv. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1990: 122.
- Klemenčič, Ivan. »Kogojeva suita za orkester 'Če se pleše'«. *Muzikološki zbornik* 12 (1976): 67–88.
- Klemenčič, Ivan. »Slavko Osterc composing between neoklassicism and expressionism«. *Glasba med obema vojnama in Slavko Osterc*. Slovenski glasbeni dnevi 1995. [Zbornik predavanj]. Ur. Primož Kuret. Ljubljana: Festival, 1996: 49–63.
- Kajfež, Darja. »Foersterjeva glasbena bibliografija«. *Foersterjev zbornik*. Ur. Edo Škulj. (Knjižnica Cerkvenega glasbenika; Zbirka 5. Knjižna zbirka 12). Ljubljana: Družina, 1998: 155–180.
- Kavur, Josip. »Vsega pomembnost sije mi v zavest«. *Gledališki list*, Opera SNG v Ljubljani 1969/70, 5: 191.
- Klopčič, Rok. »In vse gre skozme, vse, kar družo v krog«. *Gledališki list*, Opera SNG v Ljubljani 1969/70, 5: 192.
- »Komponist D. Žebre«. *Slovenski narod* 69 (18. dec. 1936) 289: 2.
- Koter, Darja. »Gerbičeve inštrumentalne skladbe in njegov klavir«. *Gerbičev zbornik*. Ur. Edo Škulj. (Knjižnica Cerkvenega glasbenika. Zbirka 5. Knjižna zbirka 14). Ljubljana: Družina, 2000: 109–126.
- Krek, Uroš. »In memoriam Demetrij Žebre«. *Bilten*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, april 1970: 5–6.
- Krek, Uroš. »Življenja večnega stvari vesolja«. *Gledališki list*, Opera SNG v Ljubljani 1969/70, 5: 193.
- Kuret, Primož. »Med možnostmi in sposobnostmi – slovenska glasba v 20ih letih«. *Glasba med obema vojnama in Slavko Osterc*. Slovenski glasbeni dnevi 1995. [Zbornik predavanj]. Ur. Primož Kuret. Ljubljana: Festival, 1996: 23–32.
- Kuret, Primož. »Neznani Žebre«. *Dnevnik*, 26. febr. 1971: 5.
- Kuret, Primož. »Plošče in knjige. Demetrij Žebre, Uroš Krek, Lojze Lebič, RTV Ljubljana«. *Glasbena mladina* 12 (11. dec. 1981) 3: 21.
- Kušar, Peter. »Pahor, Karol«. *Enciklopedija Slovenije*. 8. zv. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1994: 221.

- Leskovic, Bogo. »In vse je spev soglasja«. *Gledališki list*, Opera SNG v Ljubljani 1969/70, 5: 184–185
- Lipovšek, Marijan. »Koncert ljubljanskega godalnega kvarteta.« *Slovenski narod* 69 (22. dec. 1936) 292: 4.
- Lipovšek, Marijan. »Melodika v Osterčevem kompozicijskem stavku«. *Muzikološki zbornik* 31 (1995): 43–46.
- Lipovšek, Marijan. »Nekaj pogledov na Osterčev glasbeni svet«. *Glasba med obema vojnama in Slavko Osterc*. [Zbornik predavanj]. Slovenski glasbeni dnevi 1995. Ur. Primož Kuret. Ljubljana: Festival, 1996: 85–89.
- Loparnik, Borut. »K vprašanju glasbenega ekspresionizma in avantgarde«. *Nova revija* 6 (1987) 58–60, 377: 374–379.
- Loparnik, Borut. »Kogoj in vprašanja njegove zgodovinske vloge«. *Marij Kogoj. 1892–1992*. Zbornik referatov s kolokvija ob stoletnici rojstva [...]. Ljubljana 1993.
- Mevlja, Dušan. »Demetrij Žebre«. *Gledališki list* SNG Maribor 24 (1969/1970) 12: 410–411.
- M[evlja], D[ušan]. »Tridesetletnica umetniškega dela Demetrija Žebreta«. *Gledališki list* SNG Maribor 21 (1966/67) 14–15: 227–228.
- Mihelčič, Pavel. »Beethovnova 'Eroica', Hrvat in orkester SF«. *Delo*, 10. apr. 1979: 9.
- Mihelčič, Pavel. »Dirigent je bil izjemen«. *Delo*, 28. maj 1994: 8.
- Mihelčič, Pavel. »Glasba je lahko spomin. Peti koncert modrega abonmaja«. *Delo*, 17. febr. 1996: 7.
- Mihelčič, Pavel. »Impresionistične zvočnosti«. *Delo*, 25. sept. 2002: 7.
- Mihelčič, Pavel. »'Slovanski plesi' v odlični interpretaciji«. *Delo*, 3. jun. 1980: 9.
- Mihelčič, Pavel. »V program so uvrstili tudi Mahlerja«. *Delo*, 3. mar. 1981: 8.
- Misson, Andrej. »Pahorjeva orkestralna dela«. *Pahorjev zbornik*. Ur. Edo Škulj. Ljubljana: Akademija za glasbo, 2005: 155–168.
- Misson, Andrej. »Švarova Vizija – vizija?«. *Glasbeno gledališče – včeraj, danes, jutri. 100-letnica rojstva skladatelja Danila Švare*. 17. Slovenski glasbeni dnevi. Ur. Primož Kuret. Ljubljana: Festival 2002: 170–197.

- Moravec, Dušan. »Zdaj ni več bojev, vzponov, padcev, cest«. *Gledališki list*, Opera SNG v Ljubljani 1969/70, 5: 189–190.
- Nagode, Aleš. »Žebre, Demetrij«. *Enciklopedija Slovenije*. 15. zv. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2001: 293.
- N[eu]b[ae]r, [Henrik]. »Wisiak Lidija«. *Slovenski biografski leksikon*. 4. zv. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1980–91.
- Osterc, Slavko. »Vizija«. 3. koncert *UJMA: Slovenska simfonična glasba*. 30. 12. 1940. [Koncertni list]: [3–4].
- Paulin, Marta. »Moderna plesna umetnost na Slovenskem«. *Petdeset let slovenskega baleta*. Ur. Mitja Šarabon. V Ljubljani, Opera in balet SNG Ljubljana, 1970: 57–58.
- P[avlovič] U[nger], M[aks]. »Simfonični koncerti«. *Vestnik*, 21. apr. 1951: 2.
- »[Petnajsti] XV. Mednarodni festival za sodobno glasbo v Parizu«. *Jutro* 17 (14. jul. 1937) 161: 7.
- Piños, Alois. »Zur ersten tschechischen Musikavantgarde. Alois Hába und sein Erbe«. *Glasba med obema vojnama in Slavko Osterc*. Slovenski glasbeni dnevi 1995. [Zbornik predavanj]. Ur. Primož Kuret. Ljubljana: Festival, 1996: 147–154.
- »Podeljene so Prešernove nagrade za leto 1950«. *Vestnik*, 8. febr. 1950: 1.
- Pokorn, Danilo. »Hubad, Samo«. *Enciklopedija Slovenije*. 4. zv. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1990: 84.
- Pokorn, Danilo. [Spremnno besedilo k zgoščenki]. Blaž Arnič. *Na domači grudi*. Izv. Simfonični orkester RTV Slovenija in Slovenske Filharmonije, dir. Lovrenc Arnič. CD. 108020.
- Rijavec, Andrej. »Instrumentalna glasba«. *Enciklopedija Slovenije*. 4. zv. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1990: 155.
- Rijavec, Andrej. »Pahorjevo predkompozicijsko dopisno šolanje pri Slavku Ostercu«. *Muzikološki zbornik* 25 (1989): 121–131.
- Rijavec, Andrej. »Slavko Osterc – »dopisni« učitelj komponiranja«. *Glasba med obema vojnama in Slavko Osterc*. Slovenski glasbeni dnevi 1995. [Zbornik predavanj]. Ur. Primož Kuret. Ljubljana: Festival, 1996: 77–84.
- Rijavec, Andrej. »Zgodnji Webern, neznani Žebre, eruptivni Brahms. Tretji glasbeni večer simfoničnega orkestra RTV Ljubljana. Dirigent Samo Hubad«. *Delo*, 26. febr. 1971: 5.

- Salmič Kovačič, Karmen. »Poklon Demetriju Žebretu«. *Simfonični orkester Slovenskega narodnega gledališča Maribor*. [Programska knjižica]. Sezona 2004/2005. Ur. Sara Trampuž: 4–6.
- Samec, Smiljan. »Demetrij Žebre«. *Delo*, 17. mar. 1970: 5.
- Samec, Smiljan. »In spev človeka, ptice, rože, klasja –«. *Gledališki list*, Opera SNG v Ljubljani (1969/70) 5: 186–188.
- Samec, Smiljan. »Nesojena 60-letnica«. *Delo*, 22. dec. 1972: 6.
- Samec, Smiljan. »Ob tridesetletnici umetniškega dela«. *Gledališki list*, Opera SNG v Ljubljani (1966/67) 5: 166–167.
- Samec, Smiljan. »V spomin Demetriju Žebretu«. *Naši razgledi* 19 (3. 4. 1970) 7: 206.
- Samec, Smiljan. »Zdaj ni več bojev, vzponov, padcev, cest«. *Gledališki list*, Opera SNG v Ljubljani (1969/70) 5: 189–190.
- Scheib, Christian. »Suita za orkester Slavka Osterca«. *Slovenska glasba v preteklosti in sedanjosti*. Slovenski glasbeni dnevi 1988. [Zbornik predavanj]. Ur. Primož Kuret. Ljubljana: Kres, 1992: 184–192.
- Staehelein, Martin. »Orchester«. *Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie*. 4. zv. Ur. Hans Heinrich Eggebrecht. Stuttgart: Franz Steiner, 1981.
- Stefanija, Leon. »K razumevanju posvetne glasbe Antona Foersterja«. *Foersterjev zbornik*. Ur. Edo Škulj. (Knjižnica Cerkvenega glasbenika 5; Knjižna zbirka 12). Ljubljana: Družina, 1998: 109–121
- Stefanija, Leon. »Osterc in Hába«. *Muzikološki zbornik* 31 (1995): 33–41.
- Stibilj, Milan. »Izoblikovane linije«. *Delo*, 1. apr. 1976: 8
- Stibilj, Milan. »Program za 'promenadni' zven«. *Delo*, 9. nov. 1982: 7.
- Šetinc, Janko. »Angeleri je virtuoz prve kategorije«. *Večer*, 4. maj 2005: 12.
- Šetinc, Janko. »Odlična solistka violončelistka Karmen Pečar«. *Večer*, 12. jan. 2005: 13.
- Šetinc, Janko. »Orkester sklenil sezono na lepi izvajalski ravni«. *Večer*, 7. jun. 2005: 12.
- Šetinc, Janko. »Polnokrven muzik, brezpogojno predan«. *Večer*, 15. febr. 2005: 13.
- Šetinc, Janko. »Spektakularna igra pianista Igorja Kamenza«. *Večer*, 8. mar. 2005: 12.

- Šivic, Pavel. »Alois Hába – borec za nov zvok«. *Glasbena mladina* 12 (11. 12. 1981) 3: 4.
- Š[ivic], P[avel]. »Baletni večer«. *Jutro* 20 (20. jun. 1939) 140: 7.
- Šivic, Pavel. »Moji spomini na Osterčeve življenjske in umetniške nazore«. *Glasba med obema vojnama in Slavko Osterc*. Slovenski glasbeni dnevi 1995. [Zbornik predavanj]. Ur. Primož Kuret. Ljubljana: Festival, 1996, 90–92.
- Škerjanc, Lucijan Marija. »Naša instrumentalna glasba«. *Razgled* (Praha), 1, 1926, št. 2 (junij). Navedeno po in ponatisnjeno v: Kralj, Tatjana (ur.). *Stoletnica rojstva L. M. Škerjanca*: 79–80.
- Škerjanc, Lucijan Marija. »Koncert pianista dr. Reinerja«. *Jutro* 15 (9. 5. 1934) 104: 3.
- Škulj, Edo. »Osterčeva pisma Juanu C. Pazu«. *Muzikološki zbornik* 32 (1996): 131–142.
- Škulj, Edo. »Slovenska cerkvena glasba med obema vojnama«. *Glasba med obema vojnama in Slavko Osterc*. Slovenski glasbeni dnevi 1995. [Zbornik predavanj]. Ur. Primož Kuret. Ljubljana: Festival, 1996: 369–377.
- Šturm, Franc. »Koncert Ljubljanske filharmonije«. *Slovenski narod* 70 (20. dec. 1937) 289: 2.
- Špendal, Manica. »Prispevek nekaterih slovenskih skladateljev h glasbenemu razvoju med obema vojnama v Mariboru«. *Glasba med obema vojnama in Slavko Osterc*. Slovenski glasbeni dnevi 1995. [Zbornik predavanj]. Ur. Primož Kuret. Ljubljana: Festival, 1996: 389–396.
- »Treviso v spomin na Demetrija Žebreta«. *Gledališki list*, Opera SNG Ljubljana (1970/71) 1: 14–16.
- Učakar, Bogdan. »Barok in ilustracija«. *Delo*, 22. febr. 1989: 10.
- Učakar, Bogdan. »Dober servis na začetku«. *Večer*, 16. nov. 1972: 5
- Učakar, Bogdan. »Peter Damm neprekosljiv«. *Delo*, 12. jul. 1989: 7
- Učakar, Bogdan. »Skladateljevo prebujenje«. *Delo*, 12. dec. 1995: 6.
- Ukmar, Vilko. »Koncert ljubljanskega godalnega kvarteta«. *Slovenec* 15 (1. jan. 1937) 1a: 4.

- »Umril je glasbenik Demetrij Žebre«. *Primorski dnevnik*, 17. mar. 1970: 4.
- Vysloužil, Jiři. »Die Prager Lehrer von Slavko Osterc«. *Glasba med obema vojnama in Slavko Osterc*. Slovenski glasbeni dnevi 1995. [Zbornik predavanj]. Ur. Primož Kuret. Ljubljana: Festival, 1996: 33–39.
- Vysloužil, Jiři. »'Praška šola' in jugoslovanska glasba«. *Slovenska glasba v preteklosti in sedanjosti*. Slovenski glasbeni dnevi 1988. [Zbornik predavanj]. Ur. Primož Kuret. Ljubljana: Kres, 1992: 174–183.
- Vysloužilová, Vera. »Slavko Osterc und seine Mitwirkung im Rahmen der ISCM im Lichte seiner Korrespondenz mit Alois Hába in den Jahren 1931–40«. *Glasba med obema vojnama in Slavko Osterc*. Slovenski glasbeni dnevi 1995. [Zbornik predavanj]. Ur. Primož Kuret. Ljubljana: Festival, 1996: 40–48.
- Zlobec, Marijan. »Skladatelj Demetrij Žebre«. *Delo*, 18. febr. 1982: 8.
- Žebrè, Demetrij. »Družbena vloga in struktura gledališča«. *Naši razgledi* 11 (28. 7. 1962) 14: 271–273.
- Žebrè, Demetrij. »Kaj pravite o zabavi [izjava]«. *TT 7* (3. dec. 1959) 48: 6.
- Žebrè, Demetrij. »Pred premiero 'Iluzij'. Iz pogovora s skladateljem Demetrijem Žebretom«. *Gledališki list*, Opera SNG v Ljubljani 1961/62, 5: 134–136.
- Židanik, Milena. »Scenska glasba Demetrija Žebreta.« *Muzikološki zbornik* 15 (1979): 89–101.

c) Netiskano besedilno gradivo (v drugih medijih)

- Art competitions at the 1936 Summer Olympics. Pridobljeno s http://en.wikipedia.org/wiki/Art_competitions_at_the_1936_Summer_Olympics#Music, dne 5. 10. 2013.
- Hubad, Samo. Osebni pogovor. 15. jun. 2004.
- Krek, Uroš. *Ob 30-letnici umetniškega dela Demetrija Žebreta*. Glasbena oddaja, 16. apr. 1967. RTV Ljubljana. Trakova št. O-709, O-711.
- Krek, Uroš. *Večeri pri slovenskih skladateljih. Demetrij Žebre*. Glasbena oddaja, 22. okt. 1973. RTV Ljubljana. Trak št. 5696. (Izvod scenarija hrani NUK, Glasbena zbirka, Žebrè – kronika).
- Lajovic, Uroš. Osebni pogovor. 21. avg. 2004, 20. jul. 2006.

Marči, Petra. Slovenci na poletnih olimpijskih igrah v času med obema vojnama. Dipl. Maribor: samozal., 2009. Pridobljeno s <http://sciget.com/Predogled/995/7f08b37a76f59c2350ec748d3bf7e9ea516f2280>, dne 5. 5. 2014.

RTV Slovenija. Ogrizek, Neža. Elektronsko pismo avtorici. 26. jun. 2006.

Slovenska filharmonija. Kralj, Mateja. Elektronsko pismo avtorici. 18. sept. 2006.

Žebrè, Zdenka. Osebni pogovor. 12. jun. 2004, 22. jun. 2006.

II. Glasbeno gradivo

1. Rokopisno notno gradivo

Žebrè, Demetrij. *Suita* za mali orkester. Part. NUK Ljubljana, Glasbena zbirka, Žebrè – mapa.

Žebrè, Demetrij. *Tek*. Part. NUK Ljubljana, Glasbena zbirka, Žebrè – mapa.

Žebrè, Demetrij. *Toccata*. Part. NUK Ljubljana, Glasbena zbirka, Žebrè – mapa.

Žebrè, Demetrij. *Bacchanale*. Part. NUK Ljubljana, Glasbena zbirka, Žebrè – mapa.

Žebrè, Demetrij. *Prebujenje*. Part. NUK Ljubljana, Glasbena zbirka, Žebrè – mapa.

Žebrè, Demetrij. *Vizija I*. Part. NUK Ljubljana, Glasbena zbirka, Žebrè – mapa.

Žebrè, Demetrij. *Vizija II*. Part. NUK Ljubljana, Glasbena zbirka, Žebrè – mapa.

Žebrè, Demetrij. *Allegro risoluto-marciale*. Part. NUK Ljubljana, Glasbena zbirka, Žebrè – mapa.

Žebrè, Demetrij. *Žalna glasba*. Part. Notni arhiv RTV Slovenija.

2. Publicirano notno gradivo

a) samostojne tiskane notne izdaje

Žebrè, Demetrij. *Svobodi naproti*: simfonična pesnitev. Part. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1975. (Ed. DSS 672).

Žebrè, Demetrij. *Tri vizije*: za simfonični orkester Part. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1977. (Ed. DSS 728).

Žebrè, Demetrij. *Nokturno*. Za klavir. Ljubljana: [Društvo slovenskih skladateljev], 1971. (Ed. DSS 393).

Žebrè, Demetrij. *Deux poèmes lyriques* za violino in klavir. Part. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1976 (Ed. DSS 713).

Žebrè, Demetrij. *Trije samospevi*. Part. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1972. (Ed. DSS 602).

Žebrè, Demetrij. *Godalni kvartet*. Part. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1978 (Edicije DSS 864).

b) nesamostojne tiskane notne izdaje

Žebrè, Demetrij. »Tepežnica za glas in klavir«. Part. *Album Nove muzike*. Ur. Emil Adamič. V Ljubljani: Glasbena matica, 1932.

Žebrè, Demetrij. »Tepežnica za glas in klavir«. *Nova muzika* 1928, 1/6: 11–12.

Žebrè, Demetrij. »Konja jezdi [moški zbor]«. *Naši zbori* 40 (1988): 101–102.

Žebrè, Demetrij. »Petelinova svatba [mešani zbor]«. *Naši zbori* 42 (1990): 26–31.

Žebrè, Demetrij. »Preludij za violino in klavir«. Part. *Violina & klavir*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 2004. (Edicije DSS 1724): 50–52.

Žebrè, Demetrij. »[Premier] Poème lyrique [za violino in klavir]«. *Slovenska glasbena revija* I (oktober 1951), 1: B 12–17.

3. Izvedbe glasbenih del – avdiovizualni viri

a) objavljeni

Žebrè, Demetrij. »Godalni kvartet«. *Marijan Lipovšek, Bogo Leskovic, Slavko Osterc, Demetrij Žebre*. Izv. Godalni kvartet Tartini. CD. Ed. DSS 999016. Ljubljana: Radio Slovenija, p [2001]. (Ars Slovenica; Edicije Društva slovenskih skladateljev; 999016)

Žebrè, Demetrij. »Tri vizije, za simfonični orkester«. 6. Ljudska pesem, 7. Impresionizem. Ivan Klemenčič: *Musica noster amor: glasbena umetnost Slovenije od začetkov do danes: antologija na 16 zgoščenkah s spremno knjižno publikacijo*. CD. Helidon 6812005. Maribor: Obzorja; Ljubljana: Helidon, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 2000.

- Žebrè, Demetrij. »Vizije«, »Bacchanale«. *Demetrij Žebre – skladatelj*. Simfonični orkester RTV Ljubljana. Dir. Samo Hubad. LP. LD 0634. Ljubljana: RTV Ljubljana, Založba kaset in plošč, 1981.
- Žebrè, Demetrij. »Svobodi naproti«. *Balade Petrice Kerempuha za bas in orkester; Svobodi naproti; Gozdovi pojejo*. Izv. Simfonični orkester RTV Ljubljana. Dir. Samo Hubad, Lovrenc Arnič. LP. FLP 10-023. Ljubljana: Helidon, [1976?]. (Musica Slovenica)
- Žebrè, Demetrij. »Dva lirična poema«. *Antologija slovenske violinske glasbe*. Tomaž Lorenz, violina, Alenka Šček-Lorenz, klavir. VHS. VD 0077. Ljubljana: RTV Ljubljana, Založba kaset in plošč, 1990.

b) arhivski

- Žebrè, Demetrij. *Suita za mali orkester*. Izv. Orkester SF, dir. S. Robinson, datum snemanja dec. 1989. Fonoteka RTV Slovenija, trak št. S-5356.
- Žebrè, Demetrij. *Bakhanale*. Izv. Simfonični orkester RTV Slovenija, dir. S. Hubad, datum snemanja 3. 2. 1971. Fonoteka RTV Slovenija, trak št. S-2029.
- Žebrè, Demetrij. *Tek*. Izv. Orkester SF, dir. U. Lajovic, datum snemanja 14. 4. 1979. Fonoteka RTV Slovenija, trak št. S-3567.
- Žebrè, Demetrij. *Toccata*. Izv. Orkester SF, dir. M. Horvat, datum snemanja 5. 4. 1979. Fonoteka RTV Slovenija, trak št. S-4455.
- Žebrè, Demetrij. *Prebujenje*. Izv. Orkester SF, dir. U. Lajovic, datum snemanja 14. 10. 1981. Fonoteka RTV Slovenija, trak št. S-989.
- Žebrè, Demetrij. *Prebujenje*. Izv. Orkester SF, dir. U. Lajovic, datum snemanja 20. 9. 2002. Fonoteka RTV Slovenija, trak št. S-6014.
- Žebrè, Demetrij. *Prebujenje*. Izv. Orkester SF, dir. U. Lajovic, datum snemanja 20. 9. 2002. Fonoteka RTV Slovenija, trak št. S-6014.
- Žebrè, Demetrij. *Tri vizije*. Izv. Simfonični orkester RTV Ljubljana, dir. S. Hubad, datum snemanja 25. 9. 1971. Fonoteka RTV Slovenija, trak št. S-2807.
- Žebrè, Demetrij. *Vizija I*. Izv. Simfonični orkester RTV Ljubljana, dir. D. Žebrè, datum snemanja 1. 8. 1957. Fonoteka RTV Slovenija, trak št. 0224.
- Žebrè, Demetrij. *Vizija I*. Izv. Simfonični orkester RTV Ljubljana, dir. J. Cipci, datum snemanja 12. 9. 1963. Fonoteka RTV Slovenija, trak št. 011040.
- Žebrè, Demetrij. *Vizija II*. Izv. Simfonični orkester RTV Ljubljana, dir. D. Žebrè, datum snemanja 5. 9. 1957. Fonoteka RTV Slovenija, trak št. 0306.

- Žebrè, Demetrij. *Vizija II*. Izv. Simfonični orkester RTV Ljubljana, dir. J. Cipci, 12. 9. 1963 Fonoteka RTV Slovenija, trak št. S-13.
- Žebrè, Demetrij. *Vizija III*. Izv. Simfonični orkester RTV Ljubljana, dir. D. Žebrè, datum snemanja 1. 8. 1957. Fonoteka RTV Slovenija, trak št. 0225.
- Žebrè, Demetrij. *Vizija III*. Izv. Simfonični orkester RTV Ljubljana, dir. J. Cipci, datum snemanja 12. 9. 1963. Fonoteka RTV Slovenija, trak št. S-14.
- Žebrè, Demetrij. *Concertino* za klavir in orkester: Izv. Orkester SF, dir. D. Žebrè, klavir Branko Sepčič, datum snemanja 21. 3. 1960. Fonoteka RTV Slovenija, trak št. 01243.
- Žebrè, Demetrij. *Concertino* za klavir in orkester. Izv. Simfonični orkester RTV Ljubljana, dir. S. Hubad, klavir Neva Merlak, datum snemanja 13. 7. 1971. Fonoteka RTV Slovenija, trak št. S-2200.
- Žebrè, Demetrij. *Concertino* za klavir in orkester. Izv. Orkester SF, dir. U. Lajovic, klavir Bojan Gorišek, datum snemanja [?] 1987. Fonoteka RTV Slovenija, trak št. S-5133.
- Žebrè, Demetrij. *Svobodi naproti*. Izv. Orkester SF, dir. S. Hubad, datum snemanja 7. 9. 1959. Fonoteka RTV Slovenija, trak št. 01136.
- Žebrè, Demetrij. *Svobodi naproti*. Izv. Simfonični orkester RTV Ljubljana, dir. D. M. Šijanec, datum snemanja 22. 3. 1961. Fonoteka RTV Slovenija, trak št. 01666.
- Žebrè, Demetrij. *Svobodi naproti*. Izv. Simfonični orkester RTV Ljubljana, dir. S. Hubad, datum snemanja 6. 9. 1972. Fonoteka RTV Slovenija, trak št. S-282.
- Žebrè, Demetrij. *Žalna glasba*. Izv. Simfonični orkester RTV Ljubljana, dir. U. Lajovic, datum snemanja 17. 3. 1972. Fonoteka RTV Slovenija, trak št. S-2183.
- Žebrè, Demetrij. *Allegro risoluto-marciale*. Izv. Simfonični orkester RTV Ljubljana, dir. S. Hubad, datum snemanja 6. 9. 1972. Fonoteka RTV Slovenija, trak št. S-2570.
- Žebrè, Demetrij. *Maja in morje* za S in orkester. Izv. Orkester Radia Ljubljana, dir. D. Žebrè, Ksenija Vidali, sopran, datum snemanja 23. 11. 1957. Fonoteka RTV Slovenija, trak št. S-4635.
- Žebrè, Demetrij. *Maja in morje* za S in orkester. Izv. Orkester SF, dir. S. Hubad, Olga Gracelj, sopran, datum snemanja 3. 3. 1983. Fonoteka RTV Slovenija, trak št. S-1486.

Imensko kazalo

A

Adamič, Bojan 224
Adamič, Emil 21, 23, 40–41, 204,
222, 244
Alessi, Rino 29, 242
Ančerl, Karl 58, 235, 247
Angeleri, Claudio 139, 258
Arnič, Blaž 123, 225

B

Banič, Stanko 21
Barbo, Matjaž 13, 208
Bach, Johann Sebastian 197
Bartók, Bela 177, 198, 207–210
Bedina, Katarina 14, 16–17, 24, 150,
178, 226
Bedjanič, Peter 24
Beethoven, Ludwig van 30, 213, 248
Beran, Emerik 17, 82–84, 244, 246
Berger, Herbert 241
Berg, Albain 210
Berry, Wallace 18, 33–39, 198, 208,
231, 233
Blatt, Josef 30
Bonač, Igor 20
Boškovec, Pavel 17
Boulez, Pierre 197
Brahms, Johannes 30, 81–82, 213,
248
Bravničar, Matija 41, 101, 123, 225–
229, 250
Budkovič, Cvetko 20
Busoni, Ferruccio 197

C

Catullus, Gaius Valerius (gl. Katul,
Gaj Valerij)
Chopin, Frédéric 30, 242
Ciglič, Zvonimir 123
Cook, Nicholas 24, 26, 255
Cvetko, Ciril 24, 26, 255
Cvetko, Dragotin 219–226, 228
Czerný Bogomir 223

Č

Čarman, Franci 245
Čerin, Josip 224
Černý, Ladislav 241

D

Dahlhaus, Carl 178, 215
Damm, Peter 256
Danon, Oskar 255
Danuser, Hermann 215–216
Debussy, Claude 197, 208–209,
252–255, 260
Delak, Katja 30, 243
Dev, Oskar 224
Dolenc, Fanči 242
Dramlič, Svetlana 14

E

Egk, Werner 59

F

Fermani, Simon 139, 237, 257
Filipčič, Ferdo 24
Foerster, Anton 220–221
Foerster, Vladimir 221

Fonfizin, Denis Ivanovič 21, 206
 Franz, Ernest 251

G

G., Mira 237
 Gabrijelčič, Marijan 57, 138, 245,
 249, 256
 Gerbič, Fran 220–221
 Gieseler, Walter 197, 209
 Gligo, Nikša 52–53
 Gluck, Christoph Willibald 257
 Golar, Cvetko 241
 Goldoni, Carlo 242
 Golob, Vlado 100, 252
 Golovin, Peter 30, 41, 101, 245,
 250
 Gombač, Marija 23, 29
 Govekar, Fran 245, 251
 Gracelj, Olga 236, 257
 Gradnik, Anton 31, 236, 240
 Gregorc, Jurij 123, 224
 Grieg, Edvard 259
 Guštin, Gregor 100

H

Hába, Alois 17, 23, 29, 58, 80, 122,
 210–214
 Halm, Avgust 150
 Hanslick, Eduard 59
 Hauschild, Wolf- Dieter 57, 245
 Hindemith, Paul 140, 205, 209–210
 Hofmann, Willi 215
 Honegger, Arthur 59, 210, 253–254
 Horvat, Milan 247
 Houlihan, Robert 253
 Hrazdira, Cyril Metoděj 223
 Hribernik, Marko 254
 Hubad, Matej 16, 19, 204, 123, 138
 Hubad, Samo 13, 19, 25–26, 81,
 139, 204–205, 236, 248, 255–258

Huss, Manfred 245
 Hybašek, Vojtech 21, 204

I

Ipavec, Benjamin 220

J

Jeglič, Anton Bonaventura 21
 Jeraj, Karel 20, 206
 Ježek, Jaroslav 17
 Jiráček, Karel Boleslav 211, 217
 Jiránek, Jaroslav 217

K

Kajfež Darja 221
 Kamenz, Igor 255
 Katul, Gaj Valerij 31, 240
 Kavčič, Jerica 14, 20–24, 82
 Klasinc, Roman 27, 237, 257
 Klemenčič, Ivan 14, 217, 224–225,
 227
 Knoll, Sofia 238
 Koch, Heinrich Christoph 178
 Kogoj, Marij 54, 204, 224–228
 Koporc, Srečko 15, 226–227
 Kosovel, Srečko 22, 30–31, 239
 Kostka, Stefan 198
 Koter, Darja 14, 221
 Kovács, János 249–250
 Kovačević, Krešimir 23
 Kozak, Ferdo 21
 Kozina, Marjan 123, 225
 Kralj, Mateja 123, 236
 Kralj, Tatjana 222, 225
 Kramolc, Luka 21, 204
 Kreft, Bratko 21, 29, 242
 Krek, Uroš 14, 16, 26, 81, 84, 123,
 235–238, 242–243, 253
 Křenek, Ernest 54, 205
 Křička, Jaroslav 59

Kulundžić, Josip 242
Kuret, Primož 81, 249

L

Lajovic, Anton 204, 221–222, 253,
256
Lajovic, Uroš 13, 16, 24–26, 57, 204,
229, 245, 249, 254, 256
La Motte, Dieter de 208–210
LaRue, Jan 33–34
Leeuw, Ton de 205, 207–210
Lehel, György 123, 236, 256
Lendvai, Ernő 64, 75
Leskovic, Bogo 224
Ligeti, György 197
Lipovšek, Marijan 14, 123, 210, 221,
226, 252, 260
Liviabella, Lino 59
Lombardi, Luca 197, 209
Loparnik, Borut 22, 26, 54, 123,
215–216

M

Mackinnon, Alasdair 240
Madeyska, Kristina 101
Mahler, Gustav 253
Mantuani, Josip 221
Marči, Petra 59
Mav, Anton 243
Messiaen, Olivier 197, 208
Mihelčič, Pavel 15, 57, 81, 83, 245,
248, 250, 253, 254
Milhaud, Darius 205
Mirk, Vasilij 224
Misson, Andrej 227
Moravec, Dušan 24
Mozart, Wolfgang Amadeus 259
Müller, Gustav 259
Musorgski, Modest Petrovič 30,
101, 243

N

Nagode, Aleš 14, 24
Neubauer, Henrik 30, 41, 101
Novák, Vitězslav 211–212

O

Obradović, Aleksandar 56
Ogrizek, Neža 123, 236
O'Loughlin, Niall 14–15
Orff, Carl 200
Osterc, Slavko 15–17, 21–23, 31, 40,
54, 57, 80, 82–83, 122, 123–124,
138–139, 204–206, 210, 212–
213, 216–217, 222, 225–229,
236, 249, 251, 256, 259

P

Pahor, Karol 15, 226–227
Paulin - Brina, Marta 30
Pavčič, Josip 224
Payne, Dorothy 198
Pečar, Karmen 250
Pehlivanian, George 248
Peričič, Vlastimir 150
Pessina, Carlos 238
Petrić, Ivo 15, 123–124
Pfeifer, Leon 259
Pokorn, Danilo 225, 227
Polič, Mirko 224
Pompe, Gregor 14
Premrl, Stanko 222, 224
Prelovec, Zorko 224
Prežihov Voranc 21
Prokofjev, Sergej 30, 40, 54, 57, 140,
185, 210, 258
Pučnik, Ivan 17

R

Ramovš, Primož 123, 226
Rančigaj, Pavel 21, 204

Respighi, Ottorino 253
 Ravel, Maurice 248
 Reiner, Karl 17, 237
 Repovš, Ivan 21, 204
 Reti, Rudolf 179
 Ridzel, Fred 178
 Rijavec, Andrej 13–15, 24, 58, 81–82, 220–222, 225–228, 248
 Rostov (Rostow), A. M. 22, 31, 239

S

Samec, Smiljan 24
 Sardenko, Silvin 242
 Satie, Erik 209
 Scheib, Christian 212
 Scherchen, Hermann 58, 80, 235, 247
 Schmidt, Joël 84
 Schönberg, Arnold 207, 210, 213, 218, 260
 Shakespeare, William 29, 242
 Simoniti, Rado 224
 Simonov, Jurij 253
 Skovran, Dušan 150
 Skrjabin, Aleksander Nikolajevič 254
 Skuhrová - Marková, Eva 241
 Smetana, Bedřich 217
 Snoj, Jurij 14
 Srnka, Jiří 17
 Stanič, Franjo 259
 Steiner, Rudolf 213
 Stevens, Andrew 30, 100
 Stibilj, Milan 123, 138, 256–257
 Strauss, Richard 30
 Stravinski, Igor 40, 54, 56–57, 140, 200, 205, 208–210
 Strážek, Arnošt 17
 Stuckenschmidt, Hans Heinz 215
 Suk, Josef 23, 31, 58, 211–214, 238, 259
 Szymanowski, Karol 254

Š

Šantl, Saša 222, 224
 Šarabon, Mitja 30–31, 240
 Šetinc, Janko 139, 246, 248, 250, 255, 258
 Šín, Otakar 211
 Šivic, Pavel 30, 41, 123, 213, 226, 245, 250
 Škerjanc, Lucijan Marija 14, 17, 20, 22, 123, 204, 206, 220–222, 224–225
 Šostakovič, Dmitrij 24, 40, 185, 210
 Šturm, Franc 17, 58, 80, 226, 247
 Štukelj, Leon 59
 Šušteršič, Vinko 259
 Švara, Danilo 15, 17, 80, 123, 226–229, 247
 Švejda, Vilibald 241

T

Tagore, Rabindranath 22, 30, 32, 239
 Talich, Václav 23, 206, 223
 Teplý, Peter 223
 Tomc, Matija 224

U

Učakar, Bogdan 253–254, 256
 Ukmar, Vilko 226–227, 261
 Ullman, Viktor 213
 Unger, Maks Pavlovič 100, 252, 257

V

Večtomov, Ivan 241
 Vidali, Ksenija 21–25, 30–31, 81–82, 237
 Vidmar, Josip 204
 Vidmar, Meta 30
 Vodušek, Valens 24
 Vrabec, Ubald 224

Vuk, Vili 27
Vysloužil, Jiři 211–214

W

Webern, Anton von 81–82, 208, 248
Weill, Kurt 205
Weyer, Rolf Dieter 197, 209
Wisiak, Lidija 29, 101, 245, 250–251
Wolfsohn, Alfred 30

Y

Yinon, Israel 250

Z

Zakonjšek, Andreja 255
Zlobec, Marijan 258

Ž

Žebrè, Alojzij 19
Žebrè, Bogomila 20, 237
Žebrè, Frančiška (Franja), roj. Stroj
19–20
Žebrè, Mira 20
Žebrè, Sanda 20, 240
Žebrè, Silva 20
Žebrè, Svetozar 20
Žebrè, Tatjana 20
Žebrè, Zdenka 13, 19, 21, 204, 229
Žgur, Fran 242
Židanik, Milena 14, 29, 242
Župančič, Oton 29–31, 240