

UDK 785.071.1Žebre
DOI: 10.4312/mz.50.1.39-47

Karmen Salmič Kovačič

Univerzitetna knjižnica Maribor
University of Maribor Library

Svobodi naproti Demetrija Žebreta v presečišču socialističnega realizma in zmernega modernizma Towards Liberty at the Intersection between Socialist Realism and Moderate Modernism

Prejeto: 18. april 2014
Sprejeto: 8. maj 2014

Received: 18th April 2014
Accepted: 8th May 2014

Ključne besede: Demetrij Žebre, slovenska orkestralna glasba, 20. stoletje, glasbeni modernizem, socialistični realizem

Keywords: Demetrij Žebre, Slovene orchestral music, 20th century, musical modernism, Socialist Realism

IZVLEČEK

Orkestralni opus uvršča Demetrija Žebreta (1912–1970) med osrednje slovenske glasbene moderniste 1. polovice 20. stoletja. Prispevek poskuša odgovoriti na vprašanje, kako se je spremenil slog skladatelja v njegovih orkestralnih delih od leta 1944 naprej, zlasti v simfonični pesnitvi *Svobodi naproti* (1944), ki je tipičen primer umetnine v presečišču zmernega modernizma in socialističnega realizma na tematiko NOB.

ABSTRACT

The orchestral output of Demetrij Žebre (1912–1970) places him among the most significant Slovene composers of the first half of the 20th century music modernism. The article tries to answer the question, how the style in his orchestral works changed after 1944, particularly in his symphonic poem *Towards Liberty* (1944), which is a typical example of the intersection between moderate modernism and Socialist Realism dealing with National Liberation War (NOB) topics.

Druga svetovna vojna je globoko zarezala v zgodovino človeštva, slovenskega naroda in v življenje slehernika. Kot marsikje po svetu je tudi pri nas prekinila pestro kulturno dogajanje po prvi svetovni vojni ter preusmerila pozornost umetnikov tja, kamor bi si jo najmanj želeli. Glasbena umetnost je bila zaradi svoje izjemne čustvene komunikativnosti kot sporočilni medij istih idej še posebej primerna. Poleg številnih množičnih pesmi, samospევov in zborovskih skladb na tematiko NOB sta nekatere slovenske skladatelje upor proti okupatorju in boj za svobodo navdihnili tudi pri ustvarjanju daljših (simfoničnih) del. Glasba v instrumentalni obliki je sicer izgubila neposredno bodrilno in povezovalno vlogo množičnih pesmi v partizanskih vrstah, je pa zato ob zgolj asociativno nakazani zunajglasbeni vsebini pridobila večjo neodvisnost in pomemnost v svoji umetniški kategoriji.

Simfonična pesnitev *Svobodi naproti* Demetrija Žebreta iz leta 1944 je tipičen primer tovrstne umetnine, ki poleg tega velja za eno najboljših del, nastalih med NOB, pa tudi za eno najpogosteje izvajanih Žebretovih skladb, kar le dodatno potrjuje njeno relevantnost v omenjenem pogledu. V vsem skladateljevem opusu je to edino delo, ki ga je inspirirala vojna tematika, čeprav je vpliv socialističnega realizma slogovno zaznamoval še najmanj dve njegovi orkestralni skladbi iz druge polovice štiridesetih let (*Žalna glasba*, 1945 in *Allegro risoluto-marciale*, 1949). K podrobnejši analizi s kompozicijsko-tehničnega vidika nas izziva toliko bolj, ker je nastala izpod peresa avtorja iz t.i. Osterčevega kroga, ta pa velja za kompozicijsko najnapredneje usmerjenega v obdobju med obema vojnama pri nas. Ker odpira tudi novo (in poslednjo) epizodo v Žebretovem ustvarjanju, v kateri se njegov kompozicijski stavek bistveno spremeni v smislu vračanja k tradiciji in ker mu je v skladbi kljub njeni družbeni angažiranosti in (iskreni) sporočilnosti uspelo ohraniti modernistično svežino, se bomo v prispevku osredotočili predvsem na vprašanje njene slogovne večznačnosti. Ta bo postala jasnejša v luči skladateljevega celotnega orkestralnega opusa, od prve tehtnejše skladbe iz leta 1932 (*Suite za mali orkester*) do zadnje (*Allegro risoluto-marciale*). Poskušali bomo dognati, v kolikšni meri je skladatelj v njej ohranil modernistično naravnost, v kolikšni meri se je prilagodil duhu socialističnega realizma in s kakšnimi sredstvi mu je kljub temu uspelo ustvariti umetnino.

Ne bo odveč, če obnovimo nekaj biografskih podatkov o skladatelju, saj ta živi v slovenski kulturni zavesti še vedno predvsem kot dirigent. Pot je vodila Demetrija Žebreta (1912–1970) iz Ljubljane, kjer se je rodil in leta 1934 zaključil študij kompozicije pri Slavku Ostercu, v Prago, na izpopolnjevanje k Josefu Suku in avantgardistu Aloisu Hábi. Dirigiranje je študiral pri Lucijanu Marija Škerjancu, v Pragi pa pri Václavu Talichu. Po vrnitvi v Ljubljano se je leta 1936 najprej zaposlil kot korepetitor, kmalu pa tudi kot dirigent v ljubljanski Operi. Kot ta med vojno ni molčala, tudi Žebre z delom v njej ni prekinil. V času NOB so se na njegovem domu zbirali člani OF, leta 1944 pa je nastalo njegovo znamenito delo *Svobodi naproti* za simfonični orkester. Leta 1949 je bil z dekretom prestavljen v Maribor za umetniškega vodjo tamkajšnje Opere, istega leta pa za zmeraj odložil tudi svoje skladateljsko pero. Po šestletnem dirigentskem angažmaju v zagrebški Operi (1952–1958) se je vrnil v Ljubljano, kjer je bil deset let (1958–1968) na čelu njene operne hiše. Leta 1970 je umrl na svojem domu zaradi srčne kapi.¹

1 Karmen Salmič Kovačič, »Orkestralni opus Demetrija Žebreta« (magistrsko delo, Univerza v Ljubljani, 2006), 19–25.

Orkestralna zvrst kaže v celotnem skladateljevem opusu največjo kontinuiteto, saj je prekinitev med dvema tovrstnima deloma (ustvaril jih je štirinajst) trajala največ dve leti, zato velja ob številnih skladbah drugih zvrsti za težišče njegovega opusa. Vsa Žebretova orkestralna dela so obsežnejša in, razen redkih izjem, simfonična, nekatera med njimi večstavsna bodisi ciklična (*Suita za mali orkester*, *Bacchanale*, *Tri vizije*, *Concertino za klavir in orkester*), ostala pa zasnovana kot daljše simfonične pesnitve oziroma simfonične slike (*Tek*, *Toccata*, *Maja in morje*, *Svobodi naproti*, *Žalna glasba*, *Allegro risoluto-marciale*). *Svobodi naproti* je edino med njimi, ki ga je inspirirala tematika NOB, čeprav ima tudi skladba *Allegro risoluto-marciale* iz leta 1949 sorodno strukturo, slog in učinek. Zato bo primerjava med njima več kot smiselna, čeprav pri slednji že lahko govorimo o primeru povojnega socialističnega realizma.

Podrobnejša analiza in primerjava vseh orkestralnih del pokažeta², da se je kompozicijski slog skladatelja zelo jasno in odločno kar nekajkrat spremenil. Vendar jih zlahka razdelimo na štiri skupine. V prvi sameva neoklasicistično-neobaročna, z elementi jazza navdihnjena *Suita za mali orkester* (1932). Ta je najčistejši odsev študija pri Slavku Ostercu, med katerim je nastala. V drugi sta *Tek* (1935) in *Toccata* (1936), v »novo« najdlje zagledani deli, odraz študija v Pragi. Impresionizem družu *Bacchanale* oz. balet *Dan* (1938–1942), *Tri vizije* (1939–1943) ter skladbo *Maja in morje* za sopran in orkester (1944), vrnitev k tradicionalni motivično-tematski enovitosti in obliki pa *Svobodi naproti* (1944), *Žalno glasbo* (1945), *Concertino za klavir in orkester* (1946) in *Allegro risoluto-marciale* (1949).

Tek (1935) in *Toccata* (1936) odpirata ekspresionistično epizodo v Žebretovem snovanju za orkester. Ob nekaterih sicer baročnih značilnostih (ritmično-metričnem »utripanju« določenih subtekstur, splošni polifonski teksturni zasnovi, evolucijski stavčni gradnji) vodita v stopnjevanjih napetosti disonančna ostrina vertikale in svobodno atonalno zapolnjevanje kromatičnega prostora, skupaj s pretiravanjem v teksturnem naslojevanju in posledično polimetriji, od enega disonančnega (ekspresionističnega) viška do drugega. K artikuliranju glasbenega toka prispeva tako zgolj spreminjanje teksturne gostote, instrumentalne barve in dinamike, največji faktor poenotenja pa je omenjeno enakomerno utripanje ritmično-ostinatnih teksturnih plasti. Ostali parametri strukture so atraditionalni, kaotični, (pre)napeti. So poskus popolnega zanikanja starega tonalnega reda, sintakse in oblike. Obe skladbi sta tako izraz ekspresionistične ustvarjalne drže in obenem avantgardistične ideologije.

Čeprav je v *Bacchanalu* (oz. baletu *Dan*), *Treh vizijah*, pa v orkestralnem samospetu *Maja in morje* skladatelj deloma izrazno in kompozicijsko uporabil impresionistične tehnike, to ni bilo »zaostajanje« za svetom ali zapoznena reakcija na s preloma stoletij aktualni francoski modernizem, ampak zavestna izbira 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 začetnem avantgardističnem opusu nikakor ni logično ocenjevati njegove »impresionistične faze« kot »tradicionalistično« nazadovanje, ampak kot izid osebne kompozicijske rasti, ki na temelju izkušnje z radikalnim preprosto zamenja eno estetsko kategorijo (naprednost) z drugo (kakovost). V določenem smislu njegovo vračanje k preteklosti

2 Podrobne analize gl. v: Salmič Kovačič, »Orkestralni opus Demetrija Žebreta.«

(vključno z impresionizmom) lahko razumemo kot »novoklasicistično« maniro, po drugi strani pa kot zgodnje zrelo spoznanje, ki je tej maniri imanentno in do katerega pride proti koncu življenja celo Schönberg – zakaj popolnoma zavreči posamezne elemente tonalne miselnosti.

Čeprav se je pri večini svojih orkestralnih del od leta 1944 naprej Žebre bolj ali manj vzoroval pri klasicističnih oblikovnih postopkih – izjema je skladba *Maja in morje*, ki zaključuje »impresionistično epizodo« –, sta *Svobodi naproti* in *Allegro risoluto-marciale* najbolj prečiščen in izrazit primer za to. Kljub programskemu naslovu prve (s podnaslovom »simfonična pesnitev«) ob »absolutnem« druge, sta obe izid (med drugim) tudi kompozicijskega mišljenja po načelu ene najmogočnejših form 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. Žebetova uresničitev sonatnega načela tako osvetljuje in pojasnjuje ostale značilnosti glasbe, je referenčna točka – izvor in stičišče posameznosti v celoti. Skladbi družijo tudi vrsta drugih strukturnih podobnosti in enakosti, čeprav sta nastali v razmiku petih let – prva (1944) v Ljubljani, druga (1949) v Mariboru. Za razliko od prve, ki je na odru zazvenela že leto po nastanku³ in bila med Žebetovimi skladbami (tudi zaradi socrealističnega naslova) med najpogosteje izvajanimi ter natisnjena⁴, je bila druga, po dosedanjih podatkih, javnosti predstavljena prvič komaj 29. 4. 2005 v veliki dvorani SNG Maribor pod taktirko Simonea Fermanija in v izvedbi Simfoničnega orkestra SNG Maribor⁵. V obdobju, ki ga zamejujeta, je skladatelj ustvaril še tri orkestralna dela⁶ ter, žal, le zasnoval simfonijo (1947).

Ob obeh skladbah se odpira tudi določena slogovna dilema. Z vidika dotedanjega Žebetovega orkestralnega opusa obe na prvi pogled simbolizirata (v močnejšem naslovu na klasicistične oblikovne postopke) najdaljši »korak nazaj«. Znotraj modernistične estetike dobita torej negativen predznak. Enako se zgodi, če ju zaradi modernistične zvočnosti uvrstimo med dela socialističnega realizma, čeprav nas pri prvi k temu napotuje naslov, pri drugi pa ista kompozicijska logika, poleg tega, da sta obe nastali v podobnem političnem ozračju in sta dovolj slušno dojemljivi za uho širših množic, kot se od takšnih skladb pričakuje; ne nazadnje 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. Da bi razumeli, na kakšen način se »tradicionalno« in »moderno« utelešata v povsem isti glasbi, definirajmo njune strukturne posameznosti, tiste pomembne, a zelo tenkočutne razlike, ki lahko obe skrajnosti zbližajo ali postavijo daleč vsaksebi.

Zato poskušajmo pri opazovanju obeh skladb razločiti med banalnim (konzervativnim, socrealističnim) in modernističnim (neoklasicističnim) vračanjem k »staremu«.

Klasicistična je pri obeh stavčna gradnja, gradbeni elementi glasbe in delo z njimi: jasno profilirane teme v antagonistični vlogi se potom tradicionalne sonatne semantike

3 Prva izvedba je bila 22. 10. 1945. Orkestru Radia Ljubljana je dirigiral Samo Hubad. Ciril Cvetko, »Simfonični koncert Radia Ljubljane«, *Ljudska pravica*, 24. 10. 1945, 4.

4 Izšla je v Edicijah Društva Slovenskih skladateljev (ED.DSS 672), Ljubljana 1975.

5 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. Demetrij Žebre, *Allegro risoluto-marciale*. Fonoteka RTV Slovenija, trak št. S-2570, in Janko Šetinc, »Angeleri je virtuoz prve kategorije«, *Večer*, 4. 5. 2005, 12.

6 To so: *Maja in morje* za sopran in orkester, 1944, *Žalna glasba* v spomin Slavka Osterca, 1945, *Concertino* za klavir in orkester, 1946.

zapletajo v igro medsebojnih kontrastov, spopadov (soočenj) in razpletov k sožitju oziroma prevladi enega od njih po preizkušeni dramaturgiji. Dinamika njihovih odnosov v »čustveno intenzivnih« procesih stopnjevanja napetosti in sproščanja je podprta z romantističnim zvočnim dinamizmom jakosti, teksture in instrumentacije, kar je predvsem last in značilnost Žebretovega muzikantskega naboja (strasti), ki je daleč od objektivizirane stvarnosti neoklasicistične estetike. Vendar je ta črta prisotna v njegovem slehernem delu in se ji nikjer do konca ne odpove (podobno Bartók). Če sta se stavčna gradnja in oblika skozi orkestralni opus Demetrija Žebreta spreminjala od kombiniranega (a pretežno arhitektonskega) gradbenega principa v *Suiti*, prek radikalno novega, dosledno evolucijskega (atematskega, oblikovno svobodnega) načina gradnje v *Teku* in *Toccati*, do kombinirane uravnoteženosti obeh in prevladujoče evolucije v *Bacchanalu* in *Vizijah*, sta se v *Svobodi naproti*, *Žalni glasbi* in *Allegro risoluto-marciale* vrnila k pretežno arhitektonskemu (tematskemu, oblikovno tradicionalnemu) načinu stavčne gradnje. Teme imajo pretežno lokasto in tudi precej tradicionalno periodično strukturo.

Kljub kromatično razširjenemu zvočnemu prostoru (ki se od odseka do odseka spreminja po sestavi) so v *Svobodi naproti* (oziroma v obeh skladbah) subteksturine melodične linije in akordske strukture sicer močno tradicionalno (diatonično) asociativne, vendar razvezane starih pravil vzajemnega učinkovanja. Poleg tega so akordi svobodni v zaporedjih, sočasnih naslojevanjih in (netradicionalni) teksturni razporeditvi. Harmonska gostota se subtilno spreminja od dvozvočja prek trozvokov in septakordov do višjeterčnih akordov, občasno pa zaostri skladatelj vertikalo tudi z netradicionalnimi sozvočji (na mestih povečane napetosti), ki so lahko tudi izid politonalne (poliakordske) zasnove. Glede na pogosto izbiro lidijskega modusa v melodiki skladbe *Svobodi naproti* sta strukturalno izpostavljena interval zvečane kvarte⁷ in trdoveliki septakord⁸. Vendar, tako kot postane motivično gradivo 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 strukturalnih parametrih. V tem je iskati največji skladateljev odmik od kompozicijske tehnike *Treh vizij* v *Svobodi naproti*, pa tudi v ostalih opusih za tem.

Podobno gre pri enostavnejših prvih temah tudi za zaporedno ponavljanje taktov, dvotaktij, submotivov, za sekvenciranje ali manjše variiranje, vendar glasbeno motiviko kljub temu zaznamuje Žebretova bogata ritmično-metrična fantazija (sinkopiranje, punktiranje, triole, prikrita asimetrična metrika ...). Torej je v okviru posameznih tem ritmična diferenciacija prisotna v veliki meri, v izogib banalnemu vračanju k preteklosti. V enakem smislu so nekatere teme in njihovi deli zasnovani celo evolucijsko, s popolno ritmično diferenciacijo vsebine taktov.⁹ Kadar pa gre za variacijo ali razvijanje zgolj tonske linije, postane ponavljajoči se ritem, nasprotno, faktor enovitosti. Ritmični motivi so tudi osrednji nosilci motivično-tematskega dela v izpeljevalnih odsekih. Tedaj nastopijo vse vrste že znanih Žebretovih obravnjav ritma in metra oziroma preizkušenih tehnik kompozicijske veščine, od ponavljanja, variiranja, razvijanja, krajšanja, deljenja, prestavljanja akcentov in ritmično-metričnega krčenja, ki je zlasti uporabno za stopnje-

7 Prim. prvo in tretjo temo ter končno kadenco na znižani V. stopnji.

8 Prim. tretjo temo in kadenci, v kateri ta akord nadomesti dominantnega, t. 90–91, 192–193.

9 Gl. drugo in tretjo temo ter drugi del prve teme v *Svobodi naproti* in drugi del UVoda v *Žalni glasbi*.

vanje izpeljevalnih zapletov pred viški. Včasih je tematsko gradivo prepoznavno le še po ritmičnih submotivih.

Tudi tekstura, zvočna barva, instrumentacija in dinamika postanejo v *Svobodi naproti* (tudi v *Žalni glasbi* in *Allegru-risolutu marziale*) enakovreden strukturni element subtilnega spreminjanja vseh glasbenih parametrov v glasbenem poteku. Bistvena razlika s predhodnimi skladbami je tudi težnja po združevanju in mešanju barv v orkestraciji, ki je eden od korakov k tradiciji. Zato je veliko podvajanj med glasbili (unisono, oktavno, terčno), tudi med skupinami. Težnja po usklajenosti vertikale je sicer prisotna tudi v harmoniji, ki pa je le asociativno funkcionalna in tradicionalna, podobno je zasnovana melodika z alteracijami in vodilnimi toni. Ni statičnih, zvočno enovitih tonskih polj, kot v impresionističnih opusih, oziroma so ta redka in kratka, ker se tekstura prilagaja tematskemu dogajanju, je procesualno dinamična, spremenljiva. Če so torej zvočnobarvne skupine pri *Bacchanale* in v *Vizijah* razpirale paleto neodvisnega dogajanja v sočasnih plasteh znotraj statično učinkujočega odseka (polja), je v *Svobodi naproti* poudarek na sukcesivnem oblikovnem poteku in tematski dramaturgiji, v kateri je zvočnost komplementarno učinkujoča podpora.

Najmočnejša modernistična komponenta skladbe pa je princip politonalnega naslojevanja različnih tonskih območij, kadar so teksturne plasti v kontrapunktičnem odnosu. Tako je tekstura v primerjavi s predhodnimi skladbami še vedno modernistično kompleksna in večplastna¹⁰, celo tam, kjer je očitna težnja po harmonskem zlitju vertikale¹¹. Akordi pa so pretežno manjglasni kot sicer v Žebretovih skladbah, kar je zagotovo prilagoditev lažji slušni dojemljivosti, novi socrealistični estetiki. Harmonaska gostota se domiselno spreminja glede na celoten potek dinamičnih nihanj in napetosti, ima strukturno-konstruktivno vlogo v službi sonatnega oblikovanja celote.

Nekateri teksturni odseki so podobni impresionističnim, vendar je skladatelj tehniko ostinotov 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 se ti subtilno prilagajajo dinamiki motivično-tematskega dela in napetostnega valovanja 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. Tradicionalno in modernistično se tako v tem segmentu skladbe dopolnjujeta.

V obeh delih (tudi v *Allegru-risolutu marziale*) je skladatelj uporabil veliki orkester, pri čemer so v *Svobodi naproti* trobila bolj izpostavljena (v skladu z značajem skladbe), s trojno zasedbo preglasijo podvojena pihala.¹² Tudi različna artikulacija v orkestraciji je pomemben faktor raznolikih zvočnih učinkov v glasbenem poteku¹³.

Vsi strukturni elementi skratka postanejo viskozno bolj občutljivi in komplementarno spremenljivi; skladatelj jih podreja močnemu dinamizmu sonatne motivično-tematske konstrukcije, kar potrjuje visoko umetniško vrednost skladbe. Zvočnost tako postane

10 Sestavljajo jo denimo akordska, melodična, figuralna in basovska plast, po potrebi so te podvojene, potrjene – odvisno od mesta v oblikovno-napetostnem procesu.

11 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.

12 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

13 Trilčki, »tremolo«, »pizzicato«, »con sordino«, »divisi«, »non legato«, »portato«, »colla barchetta del tamburo« ipd.

enakovredni oblikovalec tematskih, prehodnih, izpeljevalnih in repriznih odsekov, pomembna je pri teksturno variranih ponovitvah istih tem, pri značajskem profiliranju in kontrastiranju glavnih tem ter podrejena motivični enovitosti celote.

Kljub temu, da je ponavljanje temeljna gradbena tehnika v tematskih odsekih *Svobodi naproti*, se doslednemu ponavljanju Žebre spretno izogiba. Le to se pojavlja predvsem v melodičnih strukturah – v okviru posameznih tem in izpeljav, kjer sekvenčno ponavlja le 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 banalen način težko govorili, razen v ritmično-metričnih spremljevalnih teksturnih linijah s koračniškim utripom, kjer se najbolj približa socrealistični enostavnosti in je res najbliže »banalnemu«. Podobno tendenco kaže periodično-kvadratna, simetrična in klasicistično enostavna členjenost tem, vendar je kompenzirana z netradicionalnimi, (dovolj) sodobnimi tonskimi razmerji v melodiki (izjema je druga tema v *Svobodi naproti*), kot v njenih harmonizacijah. Svobodna tonalna (tonikalna) podstat je tako v okvirih neoklasicistične tonske govornice in je tudi izrazito modernistična komponenta skladbe. Vendar je ta še na meji *sprejemljivega* in *slušno dojemljivega* za socrealistično »približanje« glasbe širšemu poslušalstvu.

Svobodi naproti je skratka skladba, ki ostaja v tirnicah zmernega modernizma, a daleč od idej atematičnosti, atonalnosti, skrajne zvočne zaostrenosti. Po jasni (tradicionalni) obliki in (tematsko-arhitektonski) stavčni gradnji je najbliže tradiciji, socrealistični enostavnosti in slušni dojemljivosti, z modernističnimi obravnavami tekture in tonske sestave v horizontali in vertikali pa neoklasicistični estetiki. Po izrazu je romantična v vseh spektrih občutenja (od izrazite lirčnosti do ekspresionistične bolečine in tragičnosti), po harmonski in instrumentacijski plati pa ostaja »žebetovska«: spretno-izkušeno-poznavalsko dodelana in za tisti čas dovolj sodobna, kot celota pa estetsko izvirna, učinkovita in umetniško navdihnjena skladba.

»Dovolj tonalno«, »dovolj spevno«, »dovolj prepoznavno« (ponavljanje tem, repriza) so paradigme, ki jih prepozna v skladbi socrealistična estetika, »moderno tonalno«, »diatonično-kromatično«, »nikoli dosledno ponovljeno« pa zmerna modernistična. Skladba (podobno *Allegro risoluto-marciale*) je torej posrečena kombinacija izbire kompozicijskih postopkov in komponent glasbene strukture, ki so v presečišču med ideološko diktirano glasbeno etiko in netradicionalno (moderno) glasbeno tehniko. Žebre ju je povezal z univerzalnimi zakoni sonatnega načela, motivično-tematskega dela in razraščanja prvin v enovito celoto na večš ter umetelen način. Enovitost mnogoterosti bi zato, kljub Žebetovi prilagoditvi zahtevam socialističnega realizma v določenih kompozicijskih postavkah, težko razumeli zgolj kot »korak nazaj«, saj mu je to preizkušeno in nadčasovno univerzalno načelo narekovala tudi njegova, ves čas izkazujoča nagnjenost k 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 tem obdobju zagotovo narekoval tudi duh (slovenskega) časa. Četudi je bil neoklasicistični slog po svetu že v zatonu, je Žebetov opus do neke mere zaznamoval po poskusu na samem začetku (v *Suiti za mali orkester*) kot ob njegovem preranem sklepu na izviren in skladatelju lasten način. Skladbo *Svobodi naproti* in njej sorodna dela po letu 1944 po eni strani tako lahko razlagamo kot prilagoditev socialističnemu realizmu, po drugi

pa kot rezultat Žebretove izrazite težnje po iskanju trdne glasbene arhitektonike.

S problemom poenotenja mnogoterosti, aksiomatično pogojeno zapovedjo za »pravo umetnino«, se skladatelj namreč ukvarja od prve do zadnje skladbe in ga rešuje na različne načine. V delih sklepnega obdobja po letu 1944 (*Svobodi naproti*, *Žalna glasba*, *Concertino za orkester*, *Allegro risoluto-marciale*) torej najde pot do omenjenega v tradicionalni motivično-tematski gradnji in sonatni obliki, po preizkusu drugih možnosti v desetletju poprej. Ta nadčasovna kategorija postane vodilo njegovega slogovnega spreminjanja v poznih štiridesetih letih bolj kot iskanje »novega«, osrednje kategorije radikalnih modernistov. Tudi zato ga verjetno pot odpelje od ekspresionizma k impresionizmu in k posebni sintezi neoklasicizma, romantike, ekspresionizma in socialističnega realizma.

Zapovedi slednjega so prav gotovo posegle v spontan skladateljev »razvoj« ter povečale stopnjo vračanja k tradicionalnim idiomom. V katero smer bi se obrnilo njegovo skladateljsko pero, če ne bi bilo vojnega prevrata in dušičnega povojnega enoumja, lahko le ugibamo. Morda je bila naša splošna in ožje kulturno-politična klima odločilna tudi za Žbretov popoln in zgodnji ustvarjalni molk, ki se časovno ujema z njegovo predstavitvijo v Maribor leta 1949. Skladateljev njegov nečak dirigent Uroš Lajovic je namreč prepričan, da je bila ta politične narave, saj je po njegovem vedenju Žebre po telefonskem pogovoru dobil na izbiro »zapor ali Maribor«. ¹⁴ Morda je bilo to, da je med vojno kršil kulturni molk in da je bil iz katoliške družine dovolj, da novi politični eliti ni bil po godu, čeprav so se na njegovem domu med vojno tudi zbirali člani OF. ¹⁵ Vemo, da je bil izjemno občutljive in samokritične narave. Med razlogi za prerani sklep njegovega opusa bi lahko bilo tudi redko izvajanje njegovih skladb (z izjemo simfonične pesnitve *Svobodi naproti*) po drugi svetovni vojni vse do leta 1971, ko ga publika in strokovna javnost ponovno odkrijeta s polno mero začudenja in navdušenja. ¹⁶ »Za predal«, kot je zaupal svoji soprogi sopranistki Kseniji Vidali, da »ne bo pisal«. ¹⁷ Prvemu valu slovenskega modernizma slovenska glasbeno-kulturna politika po Osterčevi smrti namreč še dolgo ni bila naklonjena, Žbreta pa je pečat Osterčevega učenca brez dvoma spremljal vse življenje.

Kot je bilo vsako za orkester napisano delo iz prve polovice 20. stoletja pomembno za lastno orkestrsko tradicijo pri Slovencih, je bila v obdobju med obema vojnama dragocena vsaka skladba nove glasbe. Ne glede na to, ali je bila atonalno radikalna in ekspresionistična, zmerneje neoklasicistična, impresionistična ali s primesmi romantičnega izraza, bistveni sta bili nova kompozicijska tehnika in nova zvočnost. Zato so vsa orkestralna dela slovenskih modernistov iz tridesetih in štiridesetih letih osrednji

14 Uroš Lajovic, osebni pogovor, 20. 7. 2006.

15 Po besedah njegovega nečaka Uroša Lajovca in svakinje Zdenke Žebre je izhajal iz katoliške družine, a napredno misleč; oče je bil izrazito proslovansko usmerjen, med vojno pa so se pri njih doma zbirali tudi člani OF. Uroš Lajovic, osebni pogovor, 21. 8. 2004 in Zdenka Žebre, osebni pogovor, 12. 6. 2004. Poleg tega je med drugo svetovno vojno v ljubljanski Operi neprekinjeno dirigiral. Prim. Salmič Kovačič, »Orkestralni opus Demetrija Žbreta«, 19–25.

16 Največjo zaslugo za izvajanje in promocijo Žbretovih del so imeli Samo Hubad, Uroš Lajovic in Uroš Krek. Prva dva s snemanjem in dirigiranjem njegovih partitur ter uvrščanjem v programe radijskega orkestra in orkestra SF, drugi z ureditvijo njegove zapuščine in radijskimi oddajami o Žbretu. Gl. Uroš Krek, »Demetrij Žebre«, Glasbena oddaja *Večeri pri slovenskih skladateljih*, 22. 10. 1973 in: »Ob 30-letnici umetniškega dela Demetrija Žbreta« Glasbena oddaja, 16. 4. 1967. Fonoteka RTV Slovenija. Trakovi št. 5696 in O-709, O-711.

17 Marija Gombač, »Obisk na domu operne primadone Ksenije Vidali - Žebre«, *Primorska srečanja* št. 175 (1995): 753–756.

gradniki nove slovenske orkestralne »stvarnosti«. Že sama po sebi so bila odločilna za prelom z romantično in tonalno tradicijo v slovenski glasbi in kot taka pomembna opora ter spodbuda za nadaljevanje novih modernističnih iskanj po drugi svetovni vojni.

Prikrito diktirani socialistični realizem s konca štiridesetih in petdesetih let prejšnjega stoletja je brez dvoma zavrl predvojne izvirne umetniške težnje naših skladateljev, »dopuščal« skrajno zmerni modernizem ali tradicionalizem z »zaželeno« socrealistično tematiko in morda najbolj občutljive ustvarjalce tudi zatrl. V Žebretovem primeru to nikakor ni izključeno.

SUMMARY

The symphonic poem *Towards Liberty* by Demetrijski Žebre has the reputation to be one of the best compositions, written during the NOB (National Liberation War); it is also one of his most frequently performed works. The analysis and the comparison with his other orchestral works indicate that it is a work of art, in which modernistic compositional methods are combined with recurring tradition. Tonal "enough", "melodious enough", "recognisable enough" (repetition of motifs and themes, a recapitulation) are paradigms, identified by socrealistic aesthetics, whereas "modernistic tonal", "diatonic-chromatic", "never consistently repeated" belong to moderate modernistic aesthetics. This piece of music is therefore a well-chosen combi-

nation of compositional methods and elements of musical structure, which are at the intersection between ideologically dictated musical ethics and non-traditional (modern) compositional techniques. Žebre amalgamated both of them with the universal laws of sonata principles, consistently working with thematic material and by unifying all the elements of music in an accomplished and artistic manner. Which places the composition among the works of highest aesthetic value.

The rules of Socialist Realism definitely stopped the spontaneous composer's "development" and influenced the degree of returning to traditional idioms. That is confirmed by three orchestral works from the forties, including the last one from the year 1949 (*Allegro-risoluta marciale*), when he put down his pencil forever.