

Jernej Weiss

Univerza v Mariboru, Pedagoška fakulteta

SAMOSPEVI SAMA VREMŠAKA

Izveček: Vremšakova ustvarjalnost samospevov je primerjalno z njegovimi sodobniki precejšnja. Gre namreč za eno izmed osrednjih področij skladateljevega ustvarjalnega dela. Tako njegovo konstantno snovanje samospevov omogoča bolj ali manj popoln vpogled v vsa pomembnejša obdobja skladateljeve ustvarjalnosti. Najbolj izstopajo prav samospevi s poudarjenim ekspresivnim izrazom, med njimi *Misel*, *Nemir* in *Na mukah*, ki so tudi v izvajalsko-tehničnem smislu najbolj zahtevni.

Ključne besede: tradicionalno, ekspresivno, France Balantič, Miroslav Krleža

Abstract: Vremšak's creativity in terms of solo-songs composition in comparison to his contemporaries is significant. Namely, this is one of the core fields of the composer's creative work. His constant work on solo-songs provides a more or less thorough insight into all significant periods of the composer's creativity. The most outstanding songs with a pronounced expressiveness, among them *Misel (Thought)*, *Nemir (Restlessness)*, and *Na mukah (The agony)*, are also the most demanding in terms of performance and technique.

Keywords: traditional, expressive, Samo Vremšak, France Balantič, Miroslav Krleža

Pregled Vremšakove zapuščine samospevov na srečo ne razkrije skorajda kroničnih simptomov slovenske edicijske politike, ki boleha za maloštevilnostjo izdaj in posledično prezrtostjo nekaterih skladateljskih opusov. Tako je bilo s strani Društva slovenskih skladateljev doslej izdanih kar pet Vremšakovih ciklov samospevov (*Tri pesmi za glas in klavir*, *Šest pesmi za glas, violo in klavir*, *Štiri pesmi za sopran in klavir*, *Osem pesmi iz ciganske poezije* in *Tri balade Petrice Kerempuha*).¹ Pri ostalih samospevih, ki so ohranjeni v njegovi rokopisni zapuščini, pa gre večinoma za dela, pri katerih bi bila sprva potrebna njihova natančnejša kronološka umestitev, ki pa je vsaj delno mogoča na podlagi skladateljevih zapisov na posameznih kompozicijah oziroma izvedb le-teh. Ob tem je potrebno omeniti, da se sicer pojavljajo različne letnice nastanka omenjenih samospevov in njihovih kasnejših predelav, kar posledično predstavlja določene težave pri kronološki umestitvi posameznih samospevov znotraj skladateljevega opusa.

Drugo vprašanje je prisotnost Vremšakovih samospevov v javnosti. Zlasti deficitarno se zdi število njihovih javnih izvedb. Tako so le-te danes večinoma omejene na posamezne izjemne dogodke ob različnih obletnicah, le redko pa po njih poustvarjalci posegajo v okviru nekaterih komornih abonmajev, denimo abonmaja *Slovenski samospev* Glasbene matice Ljubljana in podobno. Zdi se, da gre razloge za tovrsten odnos oziroma boljše rečeno neodnos v prvi vrsti iskati v specifični zahtevnosti Vremšakovih samospevov. Vseeno gre izpostaviti tudi nekaj častnih izjem med poustvarjalci: predvsem pianista Leona Engelmana in sopranistko Ireno Vremšak Baar, ki je bila seveda ena izmed

¹ Dušan Bavdek, ur., *Katalog glasbenih del*, Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 2012, str. 245–246.

najzvestejših poustvarjalk očetovih samospevov. Vsekakor pa je bil tudi Vremšak sam, predvsem konec 80-ih in v začetku 90-ih let, pogosto interpret svojih lastnih samospevov.²

Malce boljša je vsaj na prvi pogled situacija na področju posnetkov skladateljevih samospevov. Domala vsi samospievi so namreč že bili zvočno reproducirani. Večino izmed njih najdemo v fonoteki Radia Slovenija,³ kar pa žal še ne omogoča njihovega širšega dostopa. V tem primeru gre najpogosteje za priredbe slovenskih božičnih pesmi. Slednje najdemo tudi na zgoščenki založbe RTV Slovenija z naslovom *Božične skrivnosti*.⁴ V zvezi s posnetki Vremšakovih samospevov pa je posebej dragocena zgoščenka Edicij Društva slovenskih skladateljev iz leta 2000, na katerem najdemo kar dva cikla Vremšakovih samospevov: tako *Štiri pesmi za sopran in klavir* kot *Osem pesmi iz ciganske poezije*.⁵ Sicer pa posamezne posnetke samospevov zasledimo tudi na nekaterih drugih nosilcih zvoka. To pa so žal tudi edini obstoječi posnetki Vremšakovih samospevov, ki so dostopni širši javnosti, kar vsekakor onemogoča morebitno večje zanimanje za izvedbe le-teh.

Kot večini slovenskih samospevov 20. stoletja tudi Vremšakovim do zdaj v sekundarni glasbeno-zgodovinski literaturi ni bilo namenjene izdatnejše pozornosti. S tem v zvezi se zdi tudi nastanek monografije o slovenskem samospjevu 20. stoletja zagotovo ena izmed prednostnih nalog slovenske muzikologije.⁶ Tako so o Vremšakovem opusu samospevov na voljo večinoma splošnejši teksti, predvsem gre za nekaj leksikografskih navedb, intervjujev ter krajših zapisov iz kritik, ki so nastale ob izvedbah in izdajah posameznih skladb. Le-te pa seveda v večini ne ponujajo natančnejšega vpogleda v skladateljev opus samospevov. Sicer pa je zanimivo, da na področju skladateljeve ustvarjalnosti samospevov, podobno kot pri domala vseh drugih glasbenih zvrsteh z izjemo obravnave kromatike v Vremšakovih zborovskih delih avtorice Eme Zapušek in orgelskega opusa ter njegove uporabe v didaktične namene Natalije Mustar, še ni bilo

2 Leta 1976 je Vremšak posnel svoj samospjev *Pa ne pojdem prek poljan*, leta 1988 je izvedel svoj samospjev *Ena druga velikonočna pejsem*, prav tako izvedbo tega samospjeva zasledimo leta 1990, leta 1993 je izvedel samospjev *Objame naj me večni mir*, leta 1994 svoj cikel *Tri pesmi Franceta Balantiča*, leta 1994 pa je s strani skladatelja izveden še cikel na Balantičevo poezijo – *Štiri pesmi za sopran in klavir* – pela je Irena Vremšak Baar, pianist je bil Samo Vremšak.

3 Tam najdemo naslednje samospjeve: *4 Slovenske božične pesmi* (Marko Fink, Nataša Valant), *Ave maria* (Janez Lotrič, Tone Potočnik), *Ciganska* (Mitja Gregorač, Aci Bertoneclj), *Drevo* (Samo Vremšak, Leon Engelman), *Grm bombaža* (Sabira Hajdarevič, Hinko Haas), *Jesenski ognji* (Irena Baar, Alenka Šček Lorenz), *Konji so ukradeni* (Irena Baar, Nataša Valant), *Lan* (Ana Pucar Jerič, Andrej Jarc), *Le gor, le gor...* (Juan Vasle, Tone Potočnik), *Ločitev* (Irena Baar, Aci Bertoneclj), *Misel* (Ana Pucar Jerič, Andrej Jarc), *Mura, mura globoka si voda ti* (Božena Glavak, Andrej Jarc), *Na polnoči gredo* (Marko Fink, Nataša Valant), *Nikar ne dremajte* (Marko Fink, Nataša Valant), *O, kaj le bo?* (Marko Fink, Nataša Valant), *Pa ne pojdem prek poljan* (Marko Fink, Nataša Valant), *Pepel in spomin* (Marko Fink, Nataša Valant), *Pesem iz ciganske poezije* (Irena Baar, Aci Bertoneclj), *Predpomladna slutnja* (Irena Baar, Alenka Šček Lorenz), *Presveta noč prihaja k nam* (Marko Fink, Nataša Valant), *Prihod pomladi* (Irena Baar, Alenka Šček Lorenz), *Prišla je lepa sveta noč* (Marko Fink, Nataša Valant), *Rajske strune* (Marko Fink, Nataša Valant), *Sliš' te bratje* (Marko Fink, Nataša Valant), *Smrt* (Irena Baar, Nataša Valant), *Steza* (Sabira Sajdarevič, Hinko Haas), *Sveta noč* (Marko Fink, Nataša Valant), *Tiha zemlja* (Marko Fink, Nataša Valant), *Tri balade* (Samo Vremšak, Leon Engelman), *Uspavanka* (Irena Baar, Aci Bertoneclj), *Vedežuj žena* (Irena Baar, Nataša Valant), *Veseli se!* (Juan Vasle, Tone Potočnik), *Veselje ob prazniku* (Irena Baar, Alenka Šček Lorenz), *Žalost za poletjem* (Irena Baar, Alenka Šček Lorenz), *Žalostinka* (Irena Baar, Nataša Valant) in *Želja* (Irena Baar, Nataša Valant).

4 Marko Fink, basbariton – Nataša Valant, klavir, *Božične skrivnosti*, Založba kaset in plošč RTV Slovenija, Ljubljana 1997.

5 Samo Vremšak, *Portreti slovenskih skladateljev: Ars Slovenica*, Edicije Društva slovenskih skladateljev, Ljubljana, 2000, Ed. DSS 200024.

6 Monografija Manice Špendal, v kateri se avtorica osredotoča na slovenski romantični samospjev, se konča z Lucijanom Marijo Škerjancem.

napisane diplomske naloge, kar se zdi vsekakor ena izmed primernih tem za obravnavo v prihodnje.⁷

Vremšakova ustvarjalnost samospevov je primerjalno z njegovimi sodobniki precejšnja. Gre torej nedvomno za eno izmed osrednjih področij skladateljevega ustvarjalnega dela. Tako njegovo konstantno snovanje samospevov omogoča bolj ali manj popoln vpogled v vsa pomembnejša obdobja skladateljeve ustvarjalnosti. Začetki njegovega komponiranja samospevov segajo še v obdobje skladateljevega študija kompozicije in kasneje solopetja na ljubljanski Akademiji za glasbo. Vsekakor je njegove skladateljske obrise sprva zaznamovala predvsem Kozinova kompozicijska šola. Začetni dokaj tradicionalni idejni vzori so torej jasno razvidni, čeprav se zdi potrebno v isti sapi poudariti, da je Vremšak v ostrini glasbenega izraza kmalu presegel svojega učitelja Kozino ter razmeroma zgodaj izoblikoval svoj lasten glasbeni izraz, ki mu je z večjimi oziroma manjšimi odmiki ostal zvest praktično vse življenje. Tako je bil Vremšak že za časa študija na Akademiji za glasbo član v osnovi modernistično orientiranega Kluba komponistov, vendar pa je potrebno priznati, da je bil Klub v prvi vrsti zbirališče mladih skladateljev »različnih in občasno celo nasprotnih estetskih izhodišč«.⁸

Vremšakovi študijski samospevi

Predvsem najmlajši v znameniti četverici slovstvene moderne »poet škrančkov, polj, cvetov« Josp Murn Aleksandrov je bil tisti, katerega poezija je na področju samospeva najprej pritegnila Vremšakovo zanimanje. Z naskokom največ Murnovih pesmi je med slovenskimi skladatelji objavil Emil Adamič, vsaj deloma najbrž zato, ker je dve leti mlajšega pesnika tudi osebno poznal. Adamič je bil tudi prvi, ki je leta 1903 v *Novih akordih* uglasbil znamenito Murnovo pesem *Pa ne pojdem prek poljan*, v kateri je tesnoba upesnjena kot siva, mrzla pokrajina, slutnja bližnje smrti pa kot krakajoči črni vran s srepečim očesom. Že čez nekaj let pa je v *Novih akordih* izšla še ena uglasbitev omenjene Murnove pesmi izpod peresa Gojmira Kreka.⁹

Tako je tudi Vremšak sprva posegel po prej omenjeni Murnovi pesmi. Za omenjeni samospev iz leta 1952, kot tudi praktično vse prve skladateljeve samospeve, je značilna ekspresivna melodika, ki je prek dramatičnih poudarkov tesno povezana s pomenskimi momenti besedila. Pogosto modalno razširjena tonalna osrediščenost v sicer statični akordični spremljavi ter pregledna tridelna zasnova, so torej tiste značilnosti, ki ob analiziranju njegovih študijskih samospevov vsekakor izstopajo. Pri tem je zanimivo, da je v samospevih skladatelj posegal le po takšnih besedilih, ki so jih uglasbili že sodelavci *Novih akordov*. Torej je verjetno dobro poznal Adamičeve, Ravnikove idr. samospeve. Podobne karakteristike izkazuje tudi naslednja Vremšakova samospeva *Trenutek* in *Prišla je jesenska noč*. Predvsem prvi je zavoljo skoraj neizogibne primerjave s Kogojevo uglasbitvijo Murnovega besedila iz leta 1914, ki v slovenski glasbi velja za nekakšen idejni začetek ekspresionizma, dvignil nemalo pozornosti. Zdi se, da je tudi Vremšak podlegel čarom kratke, toda znamenite, z otožnim koprnjenjem navdahnjene Murnove

7 Ema Zapušek, *Kromatika v zborovskih delih Sama Vremšaka*: diplomska naloga, Ljubljana, Akademija za glasbo v Ljubljani, 1986 in Natalija Mustar, *Orgelski opus Sama Vremšaka in njegova uporaba v didaktične namene*: diplomska naloga, Ljubljana, Akademija za glasbo v Ljubljani, 2002.

8 Matjaž Barbo, *Pro musica viva*, Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakulteta, 2001, str. 41.

9 Gojmir Krek, *Pa ne pojdem prek poljan*, *Novi akordi*, ur. Gojmir Krek, 7 (1907) 3.

pesmi, zasnovane na drobnem domisleku (s primerjavo med neznano, kam v daljavi se spuščajo ptice in bežno minljivostjo vsega lepega v človekovem življenju). V smislu primerjave s Kogojem oziroma nadaljnega modernističnega ostrenja glasbenega izraza pa bi pri Vremšaku, upoštevajoč značilnosti omenjenih samospevov, prej lahko govorili o nekakšnem slogovnem decrescendu. Tako preseneča, da so bili v okviru koncertov Kluba komponistov Vremšakovi samospevi razmeroma pogosto na sporedu. Že 20. aprila 1954 je bil tako v Veliki dvorani Slovenske filharmonije izveden njegov samospev *Bolest*, 12. decembra 1956 pa poleg že omenjenega še samospev *Pa ne pojdem prek Poljan*.¹⁰ Zanimivo, da je Karol Pahor v svoji kritiki v *Ljudski pravici* ob izvedbi zadnjega zapisal, da je Samo Vremšak »malce razočaral«¹¹. Svoje sodbe ni podrobneje utemeljil, verjetno pa je bil razočaran nad Vremšakovo pretežno tradicionalistično orientirano skladateljsko poetiko. Za razliko od nekaterih drugih članov Kluba komponistov, predvsem tistih, ki so kasneje ustanovili skupino *Pro musica viva*, se je Vremšak v svojih prvih samospevih namreč zavestno ognil tedaj najsodobnejšim skladateljskim nazorom.

Tri pesmi za glas in klavir

V svojem prvem ciklu¹² samospevov z naslovom *Tri pesmi za glas in klavir* najdemo tri skladateljeve samospeve na pesemske predloge treh različnih pesnikov: Toneta Pavčka, nedavno preminulega Kajetana Koviča in Mateja Bora. Tudi sicer je imel Vremšak precejšen občutek za izbor pesniških besedil in je v svojih samospevih večinoma posegal po vrhovih slovenske poezije. Navdihovala ga je tako poezija slovenske moderne kot slovita kolektivna zbirka *Pesmi štirih* ter seveda poezija Vremšakovega someščana, Kamničana Franceta Balantiča. Podobno kot v skladateljevih študijskih samospevih gre tudi pri treh samospevih iz leta 1959, ko je torej še študiral solopetje na Akademiji za glasbo v Ljubljani, v večini za dokaj tradicionalne skladateljske okvire. Glede na obseg pevskega glasu so samospevi namenjeni sopranu, čeprav Vremšak tega nikjer izrecno ne zapiše. V glasu prevladuje modalna melodika, klavirska spremljava se večinoma giblje znotraj razširjene tonalnosti, ki pa jo Vremšak skladno s pomenskimi viški besedila često oplemni s harmonsko tujimi toni. Le ti pogosto izhajajo iz melodike. Kljub temu zaključki skladb in predznaki še vedno sugerirajo tonalne centre. Za vse tri samospeve je značilna tudi dokaj pregledna kvazi tridelna A B A' oblikovna zasnova. V zadnjem A delu pa ne gre za dobesedne ponovitve melodičnih fraz, temveč zgolj za nekakšne spominske reminiscence v klavirju, ki pa se pojavijo v vseh treh samospevih.

Iz omenjene zbirke velja izpostaviti njegov drugi samospev z naslovom *Uspavanka za hčerko* na besedilo klasika sodobne slovenske poezije Kajetana Koviča. Samospev je bil napisan ob rojstvu skladateljeve hčerke Irene. V njem Vremšak vestno sledi značilni Kovičevi liriki. Zaznamuje ga lirično-izpovedni karakter, ki se zrcali v subtilno navdahnjeni melodiki. Le ta je sicer manj značilna za druge skladateljeve samospeve. Zavoljo ekspresivnosti izraza pa v ciklu najbolj izstopa zadnji samospev *Misel* na stihe Mateja Bora, ki je vsekakor eden najbolj kompleksnih skladateljevih samospevov.

¹⁰ Matjaž Barbo, *Pro musica viva*, n. d., str. 43, 51.

¹¹ Prav tam, str. 53.

¹² Samo Vremšak, *Tri pesmi za glas in klavir*, Društvo slovenskih skladateljev, Ed. DSS 104.

Kvartna sozvočja, vselej ekspresivna melodika in sinkopirani ritmi znotraj sicer jasnih formalnih okvirov nakazujejo značilnosti nekaterih kasnejših skladateljevih samospevov.

Šest pesmi za glas, violo in klavir

Leta 1967 je skladatelj napisal cikel¹³ *Šest pesmi za glas, violo in klavir* na besedilo Mojce Bernot. Gre v osnovi za manj zahtevno pripovedno poezijo, ki vrednostno ne dosega nekaterih besedil Vremšakovih predhodnih uglasbitev. Klavirski part skladatelj oplemeniti s temnejšim zvenom viole. Sicer pa med obema instrumentoma večinoma ni tematskih oziroma harmonskih povezav. Viola in klavir tako tvorita nekakšno skupno zvočno tkivo, znotraj katerega noben instrument ne izstopa.

Prvič se v Vremšakovih samospevih pojavijo nekatera bolj izrazita zvočna slikanja, denimo karakterističen pedalni ton v samospevu *Noč* (primer 1), ki ponazarja zvonjenje, ali pa dežne kaplje kot statična staccato klavirska spremljava v samospevu *Pomladanski dež* (primer 2).

Slika 1: *Šest pesmi za glas, violo in klavir: Noč* (1967), zvonjenje v basu

The image shows a musical score for the piece 'Noč' (Night). It features three staves: Voice, Viola, and Piano. The voice part has lyrics: '- bna pol - noč.' and 'Come primo'. The piano part includes dynamic markings 'm.d' and 'm.s'. The score illustrates the 'zvonjenje v basu' (ringing in the bass) mentioned in the caption.

Slika 2: *Šest pesmi za glas, violo in klavir: Pomladanski dež* (1967), dežne kaplje v klavirski spremljavi

The image shows a musical score for the piece 'Pomladanski dež' (Spring Rain). It features three staves: Voice, Viola, and Piano. The voice part has lyrics: 'Dež cur-' and 'lja... Gta - eo sem na-slo-ni - la na o - kno,'. The piano part includes dynamic markings 'mf' and 'staccato'. The score illustrates the 'dežne kaplje v klavirski spremljavi' (raindrops in piano accompaniment) mentioned in the caption.

13 Samo Vremšak, *Šest pesmi za glas, violo in klavir*, Društvo slovenskih skladateljev, Ed. DSS 355.

Seveda pa tovrstna slikanja niso edina, ki jih je mogoče zaslediti v omenjenem ciklu. Tako Vremšak pogosto posega tudi po ekspresivnejšem izrazu oziroma sredstvih. Slednja so značilna predvsem za samospjev z naslovom *Nemir*. V njem prevladujejo kvartno-sekundna sozvočja, sicer pa je omenjeni samospjev tudi v izvajalskem smislu daleč najbolj zahteven.

Štiri pesmi za sopran in klavir

Sledi cikel¹⁴ samospjevov z naslovom *Štiri pesmi za sopran in klavir* iz leta 1978 na besedilo Franceta Balantiča. Osnovna karakteristika omenjene zbirke je tesna povezava glasbe s pesemsko metriko in pomensko zvočnostjo eksistencialno obarvanega Balantičevega besedila, katerega prevladujoči motivi so strah, groza, smrt ipd. Na najbolj ekspresivnih mestih se skladatelj poslužuje celo krajših recitativnih odlomkov (primer 3). Glasba torej v omenjenem ciklu še tesneje sledi pomenskim in metričnim momentom poezije.

Slika 3: *Štiri pesmi za sopran in klavir: Prihod pomladi* (1978), recitativni začetek.

The image shows a musical score for a recitative beginning. It consists of two staves: a soprano line and a piano accompaniment. The soprano line is marked 'sop' and the piano part is marked 'Pianoforte'. The lyrics are: 'Ne-hu, s-kr-vjo po-li-ta so no-si-lj, čez noč je m-nil jag to ped ze-mlje.'

Melodika pevskega glasu je v omenjenih štirih samospevih najpogosteje diatonično zasnovana.¹⁵ Podobno kakor v prejšnjih ciklih samospjevov se skladatelj tudi v tem večkrat poslužuje modalnih postopov. Avtoriteta tonike vse bolj slabi, v harmonijo pa vdirajo kvartni akordi, v smislu nekakšne Skrjabinovske razširitve tonskega prostora. Vremšak se v omenjenih štirih samospevih skorajda nikoli ne poslužuje tematske izpeljave, se pa na nekaterih mestih pojavijo v predhodnih ciklih že videni razpoloženski *motti*, ki kažejo na to, da vendarle ne gre zgolj za besedilno-pomensko logiko. Precej jasno je tudi doseganje izraznih viškov v posameznih samospevih. Tako je denimo v samospjevu *Predpomladna slutnja* višek izražen s skokovito recitativno melodiko v smislu govornega petja oziroma nekakšne *Sprachstimme* (primer 4).

¹⁴ Samo Vremšak, *Štiri pesmi za sopran in klavir*, Društvo slovenskih skladateljev, Ed. DSS 1417.

¹⁵ Zdi se, da gre za nekatere Debussyjeve ideje, kako z uporabo celotonske lestvice in cerkvenih modusov prenoviti tradicionalni glasbeni stavek. Posledica omenjenih idej je oslabitev občutka vodilnega tona in postopen izstop iz tonalno-funkcijskega sistema.

Slika 4: Štiri pesmi za sopran in klavir: *Predpomladna slutnja* (1978), skokovita recitativna melodika



Oblika je torej v omenjenih Vremšakovih samospevih z izjemo prej omenjenih razpoloženskih *mottov* skoraj v celoti podvržena besedilnemu izrazu, kar je poleg vse bolj intenzivnega harmonskega ostrenja tudi pglavitna razlika v primerjavi z večino predhodnih Vremšakovih samospevov.

Osem pesmi iz ciganske poezije za sopran in klavir

Nato pa v Vremšakovi ustvarjalnosti samospevov zasledimo na prvi pogled dokaj izrazit, glede na izbor poezije pa nikakor ne presenetljiv obrat v ciklu¹⁶ *Osem pesmi iz ciganske poezije za sopran in klavir*, pri katerih je izvirnik srbskega pesnika Branka Radičevića prevedel Ivan Minatti.¹⁷ Sicer pa je bil Vremšakov cikel napisan leta 1982. Nasploh gre konec 70-ih in v začetku 80-ih let za eno najbolj plodnih obdobij Vremšakove ustvarjalnosti samospevov.

Primerjalno s predhodnim ciklom na Balantičevo besedilo gre za povsem drugačno, večinoma radoživo in lahkotno pripovedno poezijo iz ciganskega življenja. Zato ne preseneča, da je v marsičem bolj konvencionalna tudi uporaba kompozicijsko-tehničnih sredstev. Pogostejše so hipne, nepripravljene modulacije, ki sledijo večinoma šegavi in stalno spreminjajoči se pomenskosti besedila. Kljub temu se skladatelj ne odpoveduje sicer redkim zahtevnejšim harmonskim momentom. Tako mestoma v samospevih zasledimo pojav bitonalnosti. Vremšak za razliko od prejšnjih ciklov pogosteje posega po absolutno glasbenih sredstvih. Tako je v tem ciklu za razliko od prejšnjega, motivično-tematska logika zopet v ospredju. Pogostejše so torej ponovitve in sekvenciranja tematskega gradiva, značilna je oblikovna zaokroženost in podobno. V tej zvezi je tudi klavirska spremljava impresionistično obarvana.

Tri balade Petrice Kerempuha

Ironično porogljive so tudi leta 1983 napisane *Tri balade Petrice Kerempuha* za bariton in klavir.¹⁸ Zanimivo, da je Miroslav Krleža balade hrvaškega Pavlihe Petrice Kerempuha

¹⁶ Samo Vremšak, *Osem pesmi iz ciganske poezije za sopran in klavir*, Društvo slovenskih skladateljev, Ed. DSS 1129.

¹⁷ Po ciganski poeziji je v svojih samospevih zanimivo zgolj leto dni pred Vremšakom posegel že Marijan Lipovšek. Marijan Lipovšek, *7 samospevov na pesmi iz ciganske poezije*, Društvo slovenskih skladateljev, Ed. DSS 1183.

¹⁸ Samo Vremšak, *Tri balade Petrice Kerempuha*, Društvo slovenskih skladateljev, Ed. DSS 1525.

prvič objavil leta 1936 v Ljubljani. Njegovi cinični pogledi na tedanjo družbeno ureditev so bili za takratno hrvaško oblast verjetno vsaj malce manj sporni z varne ljubljanske razdalje. Sicer pa je bilo s posmehom od nekdanj mogoče izraziti tudi neizrekljivo. Prva, z naslovom *Sanoborska*, pri kateri gre v osnovi za veselo, šaljivo hrvaško ljudsko pesem, je norčava tako po literarni kot po glasbeni vsebini. Razmeroma jasen harmonski okvir skladatelj popestri z alteracijami, sicer pa v samospěvu izstopajo nekatere posrečene tonske slike kokodakanja in drugih norčij. Precej manj šaljiv je samospěv *Na mukah*, ki govori o zatiranju malega človeka (kmeta). V njem ponovno prevladuje recitativna melodika oziroma nekakšno govorno petje. Vse prej kot šaljiv pa je tudi zadnji Vremšakov samospěv v omenjeni zbirki *Baba cmizdri pod galgama*, v katerem se pesnik porogljivo norčuje iz bolečine matere, katere sin je umrl na vešalih. Gre sploh za enega najbolj temačnih Vremšakovih samospěvov, s katerim skladatelj na presenetljiv način zaokroži svoj sicer izjemno raznolik in pester opus samospěvov.

V njem je znal kompozicijsko-tehnični arzenal vselej prilagoditi literarnemu izrazu posamezne pesmi. Glasbena sredstva izbira skrbno in preudarno, četudi se mestoma zdi, da gre za soobstoj različnih, a na videz nezdržljivih kompozicijskih tehnik. Zanj so karakteristične modalne melodike, impresionistične pasaže in tonska slikanja, pa tudi izrazito ekspresivni odlomki. Vse z namenom, da bi kar najbolj verno ujel pesemski izraz, pa najsi gre za razposajeno cigansko tematiko ali pa značilno temačnost Balantičevih verzov.

Kljub temu je v posameznih ciklih samospěvov mogoče izluščiti nekatere temeljne sestavine Vremšakove skladateljske poetike. Ob uglasbitvah Balantičeve ali Krležove poezije tako ni presenetljiva poudarjena ekspresivna melodika, ki ponekod prerašča v recitativne odlomke in celo nekakšno govorno petje. Slednjega po navadi priostri s sekundnimi in kvartnimi sozvočji. Na ta način sicer v osnovi razširjen tonalni prostor pripelje do izstopa iz tonalno-funkcijske harmonije. V njegovih samospěvih ima pomembno mesto tudi modalnost, ki večkrat prehaja v vertikalno. Motivično-tematsko gradivo in oblikovna preglednost sicer ni v ospredju samospěvov, z *motti* oziroma ponavljanjem in sekvenciranjem pa pomembnejšo vlogo dobi v samospěvih, kjer ni izrazitejših pomenskih momentov (pa najsi gre za nekatere študijske samospěve ali cigansko poezijo). Vsekakor najbolj izstopajo prav samospěvi s poudarjeno ekspresivno vsebino, med njimi *Misel*, *Nemir* in *Na mukah*, ki so tudi izvajalsko-tehnično najbolj zahtevni. Slednje bi lahko denimo po izrazu primerjali z nekaterimi Cigličevimi ali pa Srebotnjakovimi samospěvi.¹⁹

Kljub temu da je kot pevec dobro poznal vse specifike pevskega glasu, pa sama melodika v Vremšakovih samospěvih nikdar ni v ospredju. Za Vremšaka še pomembnejši je namreč pesemski izraz, ki so mu bolj ali manj enakovredno podrejene vsa kompozicijsko-tehnična sredstva. Gre torej za njihovo zlitje v neločljivo celoto. Zadovoljivo pritakniti Vremšaku to ali ono slogovno oznako, torej ni na mestu, saj ostaja s svojo specifično glasbeno govorico vsaj v svojih samospěvih vseskozi razpet med tradicijo in perspektivo.

¹⁹ Ciklu *Dve pesmi* iz leta 1955 Zvonimirja Cigliča ali pa ciklu *Portret pesnika* iz leta 1993 Alojza Srebotnjaka.

SOLO SONGS BY SAMO VREMŠAK

Summary

In his solo-songs, Samo Vremšak knew how to adjust composition and technique to the literary expression of individual songs. He would compose the music in a measured and rational way, even if, now and then, it seems that there is a coexistence of different, seemingly irreconcilable compositional techniques. The distinctive characteristics of his compositions are modal melodics, impressionistic passages and tonal painting, but also highly expressive passages. All of these factors combine in order to produce the most faithfully captured poetic expression. Despite their diversity, certain individual cycles of solo-songs demonstrate some basic features of Vremšak's compositional poetry. France Balantič and Miroslav Krleža's works were set to music; the emphasized expressive melodics do not come as a surprise, and sometimes even grow into recitative passages and a "speech voice" (*Sprechstimme*). The latter is usually tapered with secondal and quartal harmonies. In this way he leads the otherwise basically broadened tonal space to withdraw from functional harmony. Modality, which repeatedly passes into harmony, also plays an important role in his solo-songs. Thematic material, motifs and formal transparency are otherwise subdued; however, they obtain a more prominent role with repetition and sequences in those solo-songs which lack more expressive meaningful moments. The style of Vremšak's solo-song oeuvre cannot be defined precisely, since his specific musical language remains constantly torn between tradition and perspective.