



Univerza v Ljubljani
Akademija za glasbo

GLASBENOPEDAGOŠKI ZBORNIK
Akademije za glasbo v Ljubljani
THE JOURNAL OF MUSIC EDUCATION
of the Academy of Music in Ljubljana

Tematska številka / Thematic Issue

SAMO VREMŠAK
(1930–2004)

ZVEZEK / VOLUME 21

LJUBLJANA 2014

SAMO VREMŠAK (1930–2004)

Tematska številka GLASBENOPEDAGOŠKEGA ZBORNIKA Akademije za glasbo v Ljubljani, Zvezek 21

The Thematic Issue of THE JOURNAL OF MUSIC EDUCATION of the Academy of Music in Ljubljana, Volume 21

Izdala in založila / Published by: Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani

Katedra za zgodovino glasbe

Oddelek za glasbeno pedagogiko

Zanjo: Andrej Grafenauer

Stari trg 34, SI – 1000 Ljubljana, Slovenija

Telefon: 00386 1 242 73 05

Fax: 00386 1 242 73 20

E-pošta: dekanat@ag.uni-lj.si

Uredniški odbor / Editorial Board:

Bogdana Borota, Univerza na Primorskem, Pedagoška fakulteta (SI),

Rūta Girdzijauskienė, Klaipėda University, Faculty of Arts (LT)

Darja Koter, Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo (SI)

Gabrijela Karin Konkol, The Stanisław Moniuszko Academy of Music in Gdańsk (PL)

Tatjana Marković, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (AT)

Andrej Misson, Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo (SI)

Nicole Molumby, Boise State University (USA)

Branka Rotar Pance, Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo (SI)

Sabina Vidulin, Sveučilište Jurja Dobrile u Puli, Odjel za glazbu (HR)

Urednica zvezka / Edited by:

Asistentka uredništva / Assistant Editor:

Prevajanje / Translation:

Oblikovanje in tehnična ureditev /

Design and typesetting:

Tisk / Printed by:

Naklada 100 izvodov / Printed in 100 copies

Darja Koter

Tina Bohak

Irena Bezjak, Tanja Ostrman

Reanult

Darko Simčič

Sončnica, d.d.o

Članke je recenziral uredniški odbor. Za znanstveno vsebino člankov in lekturo odgovarjajo avtorji.

GLASBENOPEDAGOŠKI ZBORNIK Akademije za glasbo v Ljubljani je indeksiran v mednarodnih bibliografskih bazah Abstracts of Music Literature RILM, ProQuest, EBSCO

ISSN 1318-6876

VSEBINA / CONTENT

| | | |
|-------------------------------|---|------------|
| Darja Koter: | Samo Vremšak: Artist and Pedagogue <i>Umetnik in pedagog Samo Vremšak</i> | 5 21 |
| Tina Bohak: | Solistična poustvarjalnost baritonista Sama Vremšaka <i>Solo Career of Baritone Samo Vremšak</i> | 33 49 |
| Jernej Weiss: | Samospevi Sama Vremšaka <i>Solo Songs by Samo Vremšak</i> | 51 59 |
| Branka Rotar Pance: | Vremšakov opus za otroške in mladinske zbore <i>Vremšak's Opus for Child's and Youth Choirs</i> | 61 81 |
| Andrej Misson: | Moški zbori Sama Vremšaka in njegovo delovanje pri kamniški <i>Liri</i> <i>Samo Vremšak's Male-voice Choirs and His Role in Lira Kamnik</i> | 83 119 |
| Veronika Šarec: | Orgelski opus Sama Vremšaka <i>The Organ Opus of Samo Vremšak</i> | 121 136 |
| Ivan Florjanc: | Orkestralna dela Sama Vremšaka <i>Orchestral Works by Samo Vremšak</i> | 137 166 |
| Avtorji / Contributors | . | 167 |

Darja Koter

Academy of Music, University of Ljubljana

SAMO VREMŠAK: ARTIST AND PEDAGOGUE

Abstract: The article presents the latest research on the life and work of Samo Vremšak, a multifaceted musician, organist, choir conductor and teacher. It supplements the existing, mostly brief publications on Vremšak's life and professional activities, and is based on his privately owned personal archive. In addition, the existing studies of individual segments of the composer's oeuvre, as well as the list of his works from the family archive, were also considered in this research. The emphasis is laid upon Vremšak's artistic path as a conductor of the "Lira" society male choir in Kamnik, his career as a concert singer, and synthesis of his compositional oeuvre - especially his choirs, solo-songs, works for organs and vocal-instrumental compositions of a cantata character.

Keywords: education, performing, creativity, pedagogic work, Lira in Kamnik, baritone singer, composer, pedagogue.

Samo Vremšak was born on May 29, 1930 into a family of musicians living at Maistrova ulica 8 in a historic bourgeois house that remains the property of the Vremšak family to this day.¹ He was the son of the violinist, organist, singer, choir conductor and composer Ciril Vremšak (1900–1968), and Angela Vremšak, née Toni. Ciril acquired his musical education, among other places, at The Ljubljana Glasbena matica music school (musical association of professional musicians, connoisseurs and music-lovers). He worked as a bank clerk and was also conductor of the "Lira" male choir for many years (he conducted the choir from 1920 to 1962). He was a self-educated choir conductor who followed the lead of the renowned musicians Emil Adamič and Zorko Prelovec. In his compositions for male choirs, his vocal sentence is largely imbued with Slovenian music tradition and original melodies; his works thus remain frequently performed to this day.² His father's sister, Armeli (Eli), a teacher and a talented pianist, also played a part in Samo's introduction to the world of music. He once stated that, initially, he was not particularly interested in playing the piano and that in this regard he simply complied with his parents' wishes; later, however, he was grateful to them. He was of the opinion that his aunt Eli was a good teacher and a solid pianist.³ Nevertheless, the most important stimulus in Samo's music education was his father Ciril, who introduced him to choral music, singing, organ playing and composing. An excellent tenor, educated by Matej Hubad, his father sang in a local church choir during World War II. At that time Slovenian cultural activities in

¹ The author acknowledges the financial support from the state budget by the Slovenian Research Agency (project No. P6-0376)

² Accessible at www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi821223/, visited April 4, 2014.

³ Some biographical notes have been published on the life and work of Samo Vremšak (cp. www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi821356/, last visited Dec. 12, 2014 and www.leksikon.si/Oseba/OsebaId/46, last visited Dec. 12, 2014) as well as several short notes written on the composer's anniversaries and jubilees. The above mentioned notes came into being through interviews with the composer and his personal memories. Vremšak's legacy, which is kept in the family house in Kamnik and represents a fundamental source of the present study, has not been researched. This legacy has also not been arranged thematically (for this reason hereinafter the individual folders, with some exceptions, are not cited); nevertheless, it is an invaluable resource that will enable the review of existing publications. I would like to thank Vladka and Boris Vremšak most sincerely for their cooperation and assistance in preparing the articles in the present monograph, as well as for the possibility of examining Samo Vremšak's personal archive.

Kamnik were severely suppressed, and as a consequence the pre-war activity of “Lira” suffered. German occupiers permitted the singing of Slovenian songs only in the local parish church.⁴ During the war, Ciril Vremšak set himself seriously to composing and wrote several spiritual compositions.⁵ Samo learned about basic compositional elements while he was transcribing the scores that his father copied at home on the so-called “opalograph” duplicating apparatus. At the age of 13 he wrote his first composition for bass solo, mixed choir and organ, entitled *Jezus trpeči*, which was performed during the war.⁶ The composition is introduced with a 16-measure bass solo, a feature which is also noticeable in his later works. It has still not been established at what age Samo Vremšak started to play the organ; however, it is known that it must have been in his early youth and that he was a self-educated organist. After the war his father resumed the leadership of the “Lira” society male choir and also conducted the choir of the parish church at Šutna. Apparently he thought that his son, although a youngster, would cope well with the challenge of playing the organ during the mass. Hence, Samo began to play every Sunday in the Šutna parish church and occasionally in the church of the Franciscan Monastery; he continued to play in both churches for 6 successive years.⁷ Samo Vremšak’s devotion to the organ endured throughout his life. As a solo performer or an accompanist for soloists and various choirs, as well as an excellent improviser, he also played in the church of St. Primus above Kamnik and at Žale in Kamnik.⁸ It was certainly not a coincidence that he later dedicated a substantial part of his compositional works to the organ. It should also be noted that his admiration of Bach’s oeuvre had a significant impact on his compositional work.

After finishing elementary school, Samo Vremšak enrolled in the economics secondary school in Ljubljana (the so-called technical school of economics) and graduated from it in 1948. Even though secondary music school had been his first choice, he finally decided on economy, as he had not yet attained an adequate level of music ability. As he was not interested in economics, he took private music lessons in Ljubljana to prepare himself for a musical career, taking piano lessons with Marijan Lipovšek and music theory with Srečko Koporc.⁹ At the age of 18, he was much more self-confident and determined about his choice of profession and enrolled in the Secondary Music School in Ljubljana, attending music theory and singing courses. He graduated from music theory ahead of time, in three years, and from singing in 1955. His rapid progress was due to his strong ambition to acquire a musical education, and the contribution of two of his professors, Lipovšek and Koporc, who played an important role in guiding him academically. In 1951 Vremšak enrolled at the Academy of Music to study conducting and composition. Later, he also studied solo singing, but decided to discontinue the study of conducting after two years. During the first year he studied composition in Marijan

4 Samo Vremšak »Spomini na očeta. Ob stoletnici rojstva Cirila Vremšaka (1900–1968)«, *Kamniški zbornik* XV (2000), p. 199.

5 Cp. : www.leksikon.si/Oseba/OsebaId/16 (last visited Dec. 12, 2014).

6 Cp. Marijan Gabrijelčič, »Samo Vremšak, vsestranski glasbenik«, *Glasbena mladina* (1990), I. XX, št. 7/8, p. 13; Marjeta Gačeva, »Samo Vremšak skladatelj, pevec, zborovodja in glasbeni pedagog«, *Naši zbori* (2001), 51(1), p. 4.

7 Cp. Matic Romšak, »60 let življenja z glasbo«, *Kamniški občan*, 25. 6. 1990, p. 5. France Štefanec, »Skladatelj Samo Vremšak posvetil življenje glasbi«, *Mohorjev koledar 2005*, Celje: Mohorjeva družba, 2004, p. 223.

8 Janez Majcenovič, »Samo Vremšak (1930–2004)«, *Naši zbori* (2005), 55(1), p. 12.

9 Matic Romšak, op. cit., p. 5.

Lipovšek's class and then in Marjan Kozina's class, graduating in 1956 with a performance of the 1st movement of *Sinfonija za veliki orkester*, which he later completed. In the 1950s the Department of Composition in the Academy of Music Ljubljana was heavily influenced by a group of rather traditionally-oriented professors, led and perhaps even directed by Lucijan Marija Škerjanc. His aesthetic and compositional principles affected a great many students, although some of them, as composers, later pursued their own, even avant-garde, paths – which were generally ignored by Škerjanc, who foremost advocated developmental continuity. He surrounded himself with composers who shared his point of view and assigned them to the chairs of theoretical subjects and composition. These professors were: Marjan Kozina, Karol Pahor, Blaž Arnič, and Matija Bravničar. Samo Vremšak absorbed these traditional, safe approaches to composing and based his lifelong creative output upon them. Throughout his heterogeneous oeuvre, he demonstrated a fundamental mastery in classic compositional techniques that he complemented with a touch of originality and contemporaneity. He did not care much about experimenting with dodecaphony, aleatorics or other principles, most probably owing to his particular gift – the ability to realize his musical imagination through the prism of tonal music with rich diatonic and chromatic alterations. Although traditionally inclined, Vremšak was more strongly attracted to the company of fellow progressive students and tried to seize the Modernist stream of Western Europe under the influence of Jurij Gregorc, a professor at the Secondary Music School in Ljubljana. In 1953 they founded the so-called "Klub komponistov" (Composers Club) as a form of protest against the obsolete educational approaches at the academy, which were causing a rift between the students and professors at the composition department. The main initiator of the progressive young musicians' movement was Ivo Petrić, who gathered around him a circle of talented students, such as Alojz Srebotnjak, Darijan Božič, Milan Stibilj, Samo Vremšak, Marijan Fajdiga, Marko Žigon, Igor Štuhec and Lojze Lebič. Among the most important objectives of their society was the public performance of student compositions, the authors of which tried to follow Western musical culture: they implemented modern compositional methods that had already been implemented in Europe and America into their works, however they saw fit. The works Samo Vremšak presented in the concerts of the Composers Club, such as *Sonatina za klavir*, *Trije preludiji za klavir*, and his first solo-songs, were less modern in comparison with other compositions.¹⁰ Vremšak's musical personality did not seek extreme novelties, which was somewhat curious, as he was initially taught harmony and contrapunct by Srečko Koporc, who was regarded as a modern-oriented composer and excellent contrapuntist and had been mentored by Marij Kogoj. Koporc studied at the Neues Wiener Konservatorium with Schönberg's student Egon Lustgarten and graduated in 1929 in Prague, where the progressionist Josef Suk taught, as well as Alois Hába, known as the father of quarter-tone music. Koporc's pre-war style was predominantly Neo-classical and expressionistically audacious; however, in the 1950s he attempted to compose with the dodecaphonic technique, although only for a short time. He was well educated in music theory and an insightful researcher. After the war, until 1948, he gave private lessons in music theory and after

¹⁰ Accessible at: www.lira-kamnik.si/zbor03_03.html (last visited Dec. 14, 2014).

worked as a professor.¹¹ Marijan Lipovšek, the first of Vremšak's mentors at the Academy, was moderate in style. Being a former student of Josef Suk and Alfred Casella, his compositions from the beginning of 1950s reveal his inclination toward the neoclassical style; only later did he incorporate modern elements in his work. As for Marjan Kozina, his compositions were even more moderate in terms of style than Lipovšek's. He studied at the Viennese academy with Joseph Marx, who claimed that tonality was a natural law. Later, he studied at the Prague conservatorium with Josef Suk, who was an adherent of expressionist melos.¹² Samo Vremšak absorbed the virtues of his professors, yet he gradually forged his own individuality in composition. In general, his works were founded upon a traditional mentality - after all, he was a master of classic musical sentence - but on the other hand, they are exceptional in harmonic diversity, original in composition and persuasive in expression. Vremšak did not want to create any other way. Despite the classic baseline and shift from tonal centres, his free comprehension of the musical sentence is also noticeable in his work; his vocal pieces, however, reveal a strong connection with poetic and prose forms. His *Sonatina za klavir* was published in the score book issued by the members of Composers Club on its fifth anniversary in 1958. In Pavle Merkù's view of Vremšak's work, he points out that it had the tonal design and chromatic satiation of the Late Romantic period, as well as sudden modulations in the style of Prokofjev, characteristic of the second decade of the 20th century; still, he recognized Vremšak's talent and appraised his sensibility as regards musical problems.¹³ In the beginning of the 1960s, a large section of the above-mentioned society became part of the progressive music group "Pro musica viva", which tried to seize the most contemporary trends of Western Europe, although Vremšak was not among them.

Samo Vremšak decided to study singing after his father, who recognized his abilities, encouraged him to do so. As a talented singer with a vocal range of tenor and baritone, he started to study solo singing as well, but interrupted his studies because of military service after obtaining a bachelor's degree. He resumed his studies in 1957 and graduated from the Academy in 1960 under the mentorship of professor Ado Darian (1895–1966), who had studied in Vienna and was an internationally renowned tenor, opera and concert singer. From 1945, Darian worked as a professor of singing at the Academy of Music. Like Julij Betetto, the spiritus agens of solo singing teaching, Darian trained a strong contingent of excellent opera and concert singers. After having acquired both diplomas, Samo Vremšak committed himself to composing, conducting "Lira" in Kamnik and concert singing; he also worked as a teacher. Between 1957 and 1963 he taught a broad range of subjects at the Secondary Music School in Ljubljana, such as harmony, score playing, piano as a non-core subject, vocal technique, and conducted a girls' choir. Perhaps this was the choir he wrote the composition *Mračna Jesen* (text by Črtomir Šinkovec) for, as it was his very first work written for such an ensemble. In 1963 the composition was published in *Grlica* magazine. After passing the professional exam in theoretical subjects at the Academy in 1959, he started to work there part-time. In order to devote all his energies to his artistic career, he also worked as a freelancer for two years

¹¹ Cp. Darja Koter, *Slovenska glasba 1918–1991*, Ljubljana: Študentska založba, 2012, p. 125. The author also refers to extensive literature.

¹² Ibid. p.178–186

¹³ Pavle Merkù, »Naši najmlajši«, *Naša sodobnost* (1958), 60(12), p. 1133.

(1963–1965). During this time he conducted the APZ Tone Tomšič (Academic Choir Tone Tomšič) for two months, was a member of “Lira” in his hometown and of the Komorni zbor RTV Ljubljana (Radio and Television Slovenia Chamber choir), and was also active as a composer and concert singer. As a performing artist, he recorded for the Radio Ljubljana Archive. Among a number of solo-songs that he recorded for this institution, the most remarkable were the world premiere performances of Marij Kogoj’s compositions. He claimed that this period of his life was fulfilling and successful. After he remarried in 1965, he accepted a teaching post at the Fran Albreht Elementary School where he worked as a music teacher for eight years, conducting children and youth choirs at the school, writing compositions for respective choirs and publishing them in *Grlica*. Despite his manifold capabilities and numerous accomplishments in all aspects of his career, he did not feel completely satisfied. As he said, he was constantly searching for new challenges and waiting for the fulfilment of his dream: a post at the Academy of Music.¹⁴ Being a proficient musician, in 1973 he was offered the post of music consultant by *Zveza kulturno-prosvetnih organizacij Slovenije* (the Association of Cultural and Educational Organizations in Slovenia), which he accepted. This part of his life, however, he never commented upon in public.

The records of Vremšak’s conductorship of the “Lira” choir in Kamnik are much more eloquent. Under his leadership, the choir developed to the level of the most prominent choirs in Slovenia and gained an international following. Accordingly, in 1975, he was invited to take over the conductorship of the Philharmonic choir. In the same year Marijan Gabrijelčič became the artistic director of the institution and announced certain modifications in programme and organization - first of all, exposing the orchestra to an international audience. At the very beginning of his new employment, Vremšak most probably had no inkling that the Philharmonic choir would exist for only one more season. It should be emphasized that in previous articles about Vremšak, it was stated that he worked as a conductor of the Philharmonic choir between 1975 and 1978, whereas the latest research has indicated that this information is incorrect. As is evident from the printed concert programmes and from other documentation, the choir were still performing during the 1975/76 season, although none of these appearances was of particular significance, and then the choir disbanded.¹⁵ Among their most significant independent concerts of the last season was the 6th concert of the Red Series in May 1976, conducted by Vremšak, in which the ensemble presented rarely performed works of Renaissance authors, such as Lasso, Gallus, Palestrina and works of some lesser-known Polish composers of the time. For the most part, Vremšak had selected polyphonic works, which seemed to indicate a distinct inclination toward the compositional technique that he was utilizing. The second part of the concert was dedicated to the most prominent Slovenian composers of choir music: Vremšak had selected some of the most significant or rarely performed works of Emil Adamič, Marij Kogoj, Janko Ravnik, Karol Pahor, Lucijan Marija Škerjanc, Srečko Koporc and Vilko Ukmarič. At the concert, the choir also gave the first performance of Vremšak’s work *Rdeče nebo* based upon the text by Branko

¹⁴ Matic Romšak recorded some personal memories of Samo Vremšak at his 60th anniversary. Cp. M. Romšak, »60 let življenja z glasbo«, *Kamniški občan*, June 25 1990, p. 5.

¹⁵ Cp. archival material of the Slovenska filharmonija (Slovenian Philharmonic). However, there is no folder entitled “Samo Vremšak” there. I would like to thank the archivist Mateja Kralj for her help in locating resource materials.

Rudolf.¹⁶ Furthermore, Samo Vremšak and Branko Rajšter were mentioned as conductors of the choir for Mozart's *Requiem* (KV 626), which they performed in the same season.¹⁷ Although the vocal ensemble was no longer active the next season, Vremšak worked for the Philharmonic as a concert singer and archivist until the beginning of 1978.¹⁸ In February of the same year he left this position by mutual agreement and took over the professorship at the Academy of Music, for which he had long prepared. In fact, after the completion of his habilitation procedure, the University in Ljubljana offered him the title of docent for the following subjects: harmony, contrapunct, solfeggio, instrumentation and general bass. Initially, he worked as a professor of solfeggio, but he later gave lectures also on music theory subjects and solo singing as a non-core subject. He worked as a professor from 1988 until he retired in 1995 and then lectured part-time. Vremšak was known as an extremely dedicated pedagogue with an aptitude for discovering exceptionally talented students, who had to meet his high standards. One of his students wrote about him that "...he was a very interesting personality, a good critic, he was witty, often restless and stormy, a remarkable and very sophisticated conversation partner."¹⁹ He was notorious for his exactitude and conscientiousness and he expected nothing less from his students; however, he was stingy with praise. Most of the time he would express his approval or praise as if to say: "So-so...good enough." The students who attended his solo singing and vocal technique classes will always remember that. Often they were in awe of him, as he expected a good prior knowledge from the students of solfeggio, harmony and contrapunct. Nevertheless, over time it was generally stated that "Samči", as he was secretly nicknamed (a nickname coined by his friend Hubert Bergant), was actually a good-natured and good-hearted man. He showed a more personal attitude toward students during individual tutoring in general bass, when he often took time to engage in conversations about a variety of music topics or generously advised the students about their future professional path.²⁰

After the war Ciril Vremšak reassembled the "Lira" choir. In 1948 his son joined their ranks and stayed as a singer until the 80th anniversary choir concert in 1962. In the same year Ciril Vremšak had to abandon conductorship due to poor health, and handed over the reins to his son. In the early years of Samo's leadership, young singers prevailed in the choir, which allowed the conductor to pursue and ultimately achieve more ambitious goals. The choir made progress by way of a carefully combined repertoire and continuous vocal training and education. One of the most faithful followers of the "Lira" choir, composer Blaž Arnič, encouraged Samo to aim higher and to start attending national and international competitions. After careful consideration, Samo enrolled the choir in the international contest in Arezzo and won an enviable second place. Vremšak considered it the choir's greatest success, although the choir notched up many important awards in the following years, such as in the *Naša pesem* contest in Maribor ("Lira" was awarded three silver and a bronze plaque) and in the radio contest *Naši zbori pred mikrofonom*

¹⁶ Accessible at [Koncertni list Slovenske filharmonije](#). Slovenska filharmonija, 1975/1976. Printed concert programme <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-NNJD3L5Y> (last visited Nov. 9, 2014).

¹⁷ Accessible at [Koncertni list Slovenske filharmonije](#). Slovenska filharmonija, 1975/1976. Printed concert programme <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-OEC8EDGE> (last visited Nov. 9, 2014).

¹⁸ Documentation relating to this period of Vremšak's work at the Slovenian Philharmonic is very deficient.

¹⁹ Andrej Misson, »In memoriam Samo Vremšak (1930–2004)«, *Naši zbori* (2005), 55(1), p. 13.

²⁰ Cp. Veronika Šarec, »Orgelski opus Sama Vremšaka«, *Kamniški zbornik* (2006), I. XVIII, pp. 74–75.

(between 1971 and 1973 the choir successively took first place).²¹ They made successful guest performances in several European cities and hosted international choirs in Kamnik. The choir received excellent reviews and commendations. The repertoire of the "Lira" was exceptionally varied, as it comprised the compositions from the period of Gallus up to contemporary Slovenian composers, as well as original folk song arrangements.²² Vremšak was able to select cogent compositions that matched the choir's capabilities, resulting in an effective sound. He dedicated some of his own compositions to the choir, such as *Napis na velikem zvonu pri sv. Joštu* (An Inscription on the Large Bell at St. Jošt) and *Pevcu* (To the Poet), both based on the text by France Prešeren. During Vremšak's conductorship, one of the most prominent features of the choir was the thematic concerts in honour of individual composers or dedicated to selected themes. The brilliant vocal technique of the choir generated a stable choral blend and balance, clean intonation, careful diction, excellent phrasing and musical persuasiveness.²³ Under Vremšak's leadership the choir also recorded two LP records entitled *Hodil po zemlji sem naši* (1977) in *Gremo v Korotan* (1983). The singers admired Samo Vremšak and were extremely devoted to him, even though he was known for his rigorousness and consistency. It was said that he was a brilliant chronicler, storyteller, a vigorous and sharp collocutor, and last but not least, an excellent imitator of distinct characters and personalities.²⁴ In 1972 he received the Gallus' plaque for his long conductorship of the "Lira".

As a vocal soloist, Samo Vremšak particularly distinguished himself in the concert sphere. He was one of the few graduates of the Academy of Music who decided to devote themselves to concert singing. The Academy educated a fairly large number of solo singers, but on the whole they decided on careers in opera. As a baritone, Vremšak was a member of two important vocal ensembles: the Komorni zbor RTV Ljubljana (Chamber Choir of RTV Ljubljana) from 1960 to 1967 and from 1978 the Slovenski oktet (Slovenian Octet) led by Samo Nanut. During that time the Slovenian Octet gave a number of concerts and also recorded a medley of Slovenian toast-songs in which Vremšak proved successful as one of the soloists. His abilities were best expressed in the popular folk song *En starček je živel* from Lower Carniola.²⁵ Throughout his life, Samo Vremšak was very fond of spiritual music, even though he spent the better part of his life exposed to the communist mentality, which, in Slovenian society also, was wholly opposed to sacral art. The end of socialist Yugoslavia and the independence of Slovenia brought several changes, one of which was a more relaxed view toward sacred music - reflected also in the concert sphere. As a result, for almost a decade and a half from 1994 onwards, Vremšak directed the Musica Aeterna festival in his hometown; he performed there on a regular basis with the ensemble Slovenski pevci sakralne glasbe (Slovenian Singers of Sacred Music), which he both founded and conducted. The festival, which featured the performances of several renowned artists from Slovenia, became an important part of musical life in Kamnik. In

²¹ Cp. memorial miscellany dedicated to the centenary of the society: *Lira 1882–1982* (texts by: A. Čebulj, M. Žontar, S. Vremšak), Kamnik: Kulturni center, 1982, pp. 41–42.

²² Cp. Samo Vremšak, »Umetniška in programska usmeritev LIRE v 110-letih njenega obstoja«, *Lira 1882–1992*, op.cit., pp. 45–71.

²³ Leon Engelman, »Kultura petja. Koncert kamniške Lire v Ljubljani ob 90-letnici njene ustanovitve – Skravnost uspehov na mednarodni ravni«, in: *Lira 1882–1982*, op. cit., p. 49.

²⁴ Janez Majcenovič, »Im memoriam: Samo Vremšak (1930–2004)«, *Naši zbori* (2005), 55(1), p. 12.

²⁵ Boris Pangerc, *Slovenski oktet*, Ljubljana: Tiskarna Hren, 2007, p. 78.

this sphere as well, Samo Vremšak proved himself to be an excellent artistic director.²⁶ Being a baritone soloist, a performer with excellent technical expertise and an outstanding musical ear, he performed a majority part of the standard repertoire, appeared in cantatas and oratorios and in independent recitals. His performance achievements received excellent reviews, wherein, among other things, his technical impeccability, excellent diction and musical perfection were especially highly praised.²⁷ His operatic success grew gradually throughout the decades, reaching a peak in the mid-1990s, when he was entering the autumn of his life. The traditional values expressed in his compositional works were also expressed in the conventional choices he made in his artistic solo and chamber programme. In general, (most) contemporary European works were ignored in his repertoire; however, he frequently performed solo-songs written by his Slovenian contemporaries and colleagues.²⁸ In addition, he seldom appeared as an opera concert performer, with the exception of his contribution to the following project, which enjoyed enormous public success: the performance of the operatic concert *Boris Godunov* by Modest Musorgski, with an international cast in Vienna, conducted by Lovro Matačić.²⁹ One of his first and most notable piano accompanists was Jakob Jež, while the most renowned among them was Leon Engelman, known as a sensitive and successful chamber musician. The duo Vremšak-Engelman recorded a number of solo-songs for the Radio Ljubljana Archive; they were the first in Slovenia to perform the entire vocal cycle of Swan Song by Franz Schubert. In 1990 they accomplished another remarkable achievement by performing no less than 48 anthological compositions of Slovenian solo-songs in three consecutive evenings in Kamnik. It was an amazing project, still worthy of respect today. As a soloist, Vremšak appeared in the more important cantata projects of the Slovenian Philharmonic and of the Consortium Musicum choir, as well as in festivals such as Slovenski glasbeni dnevi (Slovenian Music Days), Revolucija in glasba (Revolution and Music), Kogojevi dnevi (Kogojs's days) and in concerts organised by the Društvo slovenskih skladateljev (Society of Slovene Composers), and so on.³⁰ A number of his singing achievements were released in the Musica Slovenica collection. He often cooperated with the organist Hubert Bergant, who was his friend and also from Kamnik, and his colleague at the Academy of Music. Together they performed numerous works from domestic and foreign repertoires, even organising thematic concerts, which they adapted to the individual concert events. As for their performances of spiritual and sacral music, they represented a special tandem. They also performed some of Vremšak's own compositions.³¹

Samo Vremšak often emphasized that he was more attracted to composing than any other music-related activity. He had been active as a composer since his youth, and left behind hundreds of original compositions and arrangements, featuring elements of the Late Romantic, Neo-Baroque, Neo-Classical and Expressionist periods – a reflection of

²⁶ Accessible at <http://castni.nakamniskem.si/vremsak/glasbenik.php> (last visited Dec. 12. 2014). Documentation with printed concert programmes of the ensemble is accessible in Samo Vremšak's personal archive.

²⁷ Cp. Vremšak's personal archive, folder with printed concert programmes and reviews. Kept by Vremšak family in Kamnik. I would like to express my sincere gratitude to Vremšak family for permission to inspect Samo Vremšak's legacy.

²⁸ Ibid.

²⁹ Leon Engelman, »Ob 70-letnici Sama Vremšaka«, *Kamniški zbornik XV* (2000), p. 28.

³⁰ Vremšak's personal archive, folder with printed concert programmes.

³¹ Ibid.

his personal preferences rather than any strict stylistic deliberation. He wrote compositions for a variety of instrumental, vocal-instrumental and vocal ensembles, except for opera, and created an extensive oeuvre of shorter and more comprehensive works; his music is expressive, full of musicality, imitative and rich in harmony. Vremšak often expressed himself in a polyphony and polyrhythmic style and used to base his compositions upon folk songs, processing their motifs in a persuasive variational style. He was a master of musical forms, or as Leon Engelman said: “*Musical form serves him as a wisely designed and unique mould in which he pours a musical work of art.*”³² He expressed himself over a range of fields and created in various forms - from the simple poetic form to skilled fugues and comprehensive sonatas, symphonies or cantatas. In his early years, he garnered acclaim with his piano works. The most prominent among them was the *Sonatina* (1953), which attracted the attention of the international public for its formal, harmonic and pianistic originality. There is no piano concert in his oeuvre; however, his *Concertino za klavir in godala* (1961–63)³³ is quite close to such a form. Vremšak’s works for piano (altogether he wrote around 10 pieces) came into being during his studies (1947–1958) and rank among his shorter polyphonic pieces³⁴ as regards their form. As for chamber music, he wrote several compositions, which he had worked on for decades, mostly intended for his friends and colleagues. A typical feature of this part of his oeuvre, most probably created for everyday purposes, is the diversity of ensemble.³⁵ Even though he wrote predominantly for traditional groups, he especially enjoyed composing on order for new and unusual instrumental ensembles. These compositions allowed him to prove his proficiency in the acoustic and technical capabilities of an individual instrument. Even though these works may appear momentary, he essentially created a line of brilliant concertant pieces. Some of these works appear in editions of the Society of Slovene Composers; for example: *Sonatina in due tempi za rog in klavir* from 1979, *Sonatina za trobento in klavir* from 1978, and *Arietta in scherzino za trobilni kvintet* from 1986. Most of the scores were issued as manuscripts. Among his original ensembles are also compositions for chamber ensembles with organ, such as *Concertino za orgle in trobilni kvintet* (1987) or *Koncert za orgle in godala* (1983). The string quartet, otherwise almost an obligatory element in every oeuvre, is represented in Vremšak’s by a single piece that he wrote in 1976, defined by Leon Engelman as an example of a symbiosis of classic form and extended tonality.³⁶ Since his youth, Vremšak had felt an affinity for the organ, to which he devoted solo pieces or compositions for diverse ensembles. He liked to create his organ pieces after the examples of skilled Baroque forms, such as passacaglia, fantasia, suite and single, double or even triple fugue. Vremšak shunned tradition in these works, making a significant contribution to contemporary organ music; most of them were published within the editions of the Society of Slovene Composers or by the Astrum publishing house. Several world-premieres of Vremšak’s organ works were performed by Hubert Bergant, who played them regularly to Europe audiences, thus becoming the first musician to present Vremšak’s oeuvre globally. Vremšak’s most important works in this

³² Leon Engelman, »Ob 70-letnici Sama Vremšaka«, *Kamniški zbornik* (2000), Vol. XV, p. 28.

³³ Ibid., p.29.

³⁴ Cp. a list of Vremšak’s work in form of legacy inventory that includes manuscripts and printed material. The list was put together by Vladka Vremšak. Datations of compositional works have been added in accordance with composer’s notes.

³⁵ Ibid.

³⁶ Cp. L. Engelman, op.cit., p. 29.

regard are *Sonata quasi una fantasia* (1968), the expressionistically designed *Triptihon* (1971), *Tema con variazioni* (1976) which he considered one of his most cogent compositions, *Koncert za orgle in godala* (1983), performed as a world-premiere in the Red Series of the season 1985/86,³⁷ and *Koncert za orgle in orkester* (1991). The last two of the above-mentioned compositions most probably came into being thanks to Hubert Bergant; at the time of their writing, an astounding concert organ in Cankarjev dom (Slovenia's largest cultural and congress centre) stimulated the creation of great organ pieces. The most prominent among Vremšak's sacred vocal compositions for organ and mixed choir are masses and psalms, as well as pieces such as *Missa latina per coro e soli a cappella* (1993), and one of the last in this oeuvre *Christus factus est*.³⁸ Vremšak was a master of cantata and oratorio for smaller and larger ensembles,³⁹ in these two musical forms he reached a singular peak of compositional creativity. In the works of a predominantly spiritual character, there are also carefully selected texts originating from diverse cultural environments, and of various contents and forms. The following are especially worth of attention: *Šest pesmi Horaca* for mixed choir, woodwind quintet and timpani (1986), *Voznica* for male choir, mezzo-soprano and chamber orchestra (1973), the composition *Žalosten je velki kejden* for mixed choir, soloists and orchestra, based upon the text of Slovenian folk prayers, *Canticum cantucorum Salomonis* for mixed choir and brass quintet, *Exercitus grandis nimis valde* or *A Mighty Army* for soloists, choir and orchestra, dedicated to the victims of post-war massacres, which earned resounding ovations at its world-premiere in 1995 at Cankarjev dom.⁴⁰ Vremšak's *Requiem* (1995) was especially admired by professional and lay public. Its world-premiere was conducted by Mirko Cuderman and held in the church of St. Jakob in Ljubljana within the Vocal Series of the Slovenian Philharmonic in the 2000/2001 season, with joint choirs, Philharmonic orchestra and soloists: Irena Baar, Mirjam Kalin, Marjan Trček and Janko Volčanski.⁴¹ Vremšak defined this composition as his "Creative Credo".⁴²

Among his more extensive orchestral works, Vremšak himself accentuated his second (1973) and third symphony (1989); the first he completed soon after graduation from the Academy in 1958, *Sonatina za godala* (Sonatina for Strings, 1966), *Adagio* for grand orchestra (1987) and *Simfonietta in modo classico in due tempi* (1988).⁴³ There were quite long intervals between the formations of the symphonies, hence the diversity of styles. Basically, they are ranked among the fundamental symphonic works of Slovenian creativity in the second half of the 20th century. Since the first symphony marked Vremšak's debut in the sphere of symphonic music, its style is Neo-Romantic. The second one was described as harmonically bold and dramatic and was dedicated to Vremšak's late father. Formally, the symphonies are associated with a classic form of symphonic character, with contrapunct and modality at the forefront, while the tonality freely expands

³⁷ Cp. Slovenian Philharmonic, Koncertni listi (printed concert programmes).

³⁸ Cp. E. Škulj, *Leksikon cerkvenih glasbenikov*, Ljubljana: Družina, 2005, p. 388; for a more complete list of such compositions compare the list of score material which is in possession of the family.

³⁹ Cp. list of compositions, wherein 12 pieces are enlisted in the column entitled Vocal-instrumental Compositions.

⁴⁰ The piece *Exercitus grandis nimis valde* met with resounding reception of the public. Cp. L. Engelmann, op. cit., p. 31.

⁴¹ Cp. Slovenian Philharmonic, Koncertni listi (printed concert programmes).

⁴² M. Gačeša, op.cit., p. 3

⁴³ See the transcription of discussion between Marjeta Gačeša and Samo Vremšak at his 70th birthday, published in *Naši zbori*. Cp. M. Gačeša, op. cit., pp. 2–4.

from traditional restraints; rhapsodic diversity stands out, as does the approximation of an organ sound.⁴⁴ Even though Vremšak did not always follow current compositional vogues, he gradually released himself from traditional restraints and started to reach toward modern compositional means, but with serious reflection and moderation; yet, he worked above all independently and with a style that is hard to define. His solo-songs belong among his most cogent compositions. Many of them were written for baritone; however, he also wrote some for soprano - in all probability they were composed for his daughter, Irena Baar (1958–2006). His solo-songs expressed a variety of moods, from the lyrical to the epic and dramatic. Beside the piano accompaniment to his solo-songs, he would add organ, chamber or even orchestral accompaniment. Choosing the texts for his compositions, he would decide on persuasive depositions that he found in various sources from the Antique period up to modern Slovenian literature. The key to Vremšak's music was poetic expression; it often directed him towards expressivity and away from tonality into a recitative manner, tonal painting and a persuasive symbiosis of context-related and metric character of the literary material upon which it was based. Among his most frequently performed works are the cycle *Osem pesmi iz ciganske poezije* for soprano and piano, 1982, *Šest ljubavnih elegij rimske pesnice Sulpicije* for mezzo-soprano, flute, gong and piano (1981), *Tri balade Petrice Kerempuha* for baritone and piano (1983) and *Štiri Balantičeve pesmi za glas in klavir*.⁴⁵ Most of these compositions were performed by Vremšak himself and his daughter Irena; other performers appeared very rarely. It should also be noted that even though many of the compositions were recorded for the Radio Slovenia Archive, they are not accessible to a wider public. It is Vremšak's choir compositions that truly stand out in his entire oeuvre. He wrote compositions for choirs throughout his life and created a rich collection of choir pieces for adult and youth vocal ensembles. Most of the compositions for adult choirs were published in the periodical *Naši zbori* and in other editions of ZKOS (Association of Cultural Organizations of Slovenia), while his youth choir works were issued in the magazines *Grlica* and *Glasba v šoli*. Due to his expert judgment of choral sound and the vocal range of children and adult voices, his choir compositions still enjoy wide popularity and are frequently performed by amateur or professional vocal ensembles. For his artistic compositions, he decided on cogent texts, principally those of Slovenian authors, for example: Alojz Gradnik, Josip Murn - Aleksandrov, Srečko Kosovel, as well as of modern authors like France Balantič, Kajetan Kovič, Ivan Minatti, Tone Kuntner, Svetlana Makarovič, Neža Maurer and many others. He tended to choose social, epic, and lyrical motifs. Vremšak confirmed his talent for choral sentence formation, with the emphasis on the natural characteristic of the individual voices in compositions that he created early in his life and which remain extremely popular: *Vetri v polju* (S. Kosovel, 1952), and then in many other pieces, such as *Žanjica* (F. Kozak, 1951), *Škrjanček* (M. Golar, 1969), *Pesem hrepenenja* (1971), *Prihod* (A. Gradnik, 1974), *Noč brezupna* (I. Cankar, 1977), *Orel in smreka* (A. Gradnik, 1977), *Maj ob Soči* (I. Minatti, 1984), *Tri Katulove pesmi* for mixed choir (1984), *Pelin žena* (S. Makarovič, 1992), *Zadnji čas pred zimo*, *Zasuta usta* (both based upon the texts of F. Balantič, 1992); however, especially prominent in this segment of his work are six songs based upon the texts of Tone Kuntner for male choir (1994). Even though his

⁴⁴ A more detailed analysis of the second symphony is included in the article by Ivan Florjanc.

⁴⁵ Cp. Vremšak's legacy: the archive of performances of his works.

first choral pieces are rather moderate in style and predominantly tonal, the years added harmonic sharpness to the musical sentence of his later works. He would dramatize the musical sentence in accordance with the context of the poem and intensify the expression, even entirely omitting tonalities and metric stipulations. The latter is evident in his compositions for all types of ensembles, including youth and children's choirs, which he treated with great sensitivity. He composed the majority of his works for them based upon the texts of modern poets, such as Neža Maurer and Danilo Gorišek. As a rule, Vremšak respected the natural ambitus of children's voices. Being fond of folk customs, rites and songs, he also produced several adaptations and their number is comparable to that of his original pieces. He was very exact in citing the origin of every song, as well as the name of the respective recorder. He had a special affinity for certain Slovenian regions; hence he enjoyed a special bond with the choirs from Austrian Carinthia. In his long cooperation with the renowned conductor of the mixed choir "Rož", Lajko Milisavljevič (1943–2002), he wrote several adaptations of songs that originated from the rich cultural heritage of Slovenian Carinthia; one of them was the cycle of seven compositions entitled *Ziljska ohcet*. The other more prominent and often performed among Vremšak's adaptations of folk songs were *Zeleni Jurij*, *Voznica*, *Sonce gre za gorou*, *Še rož'ce so žalovale Ko bi Zilo noj Dravco*, *Kranjčičev Jurij*, *Bom pa zlezu na češnjo*, *Ženka mi v goste gre* and many others.⁴⁶ The adaptations were often written for diverse ensembles.

Samo Vremšak was productive almost until his last breath. He received a number of significant awards and acknowledgments for his work, such as the Yugoslav Radio Television award in 1974 for the choral composition *Pesem hrepenenja*. In 2002 he received the Kozina award for his compositional oeuvre by the Society of Slovenian Composers, while in 2004 he was granted honorary citizenship of Kamnik municipality. He died and is buried in his home town.

⁴⁶ Samo Vremšak carefully managed his archive in which the important sources of information on the performances of his works are kept.



Slika 1: Koncert Kluba komponistov v mali dvorani SF, 1955.



Slika 2: Samo Vremšak z Markom Žigonom in profesorjem Marjanom Kozino po diplomskem koncertu, 1956.



Slika 3: Nastop z mladinskim zborom OŠ F. Albrehta, Kamnik, 1967.



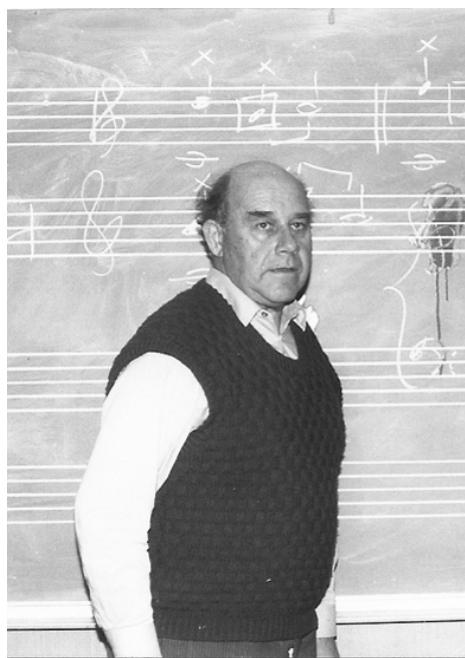
Slika 4: Samo Vremšak solist na koncertu z Liro Kamnik.



Slika 5: Zborovodja v Slovenski filharmoniji, 1975/76.



Slika 6: Nastop v Kamniku z Leonom Engelmanom, 1990.



Slika 7: Samo Vremšak kot profesor na Akademiji za glasbo.



Slika 8: Za orglami v cerkvi v Ljutomeru, 1987.

Darja Koter

Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo

UMETNIK IN PEDAGOG SAMO VREMŠAK

Izvleček: Prispevek nadgrajuje in sintetizira življenje in delo vsestranskega glasbenika, skladatelja, pevca, organista, zborovodje in pedagoga Sama Vremšaka. Dosedanje večinoma krajše objave o njegovem življenju in profesionalnem delovanju so dopolnjene na podlagi skladateljevega osebnega arhiva, ki je v zasebni lasti. Upoštevane so tudi temeljne študije o posameznih segmentih skladateljskega opusa in seznam del iz družinskega arhiva. Izpostavljena je Vremšakova umetniška pot v vlogi zborovodje moškega zbora kamniškega društva Lira, kariera koncertnega pevca in sinteza njegovega skladateljska opusa, v katerem izstopajo zbori, samospevi, orgelska dela in vokalno-instrumentalne skladbe kantatnega značaja.

Ključne besede: izobraževanje, poustvarjalnost, ustvarjalnost, pedagoško delo, kamniška Lira, baritonist, skladatelj, pedagog.

Samo Vremšak se je rodil 29. maja 1930 v glasbeno dejavni družini v Kamniku na Maistrovi ulici 8 v historični meščanski hiši, ki je še danes v lasti Vremšakovih.¹ Bil je sin violinista, organista, pevca, zborovodje in skladatelja Cirila Vremšaka (1900–1968) in Angele, rojene Toni. Oče Cyril se je med drugim izobraževal na glasbeni šoli ljubljanske Glasbene matice, nato pa bil bančni uradnik in dolgoletni zborovodja kamniškega moškega zbora Lira (vodil ga je od leta 1920 do 1962). Kot zborovodja je bil samouk, pri čemer sta ga vodila takrat priznana glasbenika Emil Adamič in Zorko Prelovec. Njegov vokalni stavek večinoma moških zborov je prežet s slovenskih glasbenim izročilom in z izvirno melodiko, kar ga še danes uvršča med večkrat izvajane skladatelje.² Sama je v svet glasbe vpeljala tudi očetova sestra Armeli (Eli), po poklicu učiteljica in dobra pianistka. Nekoč je sicer izjavil, da ga klavir sprva ni zanimal ter da so ga k učenju napotili starši, vendar jim je bil kasneje za to hvaležen. O teti Eli je menil, je bila dobra pedagoginja in solidna pianistka.³ Največ vpliva na njegovo glasbeno izobrazbo je imel oče Cyril, ob katerem je spoznaval zborovsko glasbo, petje, orglanje in komponiranje. Oče je kot odličen tenorist, šolan pri Mateju Hubadu, med drugo svetovno vojno prepeval v domačem cerkvenem zboru. To je bil čas, ko je bila v Kamniku sleherna slovenska kulturna dejavnost zadušena, s tem pa tudi prekinjena predvojna dejavnost kamniške Lire. Slovenska pesem se je javno glasila le na cerkvenem koru župne cerkve, kjer je bila za nemške okupatorje edino sprejemljiva.⁴ V vojnem času je Cyril Vremšak zares dejavno

1 Prispevek je del Projekta št. P6-0376, ki ga je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

2 Dostopno na: www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi821223/, obiskano: 4. 11. 2014.

3 O življenju in delu Sama Vremšaka je objavljenih nekaj leksikalnih gesel (prim. dostop na: www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi821356/, obiskano 12. 12. 2014 in dostop na: www.leksikon.si/Oseba/Osebald/46, obiskano 12. 12. 2014) in več kratkih zapisov, večinoma nastalih ob skladateljevih življenjskih jubilejih. Omenjeni zapisi so nastali na podlagi pogovorov s skladateljem in njegovih osebnih spominov. Vremšakova zapuščina, ki se hrani v družinski hiši v Kamniku, še ni bila raziskana in predstavlja temeljni vir pričajoče študije. Čeprav še ni podrobnejše urejena po tematiki (zato v nadaljevanju razen izjemoma ne navajamo posameznih map), predstavlja neprecenljivi vir in omogoča preverjanje dosedanjih objav. Iskreno se zahvaljujem Vladki in Borisu Vremšaku za sodelovanje pri pripravi pričajočih prispevkov v monografski publikaciji in možnost vpogleda v osebni arhiv Sama Vremšaka.

4 Samo Vremšak, »Spomini na očeta. Ob stoletnici rojstva Cirila Vremšaka (1900–1968)«, *Kamniški zbornik XV* (2000), str. 199.

poprijel tudi za skladateljsko pero in napisal vrsto duhovnih skladb.⁵ Samo se je temeljnih kompozicijskih prvin navzel ob prepisovanju not, ki jih je oče doma opalografiral in razmnoževal. Prvo glasbeno delo, ki ga je napisal pri 13. letih, je bilo med vojno tudi izvedeno. To je skladba z naslovom *Jezus trpeči* za bas solo, mešani zbor in orgle.⁶ Delo uvede 16 taktni basov solo in tak način skladanja z uvodnim solom je opazen tudi v njegovih kasnejših delih. Kdaj je Samo Vremšak začel igrati orgle, ni natančno znano, vemo pa, da je to bilo že v rani mladosti in da je bil v orglanju samouk. Oče je po vojni ponovno vodil moški pevski zbor društva Lira, ob njem pa tudi cerkveni zbor v kamniški mestni cerkvi na Šutni. Ker je k orglanju pritegnil sina, je gotovo presodil, da bo fantič kos nalogi. Samo Vremšak je nato v mestni, občasno pa tudi v samostanski frančiškanski cerkvi orglal vsako nedeljo kar šest let zapored.⁷ Orgle so ga spremljale vse življenje, kot solist ali spremljevalec solistov in različnih zborov ter izvrsten improvizator je igral tudi pri sv. Primožu nad Kamnikom in na kamniških Žalah.⁸ Gotovo ni naključje, da jim je kasneje posvetil bistveni del svojega skladateljskega dela. Ob tem pa ni zanemarljivo, da je bil velik občudovalec Bachovega opusa.

Samo Vremšak se je po zaključeni osnovni šoli leta 1945 vpisal na srednjo ekonomsko šolo v Ljubljani (tako imenovani Ekonomski tehnikum) in jo zaključil leta 1948. Za ekonomsko smer se je odločil, ker se še ni čutil dovolj usposobljenega za srednjo glasbeno šolo, ki je bila njegova prva želja. Kot pravi, ga ekonomija dejansko ni zanimala, zato se je v Ljubljani kot privatist pripravljal na glasbeno poklicno pot. Pri pianistu Marijanu Lipovšku se je učil klavir, pri skladatelju Srečku Koporcu pa teoretične predmete.⁹ Kot osemnajstletni mladenič je o svoji poklicni prihodnosti razmišljal bolj suvereno in dovolj odločno, da se je vpisal na ljubljansko Srednjo glasbeno šolo, smer glasbena teorija in petje. Teoretski oddelek je zaključil predčasno, v treh letih, petje leta 1955. K hitrejšemu napredovanju je gotovo pripomogla močna želja po glasbenem izobraževanju, pomembno vlogo pa sta odigrala tudi oba odlična profesorja, Lipovšek in Koporc, ki sta ga pripravljala na glasbeni študij. Leta 1951 se je Vremšak vpisal na Akademijo za glasbo, kjer je študiral dirigiranje in kompozicijo, kasneje še solopetje. Dirigiranje je po dveh letih opustil. V kompoziciji se je prvo leto izobraževal pri Marijanu Lipovšku, nato pa v razredu Marjana Kozine in diplomiral leta 1956, in sicer z izvedbo 1. stavka *Simfonije za veliki orkester*, ki jo je kasneje dopolnil v celoto. V petdesetih letih prejšnjega stoletja je na kompozicijskem oddelku ljubljanske akademije prevladovala skupina dokaj tradicionalno usmerjenih profesorjev, ki jo je vodil in morda tudi usmerjal Lucijan Marija Škerjanc. Njegova estetska in kompozicijska načela so zaznamovala vrsto njegovih študentov, čeprav so nekateri med njimi kot skladatelji kasneje ubrali svoja, tudi avantgardna pota. Škerjanc, ki je sicer zagovarjal razvojno kontinuiteto, vendar brez avantgardnih prijemov, je na Akademiji ob sebi zbral podobno misleče skladatelje in jim dodelil stolice teoretičnih predmetov in kompozicije. To so bili Marjan Kozina, Karol Pahor, Blaž Arnič in Matija

⁵ Prim. dostop na: www.leksikon.si/Oseba/OsebaId/16, obiskano: 20.12. 2014.

⁶ Prim. Marijan Gabrijelčič, »Samo Vremšak, vsestranski glasbenik«, *Glasbena mladina* (1990), l. XX, št. 7/8, str. 13; Marjeta Gačesa, »Samo Vremšak skladatelj, pevec, zborovodja in glasbeni pedagog«, *Naši zbori* (2001), l. 51, št. 1, str. 4.

⁷ Prim. Matic Romšak, »60 let življenja z glasbo«, *Kamniški občan*, 25. 6. 1990, str. 5. France Štefanec, »Skladatelj Samo Vremšak posvetil življenje glasbi«, *Mohorjev koledar 2005*, Celje: Mohorjeva družba, 2004, str. 223.

⁸ Janez Majcenovič, »Samo Vremšak (1930–2004)«, *Naši zbori* (2005), l. 55, št. 1, str. 12.

⁹ Matic Romšak, n. d., str. 5.

Bravničar. Primeža tradicije in preizkušenih modelov komponiranja se je navzel tudi Samo Vremšak in v tem našel številne iztočnice za svojo življenjsko ustvarjalnost. Skozi svoj raznoliki opus je dokazal temeljito obvladovanje klasičnih kompozicijskih tehnik, ki jim je v svojih delih dodajal prepoznavni pridih izvirnosti in sodobnosti. Za eksperimentiranje v smislu dodekafonije, aleatorike ali drugih principov, se ni zmenil, morda tudi zato, ker mu je bilo dano, da je svojo glasbeno fantazijo uresničeval skozi prizmo tonalne glasbe z bogato alterirano akordiko in kromatiko. Kljub nagnjenosti k tradiciji, ga je kot študenta pritegnila druština bolj napredno mislečih kolegov, ki so si pod vplivom profesorja ljubljanske srednje glasbene šole Jurija Gregorca prizadevali ujeti modernistične tokove zahodne Evrope in leta 1953 ustanovili t. i. Klub komponistov. Združenje je nastalo kot oblika protesta proti neaktualnim študijskim procesom ljubljanske Akademije, ki so povzročili prepad med študenti in profesorji kompozicije. Glavni pobudnik gibanja za uveljavitev mladih napredno mislečih glasbenikov je bil Ivo Petrić, ob katerem se je zbrala vrsta nadarjenih študentov, kot so bili Alojz Srebotnjak, Darijan Božič, Milan Stibilj, Samo Vremšak, Marijan Fajdiga, Marko Žigon, Igor Šuhec in Lojze Lebič. Eden izmed pomembnejših ciljev društva je bilo javno izvajanje skladb študentov kompozicije, v katerih so vsak po svojih nagnjenih uporabljali sodobnejše, na evropskem in ameriškem prostoru že dolgo uveljavljene kompozicijske prijeme, ter tako skušali slediti zahodni glasbeni kulturi. Dela Sama Vremšaka, predstavljena na koncertih Kluba komponistov, kot so *Sonatina za klavir*, *Trije preludiji za klavir* in prvi samospevi¹⁰, so bila med vsemi predstavljenimi manj modernistična. Vremšakov glasbeni značaj ni stremel k posnemanju ekstremnih novosti. Tak pristop h kompozicijskemu razmišljanju nekoliko začudi, saj ga je v harmoniji in kontrapunktu kot prvi kalil Srečko Koporc, ki je veljal za sodobno usmerjenega skladatelja in odličnega kontrapunkтика, čigar mladostni mentor je bil Marij Kogoj. Koporc je študiral na Novem dunajskem konservatoriju pri Schönbergovem učencu Egonu Lustgartenu in študij končal leta 1929 v Pragi, kjer je med drugimi poučeval Josef Suk, znan kot naprednjak, in Alois Hába kot oče četrttonске glasbe. Koporčev predvojni slog je pretežno neoklasicističen in ekspresionistično drzen, v 50. letih prejšnjega stoletja pa je posegel tudi na področje dodekafonske tehnike, vendar le za krajši čas. Bil je razgledan glasbeni teoretik in pronicljiv raziskovalec teoretičnih misli. Po vojni je do leta 1948 zasebno poučeval glasbenoteoretične predmete, nato pa učiteljeval v glasbenem šolstvu.¹¹ Vremšakov prvi študijski mentor na Akademiji, Marijan Lipovšek, je bil sloganovno zmeren. Kot nekdanji študent Josefa Suka in Alfreda Caselle je bil v svojih kompozicijah do začetka 50. let 20. stoletja naklonjen neoklasicizmu in šele kasneje je posegel po sodobnejših sredstvih. Marjan Kozina pa je bil svojih kompozicijah sloganovno še bolj umirjen: študiral je na dunajski akademiji, in sicer pri Josephu Marxu, ki je zagovarjal tonalnost kot naravno danost, nato pa še na praškem konservatoriju pri Josefu Suku, zagovorniku izrazitega melosa.¹² Samo Vremšak se je navzel vrlin svojih učiteljev, vendar se je zlagoma profiliral kot samosvoj skladatelj. Njegova dela sicer slonijo na temeljih tradicionalne miselnosti, ne nazadnje je bil mojster klasičnega glasbenega stavka, vendar so harmonsko izjemno raznolika, kompozicijsko izvirna in prepričljivo izrazna. Vremšak ni želet ustvarjati

¹⁰ Dostopno na: www.lira-kamnik.si/zbor03_03.html, obiskano 14. 12. 2014.

¹¹ Prim. Darja Koter, *Slovenska glasba 1918–1991*, Ljubljana: Študentska založba, 2012, str. 125. Avtorica navaja tudi obširno literaturo.

¹² Prav tam, str. 178–186.

drugače. Kljub klasičnim izhodiščem pa skozi njegov opus opazujemo odmak od tonalnih centrov in svobodno pojmovanje glasbenega stavka, pri vokalnih delih pa velik naslon na pesemska in prozna besedila. Njegova *Sonatina za klavir* je bila uvrščena v notno zbirko, ki so jo člani *Kluba komponistov* izdali ob svoji petletnici leta 1958. Pavle Merkù je o Vremšakovem delu zapisal, da ima sicer tonalno zasnovno, kromatično nasičenost poznoromantičnega časa in nenasne modulacije v slugu Prokofjeva kot značilnost drugega desetletja 20. stoletja, vendar je prepoznal njegovo nadarjenost in pohvalil sposobnost čutenja glasbenih problemov.¹³ Večina članov omenjenega Kluba je na začetku šestdesetih let postala del glasbeno napredne skupine Pro musica viva, ki je skušala ujeti takrat najsodobnejše glasbene tokove evropskega Zahoda, a Vremšaka ni bilo med njimi.

Za študij petja se je odločil na prigovarjanje očeta Cirila, ki je prepoznal njegove pevske sposobnosti in ga spodbujal k izobraževanju. Kot nadarjen pevec z glasovnim obsegom tenorista in baritonista, se je tako ob dirigiranju in kompoziciji vpisal še k solopetu, vendar je študij po prvi diplomi zaradi vojaščine prekinil in ga nadaljeval leta 1957. Akademsko stopnjo je zaključil leta 1960 pod mentorstvom profesorja Ada Dariana (1895–1966), dunajskega diplomanta, mednarodno uveljavljenega tenorista ter koncertnega in opernega pevca. Darian je bil na Akademiji za glasbo pevski pedagog od leta 1945 in je tako kot Julij Betetto, spiritus agens poučevanja solističnega petja na Slovenskem, vzgojil vrsto odličnih opernih in koncertnih pevcev. Samo Vremšak se je po obeh študijih predal skladanju, vodenju kamniške Lire in koncertnemu petju, ob tem pa je učiteljeval. V letih 1957 do 1963 je služboval na ljubljanski srednji glasbeni šoli kot učitelj širokega kova. Poučeval je harmonijo, partiturno igro, klavir stranski predmet, vokalno tehniko in vodil dekliški zbor. Morda je prav zanj napisal svoje prvo delo za to zasedbo *Mračna Jesen* (bes. Črtomir Šinkovec), ki jo je leta 1963 objavil v reviji *Grlica*. Ko je leta 1959 na Akademiji opravil strokovni izpit iz teoretičnih predmetov, je tam postal tudi honorarni sodelavec. Da bi se dejavne posvetil umetniški karieri, je bil dve leti v svobodnem poklicu (1963–1965). V tem času je nekaj mesecev vodil Akademski pevski zbor Tone Tomšič, bil član domače Lire, Komornega zbora RTV Ljubljana, aktiven kot skladatelj in koncertni pevec. Kot poustvarjalec je začel snemati za arhiv Radia Ljubljana, za katerega je posnel vrsto samospevov, med katerimi so posebej izstopajoče krstne izvedbe skladb Marija Kogoja. To obdobje je sam označil za lepo in uspešno. Ko se je leta 1965 v drugo poročil, je sprejel delo učitelja glasbe na osnovni šoli Frana Albrehta v Kamniku, kjer je ostal osem let. Kot vodja šolskega otroškega in mladinskega zbora, je v tem času ob drugem dejavno pisal otroške in mladinske zbole in jih objavljal v *Grlici*. Kljub vsestranskosti in uspehom na vseh področjih osebno ni bil zadovoljen, kot pravi, je iskal nove izzive in čakal uresničitev velikih sanj, zanj je bilo to mesto na Akademiji za glasbo.¹⁴ Kot prekaljen glasbenik je leta 1973 sprejel povabilo Zveze kulturno-prosvetnih organizacij Slovenije in postal svetovalec za glasbo. Tega dela svojega življenja nikoli ni javno komentiral.

Mnogo bolj prepoznavno je Vremšakovo vodenje pevskega zbora kamniške Lire, ki se je pod njegovim vodstvom uveljavil tudi v mednarodnem prostoru in se prebil med

¹³ Pavle Merkù, »Naši najmlajši«, *Naša sodobnost* (1958), l. 60, št. 12, str. 1133.

¹⁴ Nekatere osebne spomine Šama Vremšaka je zapisal Matic Romšak ob Vremšakovih 60. letnici Prim, M. Romšak, »60 let življenja z glasbo«, *Kamniški občan*, 25. 6. 1990, str. 5.

najpomembnejše slovenske zborovodje. Prav zato je bil leta 1975 povabljen, da prevzame vodenje zbora Slovenske filharmonije. Tega leta je postal umetniški vodja ustanove Marijan Gabrijelčič, ki je ob nastopu napovedal določene programske in organizacijske spremembe, predvsem pa mednarodno uveljavljanje orkestra. Vremšak ob nastopu nove služne najbrž ni slutil, da bo filharmonični zbor deloval le še dobro sezono. Ob tem je potrebeno poudariti, da vse dosedanje objave o Vremšakovem življenju omenjajo, da je bil zborovodja filharmoničnega zbora med leti 1975 in 1978, najnovejša dognanja pa kažejo, da temu ni bilo tako. Kot je razvidno iz koncertnih listov in druge dokumentacije, je zbor nastopal le še v sezoni 1975/76, kjer pa ni imel vidnejšega mesta, nato pa ne več.¹⁵ Med najtehtnejšimi samostojnjimi koncerti zadnje sezone je bil 6. koncert rdečega abonmaja maja leta 1976 pod Vremšakovim vodstvom, kjer je ansambel predstavil redkeje izvajana dela renesančnih avtorjev od Lassa in Gallusa do Palestrine ter nekaj manj znanih poljskih skladateljev tega obdobja. Vremšakov izbor v glavnem polifonih del razumemo kot njegovo izrazito naklonjenost tej kompozicijski tehniki, ki jo je tudi sam s pridom uporabljal. Drugi del koncerta je bil posvečen vidnejšim slovenskim skladateljem zborovske glasbe. Vremšak je izbral nekatera najpomembnejša ali redko izvajana dela Emila Adamiča, Marija Kogoja, Janka Ravnika, Karola Pahorja, Lucijana Marije Škerjanca, Srečka Koporca in Vilka Ukmarpa. Zbor pa je prvič izvedel tudi Vremšakovo delo *Rdeče nebo* na besedilo Branka Rudolfa.¹⁶ V tej sezoni so zboristi izvedli tudi Mozartov *Requiem* (KV 626), za katerega sta kot zborovodja navedena Samo Vremšak in Branko Rajšter.¹⁷ Čeprav pevski sestav v naslednji sezoni ni več deloval, je bil Vremšak do začetka leta 1978 še uslužbenec Filharmonije, deloval je kot koncertni pevec in arhivar.¹⁸ V februarju 1978 se je z ustanovo sporazumno razšel in nastopil delo profesorja na Akademiji za glasbo, na katerega se je že dlje časa pripravljal. Univerza v Ljubljani mu je namreč že januarja tega leta po habilitacijskem postopku podelila naziv docent za predmete: harmonija, kontrapunkt, solfeggio, instrumentacija in generalbas. Na Akademiji za glasbo je najprej nastopil kot predavatelj za solfeggio, kasneje pa je predaval tudi druge glasbenoteoretične predmete ter solopetje z vokalno tehniko kot stranski predmet. Kot profesor je deloval do upokojitve leta 1995, od leta 1988 kot redni profesor, honorarno pa je predaval tudi po upokojitvi. Bil je predan pedagog in posebno pozoren na izjemno talentirane študente do katerih je imel večja pričakovanja. Kot je zapisal eden njegovih študentov, »je bil zanimiva osebnost, kritičen, duhovit, pogosto vihrov in nemiren, zanimiv ter razgledan sogovornik.«¹⁹ Ker je veljal za zelo natančnega in vestnega, tudi do študentov ni bil prizanesljiv in je skoparil s pohvalami. Njegov izraz odobravanja in pohvale je bil največkrat, češ, no, saj kar bo, cesar se posebno spominjam njegovi študenti solopetja in vokalne tehnike. Ne redko je zbuljal strahospoštovanje, saj je od študentov solfeggia, harmonije in kontrapunkta pričakoval dobro predznanje, sčasoma pa je prevladalo spoznanje, da je »Samči«, kakor so ga skrivaj imenovali (vzdevek mu je

¹⁵ Prim. arhivsko gradivo Slovenske filharmonije, kjer pa ni posebne mape z naslovom Samo Vremšak. Za pomoč pri iskanju gradiva se zahvaljujem arhivarki Mateji Kralj.

¹⁶ Dostopno na: Koncertni list Slovenske filharmonije. Slovenska filharmonija, 1975/1976. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-NNJD3L5Y>, obiskano: 9. 11. 2014.

¹⁷ Dostopno na: Koncertni list Slovenske filharmonije. Slovenska filharmonija, 1975/1976. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-OEC8EDGE>, obiskano: 9. 11. 2014.

¹⁸ Dokumentacija o tem obdobju Vremšakovega delovanja v Slovenski filharmoniji je izjemno pomanjkljiva.

¹⁹ Andrej Misson, »In memoriam Samo Vremšak (1930–2004)«, *Naši zbori* (2005), l. 55, št. 1, str. 13.

dal priatelj Hubert Bergant), v resnici dobrodušen človek. Najbolj oseben odnos do študentov je imel pri individualnih urah general basa, kjer se je rad zapletel v pogovor o različnih glasbenih temah in mladim nesebično delil napotke za profesionalno pot.²⁰

Ko je Ciril Vremšak po drugi svetovni vojni ponovno zbral pevce kamniške Lire, se je leta 1948 v zbor vključil tudi njegov sin in pel do jubilejnega koncerta ob 80. letnici društva leta 1962. Tega leta je Ciril Vremšak zaradi bolezni vodenje ansambla opustil in ga predal sinu. V prvih letih Samovega vodenja je bil ansambel dokaj mlad, kar je dirigentu omogočilo zastavljanje večjih ciljev in tudi njihovo uresničevanje. S premišljeno sestavljenim repertoarjem in izpopolnjevanjem glasovne izobrazbe je zbor občutno napredoval. Eden izmed najzvestejših spremmljevalcev kamniške Lire, skladatelj Blaž Arnič, je zborovodjo spodbujal k smolejšim načrtom, kot so mednarodna in domača tekmovanja. Samo Vremšak je po temeljitem razmisleku leta 1965 ansambel prijavil na mednarodno tekmovanje v italijanski Arezzo in z njim dosegel zavидljivo drugo mesto. Vremšak je uspeh ocenil kot vrhunec zborovih dosežkov, čeprav je v naslednjih letih posegal tudi po pomembnih mestih na tekmovanju *Naša pesem* v Mariboru (Lira je prejela tri srebrne in eno bronasto plaketo) in se uspešno udeleževala radijskega tekmovanja *Naši zbori pred mikrofonom* (med letoma 1971–73 je zbor zasedal prva mesta).²¹ Zbor je uspešno gostoval v številnih evropskih mestih in v Kamniku gostil zbole različnih dežel. Kritiki so mu izrekali pohvale in spodbude. Lirin repertoar je bil izjemno raznolik in je obsegal dela od Gallusa do slovenskih sodobnih skladateljev in izvirnih priredb ljudskih pesmi.²² Vremšak je znal izbrati tehtne skladbe in takšne, ki so se zboru zares prilegale in zato tudi dobro zvenele. Zboru je posvetil tudi nekaj lastnih del, kot sta *Napis na velikem zvonu pri sv. Joštu in Pevcu* (obe na Prešernova besedila). Ena odlik Lire v Vremšakovem času so bili tematski koncerti v čast posameznim skladateljem ali izbranim temam. Izbrušena vokalna tehnika je zboru prinesla izenačenost glasov, čisto intonacijo, skrbno diktijo, prepričljivo fraziranje in muziciranje.²³ Pod Vremšakovim vodstvom sta izšli tudi dve veliki LP plošči z naslovi *Hodil po zemlji sem naši* (1977) in *Gremo v Korotan* (1983). Pevci so Sama Vremšaka občudovali in mu vdano sledili, čeprav je veljal za strogega in zelo doslednega. Kot pravijo, je veljal za odličnega kronista, pripovedovalca zgodb, za iskrivega in ostrega sogovornika in ne nazadnje je bil odličen posnemovalec posebnežev in imenitnežev.²⁴ Za svoje dolgoletno vodenje kamniške Lire je leta 1972 prejel Gallusovo plaketo.

Kot solopevec se je Samo Vremšak izkazal predvsem na koncertnem področju. Bil je eden redkih diplomantov Akademije za glasbo, ki so se posvetili koncertnemu petju. Ljubljanska akademija je namreč do začetka 60. let izšolala dobršno število solopevcov, ki pa so se večinoma posvetili opernemu poustvarjanju. Vremšak je bil kot baritonist član dveh pomembnih pevskih skupin: od leta 1960 do 1967 je deloval v Komornem zboru RTV Ljubljana, v letu 1978 pa je bil pevec Slovenskega okteteta, ki ga je vodil Anton Nanut. V tem času je oktet ob številnih izvedenih koncertih posnel venček slovenskih

²⁰ Prim. Veronika Šarec, »Orgelski opus Sama Vremšaka«, *Kamniški zbornik* (2006), I. XVIII, str. 74–75.

²¹ Prim. spominski zbornik ob 100-letnici društva: *Lira 1882–1982* (besedila: A. Čebulj, M. Žontar, S. Vremšak), Kamnik: Kulturni center, 1982, str. 41–42.

²² Prim. Samo Vremšak, »Umetniška in programska usmeritev LIRE v 110-letih njenega obstoja«, *Lira 1882–1992*, n. d., str. 45–71.

²³ Leon Engelman, »Kultura petja. Koncert kamniške Lire v Ljubljani ob 90-letnici njene ustanovitve – Skrivnost uspehov na mednarodni ravni«, v: *Lira 1882–1982*, n. d., str. 49.

²⁴ Janez Majcenovič, »Im memoriam: Samo Vremšak (1930–2004)«, *Naši zbori* (2005), I. 55, str. 12.

napitnic, kjer se je kot solist izkazal tudi Vremšak. Pesem, v kateri se je najbolj izrazil, je priljubljena dolenjska ljudska *En starček je živel*.²⁵ Samo Vremšak je bil zelo naklonjen duhovni glasbi in to vse življenje. Dobršen del ga je preživel v času, ko je bila slovenska družba zaradi komunistične miselnosti neprizanesljiva do sakralne umetnosti. Konec socialistične Jugoslavije in osamosvojitev sta prinesla številne spremembe, tudi bolj sproščen pogled na sakralno glasbeno umetnost, kar se je odražalo tudi na koncertnem področju. V sled novim možnostim je Vremšak v rodnem Kamniku od leta 1994 skoraj poldruge desetletje vodil festival Musica Aeterna, v okviru katerega je redno nastopal z ansamblom Slovenski pevci sakralne glasbe, ki ga je ustanovil in vodil. Ta festival, na katerem se je zvrstila vrsta priznanih domačih umetnikov, je bil pomemben del kamniškega glasbenega življenja in Samo Vremšak se je tudi na tem področju izkazal kot odličen umetniški vodja.²⁶ Kot solist baritonist, poustvarjalec z odličnim tehničnim znanjem in izostrenim posluhom, je izvedel pretežni del standardnega repertoarja, nastopal v kantatnih in oratorijskih delih ter na samostojnih recitalih. Za svoje poustvarjalne dosežke je prejel odlične kritike, v katerih je bila med drugim pogosto izpostavljena njegova tehnična brezhibnost, odlična dikcija in muzikalna interpretacija.²⁷ Njegova kariera koncertnega pevca se je iz desetletja v desetletje dvigala in dosegla vrhunc sredi 90. let, ko je bil že v zrelem življenjskem obdobju. Tako kot je bil tradicionalist na skladateljskem področju, je bil konvencionalen tudi pri izboru umetniškega programa svojih solističnih oziroma komornih poustvaritev. Z izjemo samospevov svojih slovenskih sodobnikov in kolegov, ki je redno poustvarjal, ni posegal po najsvetnejših evropskih delih.²⁸ Redko je sodeloval tudi pri koncertnih izvedbah oper. Kot izjema velja njegovo sodelovanje pri odmevnem projektu na Dunaju, in sicer z mednarodno pevsko zasedbo pod vodstvom dirigenta Lovra Matačića, kjer je bila koncertno izvedena opera Modesta Musorgskega *Boris Godunov*.²⁹ Njegov prvi vidnejši spremljevalec na klavirju je bil Jakob Jež, najpomembnejši pa Leon Engelman, ki ga poznamo kot tankočutnega in uspešnega komornega glasbenika. Za ljubljanski radijski arhiv je duo Vremšak-Engelman posnel številne samospeve, med drugim je kot prvi na Slovenskem izvedel celotni pevski ciklus *Labodji spev* Franza Schuberta. Njun svojevrsten dosežek sega v leto 1990, ko sta v Kamniku v treh zaporednih večerih izvedla kar 48 antologičnih skladb slovenskega samospeva, kar je bil projekt velikega dometa in do danes vreden spoštovanja. Vremšak je kot solist nastopal tudi v večjih kantatnih projektih Slovenske filharmonije in zpora Consortium musicum, na festivalih Slovenski glasbeni dnevi, Revolucija in glasba, Kogojevi dnevi, na koncertih Društva slovenskih skladateljev in drugod.³⁰ Vrsta njegovih pevskih dosežkov je izšla v zbirki *Musica Slovenica*. Pogosto je sodeloval z organistom Hubertom Bregantom, prijateljem in rojakom ter kolegom na Akademiji za glasbo. Skupaj sta izvedla vrsto temeljnih del svetovnega in domačega repertoarja. Njuni koncerti so bili tematsko zasnovani in

²⁵ Boris Pangerc, *Slovenski oktet*, Ljubljana: Tiskarna Hren, 2007, str. 78.

²⁶ Dostopno na: <http://castni.nakamniskem.si/vremsak/glasbenik.php>, obiskano: 12. 12. 2014. Dokumentacija s programskimi listi delovanja ansambla je dostopna v osebnem arhivu Sama Vremšaka.

²⁷ Prim. Vremšakov osebni arhiv, mapa koncertni programi in kritike. Hrani družina Vremšak v Kamniku. Iskrena hvala družini Vremšak za vpogled in zaposčino Sama Vremšaka.

²⁸ Prav tam.

²⁹ Leon Engelman, »Ob 70-letnici Sama Vremšaka«, *Kamniški zbornik XV* (2000), str. 28.

³⁰ Vremšakov osebni arhiv, mapa koncertni programi.

tankočutno prilagojeni posameznim koncertnim dogodkom. Poseben tandem sta bila v izvajjanju duhovne oziroma sakralne glasbe, izvajala pa sta tudi Vremšakova dela.³¹

Samo Vremšak je pogosto poudarjal, da ga med vsemi glasbenimi dejavnostmi najbolj pritegne komponiranje. Ustvarjal je od rane mladosti in vse življenje ter zapustil več sto avtorskih skladb in priredb. V njegovem opusu zaznamo poznoromantične, neobaročne, neoklasicistične in ekspresionistične prvine, ki jih razumemo kot elemente skladateljevega čutenja in ne kot rezultat strogega slogovnega razmisleka. Pisal je za najrazličnejše instrumentalne, vokalno-instrumentalne in vokalne zasedbe, z izjemo opere, in ustvaril obsežen opus krajših in daljših del. Njegova glasba je ekspresivna, muzikalna, imitativna in harmonsko izjemno bogata. Pogosto se je izražal v polifonem in poliritmičnem slogu in se naslanjal na ljudsko pesem, katere motiviko je obdeloval v prepričljivem variacijskem slogu. Bil je mojster glasbenih oblik in kot pravi Leon Engelman: »...*Glasbena oblika mu je preudarno oblikovan unikatni kalup, v katerega vlije glasbeno umetnino.*«³² Izražal se je znotraj raznolikih okvirjev in pisal od preproste pesemske oblike do umetelne fuge in obsežne sonatne forme oziroma simfonije in kantate. V prvih letih je nase opozoril s klavirskimi deli, med katerimi izstopa *Sonatina* (1953), ki je s svojo oblikovno, harmonsko in pianistično izvirnostjo prepričala tudi mednarodno javnost. Klavirskega koncerta sicer ni napisal, vendar se je tej obliki precej približal v delu *Concertino za klavir in godala* (1961–63).³³ Vremšakova klavirska dela, napisal jih okrog deset, so nastala v času njegovega študija (1947–1958), oblikovno pa sodijo med krajsa polifona dela.³⁴ Na področju komorne glasbe je ustvaril vrsto skladb, ki so nastajala več desetletij, večinoma za prijatelje in kolege. Za ta del njegovega opusa, ki je bržkone nastajal za vsakdanjo rabo, je značilna raznolikost sestavov.³⁵ Čeprav je pisal tudi za tradicionalne ansamble, je po naročilu rad ustvarjal za nove in nenavadne instrumentalne skupine, pri katerih je dokazal tankočutno poznavanje zvočnih in tehničnih sposobnosti posameznih glasbil in kljub navidezno hipnim skladbam napisal vrsto koncertantno bleščečih del. Nekatera med njimi so natisnjena v edicijah Društva slovenskih skladateljev (na primer: *Sonatina in due tempi za rog in klavir*, nastala leta 1979, *Sonatina za trobento in klavir*, nastala leta 1978, *Arietta in scherzino za trobilni kvintet*, nastala leta 1986), večina v rokopisih, za katere pa velja, da so vzorni. Med njegove izvirne zasedbe sodijo tudi skladbe za komorne sestave z orglami, kot je na primer *Concertino za orgle in trobilni kvintet* (1987) ali *Koncert za orgle in godala* (1983). Godalni kvartet, ki je kot skorajda obligatna oblika vsakega opusa, je pri Vremšaku zastopana z enim samim delom. Napisal ga je leta 1976, Leon Engelman pa ge je opredelil kot primer simbioze klasične oblike in razširjene tonalnosti.³⁶ Med vsemi glasbili so Vremšaku najbližje orgle, ki se jim je solistično ali v različnih sestavih posvečal od mladih dni naprej. Rad je ustvarjal po vzoru umetelnih baročnih oblik, kot so passacaglie, fantazije, suite in enojne, dvojne ali celo trojne fuge, ki v svojem glasbenem jedru daleč presegajo ozkost tradicije in predstavljajo pomemben člen sodobnega orgelskega opusa. Večina teh del je natisnjena v edicijah DSS ali pri založbi Astrum. Veliko Vremšakovih orgelskih del je praižvedel Hubert Bergant, ki

³¹ Prav tam.

³² Leon Engelman, »Ob 70-letnici Sama Vremšaka«, *Kamniški zbornik* (2000), I. XV, str. 28.

³³ Prav tam, str. 29.

³⁴ Prim seznam Vremšakovih del, ki je nastal kot popis zapuščine in upošteva rokopisno in tiskano gradivo. Letnice nastanka skladb so dodane zgolj po skladateljevih zapisih. Sestavila ga je Vladka Vremšak.

³⁵ Prav tam.

³⁶ Prim. L. Engelman, n. d., str. 29.

jih je pogosto izvajal tudi na koncertih po Evropi ter tako kot prvi predstavljal Vremšakov opus širši svetovni javnosti. Med pomembnejša dela te vrste sodijo *Sonata quasi una fantasia* (1968), ekspresionistično oblikovan *Triptihon* (1971), *Tema con variazioni* (1976), ki jo je sam označil velja za eno njegovih najtehtnejših skladb, in ne nazadnje *Koncert za orgle in godala* (1983), praizveden v rdečem abonmaju Slovenske filharmonije v sezoni 1985/86³⁷ ter *Koncert za orgle in orkester* (1991), ki sta najverjetneje nastala na pobudo Huberta Berganta in skladno s časom, ko so koncertne orgle Cankarjevega doma spodbujale nova velika dela. Med Vremšakovimi vokalnimi sakralnimi deli za mešani zbor z orglami izstopajo maše in psalmi, pa tudi skladbe, kot je *Missa latina per coro e soli a cappella* (1993) in ena zadnjih tega opusa *Christus factus est*.³⁸ Vremšak je bil mojster kantatno-oratorijskih del manjših in večjih zasedb³⁹, v katerih je dosegel svojevrsten vrhunc kompozicijskega ustvarjanja. V tem opusu, kjer prevladujejo dela duhovnega značaja, prepoznamo izjemno tehtno izbrana besedila raznolikih kulturnih okolij, vsebin in oblik. Med njimi izpostavljamo *Šest pesmi Horaca* za mešani zbor, pihalni kvintet in pavke (1986), *Voznico* za moški zbor, mezzosopran, komorni orkester (1973), skladbo *Žalosten je velki kejden* za mešani zbor, soliste in orkester na besedilo slovenskih ljudskih molitev, *Canticum cantucorum Salomonis* za mešani zbor in trobilni kvintet, *Exercitus grandis nimis valde oz.* Silno velika vojska za soliste, zbor in orkester, posvečena žrtvam povojskih pobojev, ki je ob praizvedbi leta 1995 v Cankarjevem domu izzvala huronske ovacije.⁴⁰ Posebno pozornost strokovne in laične javnosti je doživel Vremšakov *Requiem* (1995), praizveden v vokalem abonmaju Slovenske filharmonije v sezoni 2000/2001, in sicer z združenimi zbori, orkestrom filharmonije in s solisti: Ireno Baar, Mirjam Kalin, Marjanom Trčkom in Jankom Volčanskim v cerkvi sv. Jakoba v Ljubljani pod vodstvom Mirka Cudermana.⁴¹ To delo je skladatelj opredelil kot svoj ustvarjalni credo.⁴² Med obsežnejšimi orkestralnimi deli je sam izpostavil drugo (1973) in tretjo simfonijo (1989), prav je bila dokončana kmalu po študiju (1958), *Sonatino za godala* (1966), *Adagio* za veliki orkester (1987) in *Sinfonietto in modo classico in due tempi* (1988).⁴³ Med simfonijami so dolgi časovni razmiki, zato so slogovno raznolike, v svojem bistvu pa sodijo med temeljna simfonična dela slovenske ustvarjalnosti druge polovice 20. stoletja. Prva simfonija je kot Vremšakov prvenec na področju simfonične glasbe neoromantična. Druga je opredeljena kot harmonsko drzna in dramatična, posvečena je Vremšakovemu preminulemu očetu. Oblikovno se navezujejo na klasično formo simfoničnega značaja, pri čemer izstopa kontrapunktika z modalnostjo, tonalnost, ki se prosto razširja in umika tradiciji, rapsodična raznolikost in ne nazadnje približevanje orgelskemu zvoku.⁴⁴ Čeprav Vremšak ni aktivno sledil aktualnim kompozicijskim gibanjem, je zlagoma zapuščal spone tradicije in posegal po sodobnejših kompozicijskih sredstvih, vendar premišljeno in zmerno, predvsem pa svobodno, sloganovno težko opredeljivo. Med Vremšakov tehtnejši opus

³⁷ Prim. arhiv Slovenske filharmonije, Koncertni listi.

³⁸ Prim. E. Škulj, *Leksikon cerkvenih glasbenikov*, Ljubljana: Družina, 2005, str. 388; za popolnejši seznam tovrstnih del primerjaj seznam notne zapuščine v družinski lasti.

³⁹ Prim. seznam del, kjer je pod rubriko Vokalno-instrumentalne skladbe zavedenih 12 skladb.

⁴⁰ Omenjeno delo je doživelо odmevno recepcijo. Prim. L. Engelma, n. d., str. 31.

⁴¹ Prim. arhiv Slovenske filharmonije, Koncertni listi.

⁴² M. Gačeša, n. d., str. 3.

⁴³ Glej zapis pogovora Marjete Gačeša s Samom Vremšakom ob njegovi 70-letnici, objavljen v *Naših zborih*. Prim. M. Gačeša, n. d., str. 2–4.

⁴⁴ Podrobnejša analiza druge simfonije je objavljena v prispevku Ivana Florjanca.

sodijo samospevi, napisani pretežno za bariton, pa tudi za sopran, ki jih je verjetno ustvarjal za hčerko Ireno Baar (1958–2006). Samospevom, s katerimi izraža najrazličnejša razpoloženja od liričnih, epskih in dramskih, je poleg klavirske spremljave dodajal orgelsko, komorno in tudi orkestralno spremljavo. Naslanjal se je na raznoliko poezijo, od antične do sodobne slovenske, pri čemer je iskal prepričljivo izpoved. Pesniški izraz je temeljni člen Vremšakove glasbe, zato ga pogosti vodi v ekspresivnost in proc od tonalnosti, v recitativnost, zvočna slikanja in ne nazadnje v prepričljivo simbiozo pomenskega in metričnega značaja besedilnih predlog. Med največkrat izvajanimi deli je ciklus *Osem pesmi iz ciganske poezije* za sopran in klavir, 1982, nato *Šest ljubavnih elegij rimske pesnice Sulpicije* za mezzosopran, flavto, gong in klavir (1981), *Tri balade Petrice Kerempuha* za bariton in klavir (1983) in *Štiri Balantičeve pesmi za glas in klavir* (1993).⁴⁵ Večino del sta izvedla Vremšak in hči Irena, drugi izvajalci so dokaj redki. Čeprav je večina posnetih za arhiv slovenskega nacionalnega radija, širši javnosti niso dostopni. Za najprepoznavnejši del opusa Sama Vremšaka veljajo njegovi zbori, ki jih je pisal vse življenje in ustvaril zajeten sveženj za odrasle in mladinske zasedbe. Večina objavljenih za odrasle zbole najdemo v *Naših zborih* in drugih edicijah ZKOS, mladinska dela so v *Grlici*, nekatera pa tudi v reviji *Glasba v šoli*. Zaradi njegovega odličnega poznavanja zborovskega zvoka in glasovnih sposobnosti otroških in odraslih pevcev, so široko priljubljena in še danes živijo na koncertnih odrih ljubiteljskih in profesionalnih sestavov. V umetnih skladbah je posegal po tehtnih pesniških predlogah v glavnem slovenskih avtorjev od Gradnika, Murna, Kosovela in sodobnejših, kot so Balantič, Kovič, Minatti, Kuntner, Svetlana Makarovič, Neža Maurer in številni drugi ter izbiral socialne, epske in lirične motive. Nadarjenost za oblikovanje zborovskega stavka, s poudarkom na naravnih danostih posameznih glasov, je dokazal že v zgodnjem, še danes priljubljenem delu *Vetri v polju* (S. Kosovel, 1952), nato pa v vrsti drugih, kot so *Žanjica* (F. Kozak, 1951), *Škrjanček* (M. Golar, 1969), *Pesem hrepenenja* (1971), *Prihod* (A. Gradnik, 1974), *Noč brezupna* (I. Cankar, 1977), *Orel in smreka* (A. Gradnik, 1977), *Maj ob Soči* (I. Minatti, 1984), *Tri Katulove pesmi za mešani zbor* (1984), *Pelin žena* (S. Makarovič, 1992), *Zadnji čas pred zimo*, *Zasuta usta* (obe na besedilo F. Balantiča, 1992) in ne nazadnje izstopa šest pesmi na besedila Toneta Kuntnerja za moški zbor (1994). Če je bil v prvih zborovskih delih slogovno precej zmeren in pretežno tonalen, je z leti tako kot pri drugih skladbah glasbeni stavek harmonsko ostril, ga skladno s pesniškimi predlogami dramatiziral ter izrazno vsestransko stopnjeval, celo opuščal tonalitete in metrične določbe. To velja za vse zasedbe, tudi za mladinske in otroške zbole, do katerih je imel prav tako tankočuten odnos. Zanje je izbiral večinoma sodobne pesnitve, pretežno Neže Maurer in Danila Goriška. Vremšak praviloma izbira ustrezne tonalitete in ne prekorači naravnega ambitusa otroških glasov. Kot ljubitelj ljudskih običajev, ritualov in pesmi je ustvaril vrsto priredb, ki so po številu primerljive z izvirnimi skladbami. Pri navajanju virov je bil zelo natančen in je verno navajal izvor posameznih pesmi in njihove zapisovalce. Do določenih slovenskih regij je imel poseben odnos, pri čemer izstopajo njegovi pristni stiki z zbori avstrijske Koroške. V dolgoletnem sodelovanju s priznanim zborovodjem mešanega pevskega zpora »Rož«, Lajkom Milisavljevičem (1943–2002), je napisal vrsto priredb iz bogate zapuščine koroških Slovencev. Kot primer naj navedemo

⁴⁵ Prim. Vremšakovo zapuščino, arhiv izvedb njegovih del.

ciklus sedmih skladb z naslovom *Ziljska ohcet*.⁴⁶ Druge vidnejše in večkrat izvajane Vremšakove priredbe ljudskih pesmi, neredko za različne zasedbe, so *Zeleni Jurij, Voznica, Sonce gre za gorou, Še rož'ce so žalovale, Ko bi Zilo noj Dravco, Kranjčičev Jurij, Bom pa zlezu na češnjo, Ženka mi v goste gre idr.*⁴⁷

Samo Vremšak je ustvarjal do zadnjega diha in za svoje delo prejel nekaj vidnejših priznanj in nagrad. Leta 1974 je prejel nagrado Jugoslovanske RTV za zborovsko skladbo *Pesem hrepenenja*, Društvo slovenskih skladateljev mu je leta 2002 podelilo Kozinovo nagrado za skladateljski opus, v rojstnem Kamniku pa so ga leta 2004 razglasili za častnega občana. Umrl je v rojstnem kraju, kjer je tudi pokopan.

⁴⁶ Na sodelovanje med Lajkom Milisavljevičem in Samom Vremšakom me je prijazno opozorila Jasna Nemeč Novak, za kar se ji najlepše zahvaljujem.

⁴⁷ Samo Vremšak je precej natančno vodil svoj arhiv, kjer najdemo tudi pomembne vire o izvajanju njegovih del.

Tina Bohak

Konservatorij za glasbo in balet Maribor

SOLISTIČNA POUSTVARJALNOST BARITONISTA SAMA VREMŠAKA

Izvleček: Prispevek obravnava solistično poustvarjalnost baritonista Sama Vremšaka, ki temelji na dokumentih in drugih pisnih virih, ohranjenih v zasebnem arhivu njegove družine, Glasbeni zbirki Narodne in univerzitetne knjižnice Ljubljana, arhivu Radia Slovenija ter v Digitalni knjižnici Slovenije, ki v dosedanjih objavah še niso bili predmet raziskav. Gre za prvo poglobljeno študijo tega segmenta Vremšakovega delovanja. Predstavljen je podrobren popis skoraj sedemdesetih koncertov in drugih udejstvovanj baritonista Sama Vremšaka skozi desetletja, prav tako so predstavljeni spomini znanih Kamničanov ob Vremškovi smrti, njegova redna glasbena spremljevalca, organist Hubert Bergant in pianist Leon Engelman, ter seznam arhivskih posnetkov, ohranjenih v fonoteki Radia Slovenija, kjer se je Vremšak predstavil kot solist – poustvarjalec.

Ključne besede: Samo Vremšak, baritonist, solistična poustvarjalnost, Hubert Bergant, Leon Engelman

Abstract: The article explains the solo interpreters of the baritone Samo Vremšak, based on documents and other written sources preserved in the private archives of his family, the music collection of the National and University Library Ljubljana, the archive of Radio Slovenia and the Digital Library of Slovenia, which were largely neglected in previous publications. An inventory of nearly seventy concerts and other engagements of the baritone Samo Vremšak over the past decades is presented in detail, as are the memories of well-known figures from Kamnik upon his death, including his regular musical companions - the organist Hubert Bergant and the pianist Leon Engelman - alongside a list of archival footage preserved in the record library of Radio Slovenia, where Vremšak is presented as a soloist - performer.

Keywords: Samo Vremšak, baritone, solo interpreters, Hubert Bergant, Leon Engelman

Glasbeno udejstvovanje Sama Vremšaka je bilo vseskozi večitorno – ena izmed njegovih pomembnejših dejavnosti je bila solistična poustvarjalnost, čeprav je potrebno izpostaviti, da je sam velikokrat poudarjal, da je bil v prvi vrsti komponist.¹ Petju je bil Vremšak zelo predan že od svoje rane mladosti, k čemur ga je spodbujal njegov oče Ciril Vremšak (1900–1968), tudi odličen tenorist in solo pevec.² Samo Vremšak je prve glasbene nauke dobil kot sedemletni deček pri teti Armeli (Eli),³ ki je bila sicer učiteljica, z glasbo pa se je ukvarjala le ljubiteljsko.⁴ Kot je sam povedal, se je s solističnim petjem seznanil že leta 1952, ko je pel nek solo in še ni bil pevsko izobražen. Na predlog očeta se je odločil za študij solopetja.⁵

¹ Franc Križnar, Tihomir Pinter, *Sto slovenskih skladateljev*, Ljubljana: Prešernova družba, 1997, str. 226.

² Tončka Stanonik, Lan Brenk, *Osebnosti: veliki slovenski biografski leksikon*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 2008, str. 1290.

³ Hvala gospe Vladki Vremšak za posredovanje podatkov.

⁴ Matic Romšak, »60 let življenja z glasbo«, *Kamniški občan* 30 (1990), št. 10, str. 5, »Samo Vremšak – častni občan občine Kamnik«, dostopno na spletnem naslovu: <http://castni.nakamniskem.si/vremsek/glasbenik.php>, 9. 10. 2014.

⁵ Prav tam.

Med študijem kompozicije je leta 1955 opravil zaključni izpit iz solopetja na Srednji glasbeni šoli v Ljubljani v razredu profesorja Ada Dariana Morica⁶ (1895–1966), sicer tenorista in uveljavljenega pevskega pedagoga in nato študij pri njem nadaljeval na ljubljanski Akademiji za glasbo, vendar ga je zaradi služenja vojaškega roka moral prekiniti. S študijem je nadaljeval v letu 1957 in tri leta kasneje (leta 1960) pridobil pevsko diplomo.⁷ Čeprav se je veliko njegovih kolegov z Akademije usmerilo v operno dejavnost, se je sam izrazito posvetil le koncertnemu poustvarjanju.⁸ V enem izmed intervjujev je Vremšak poudaril, da kot komponist nikoli ni čutil posebne afinitete do opere in operete, iz česar je mogoče sklepati, da se ravno zaradi tega razloga tudi kot solist ni ukvarjal z operno oziroma operetno poustvarjalnostjo.⁹ Kot koncertni baritonist je pel tako rekoč celoten standarden baritonski repertoar. Pogosto je nastopal na solističnih recitalih, v kantatah in oratorijih, posebno pozornost pa je namenjal slovenskemu samospevu.¹⁰

Vremšak je veliko sodeloval z RTV Ljubljana – v obdobju 1960–1967 je pel v komornem zboru, za radijski arhiv je od leta 1960 naprej posnel vrsto interpretacij tujh in domačih solističnih del, med katerimi so najpomembnejše krstne izvedbe samospevov Marija Kogoja in posnetek recitala v Koncertnem ateljeju Društva slovenskih skladateljev iz leta 1971.¹¹

V fonoteki – glasbenem arhivu Radia Slovenija je ohranjenih več kot petdeset digitaliziranih posnetkov, kjer se je Vremšak predstavil kot solist – poustvarjalec. Potrebno je poudariti, da je digitalna baza podatkov šele v fazi izdelave, zato, kot je razvidno iz spodnjega seznama, ponekod manjka spremjevalec Vremšaka, natančen datum snemanja in/ali lokacija.¹² Ugotavljam, da je Vremšak tudi za snemanja pretežno izbiral slovenske samospeve, prav tako je iz seznama razvidno, da sta se v studiilih Radia Slovenija v njegovem zgodnjem pevskem obdobju (nekje do leta 1968) kot klavirska spremjevalca redno izmenjevala Jakob Jež in Leon Engelman, v Vremšakovem zrelem obdobju (obdobje snemanj – 1976–1990) pa je vlogo klavirskega spremjevalca prevzel

⁶ Tenorist, operni in koncertni pevec ter pevski pedagog Adolf (Ado) Moric Darian (1895–1966) je solopetje absoluiral na dunajskem Novem konservatoriju (*Neues Wiener Konservatorium*, ustanovljen leta 1909). Po končanem študiju se je kot lirski tenor predstavil na vseh večjih evropskih opernih odrih (Gradec, Dunaj, Kassel, Hamburg, Leipzig, Stuttgart, Berlin, Köbenhavn, Basel, Praga idr.). V svoji operni karieri je pel predvsem vloge tradicionalnega repertoarja (Mozart, Puccini, Verdi), po vrniti v domovino pa se je uveljavil predvsem kot koncertni oratorijski pevec, v obdobju 1940–1945 je bil glavni tajnik Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani. Darian se je v šolskem letu 1939/1940 pričel posvečati pedagoškemu delu kot honorarni učitelj na novoustanovljeni Glasbeni akademiji, ob njenem preimenovanju v Akademijo za glasbo januarja 1946 je postal profesor solopetja tudi na tej ustanovi. Svoje didaktične pevske metode je opisal v priročniku *Šola lepega petja*, ki je izšel leta 1950. Tina Bohak, *Pevska šola Julija Beteta*, doktorska disertacija, Ljubljana: Akademija za glasbo, 2013, str. 147–148.

⁷ Tončka Stanonik, Lan Brenk, n. d., str. 1290, Lira – prvo slovensko pevsko društvo, ustanovljeno 1882, dostopno na spletnem naslovu: http://www.lira-kamnik.si/zbor03_03.html, 9. 10. 2014, Kamniško-komendski biografski leksikon, dostopno na spletnem naslovu: <http://www.leksikon.si/Oseba/OsebaId/46>, 9. 10. 2014.

⁸ Marijan Gabrijelčič, »Obletnični portret«, *Glasbena mladina* 20 (1989–1990), št. 78, str. 14–15.

⁹ Franc Križnar, *Portreti gorenjskih glasbenikov*, Maribor: Center za interdisciplinarne in multidisciplinarne raziskave in študije Univerze, Inštitut glasbenoinformacijskih znanosti, 2006, str. 149–158.

¹⁰ »Samo Vremšak – častni občan občine Kamnik«, dostopno na spletnem naslovu: <http://castni.nakamnikem.si/vremsek/glasbenik.php>, 9. 10. 2014.

¹¹ Katarina Bedina, »Samo Vremšak«, Slovenska biografija, dostopno na spletnem naslovu: <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi821356/>, 9. 10. 2014.

¹² Glasbeni arhiv Radia Slovenija – iskreno hvala gosphe Jeleni Grazio za posredovanje podatkov, F. Križnar, »Repertoar samospeva na Slovenskem ali/in slovenskega samospeva 19. stol. v fonoteki – glasbenem arhivu Radia Slovenija in njegovi izvajalcii«, *Muzikološki zbornik* 42 (2006), št. 2, str. 111–155.

Engelman, kar ni naključje, saj sta samospeve in druga dela redno poustvarjala na koncertih in drugih nastopih.

Tabela 1: Seznam arhivskih posnetkov baritonista Sama Vremšaka, ohranjenih v arhivu Radia Ljubljana¹³

| Avtor | Naslov | Spremljevalec | Datum posnetka | Lokacija snemanja |
|-------------------------------------|---|---------------|----------------|-------------------------|
| Vasilij Mirk | <i>Pesmi iz sanj</i> , ciklus pesmi za srednji glas in klavir | Jakob Jež | 21. 2. 1963 | Studio 13 RTV Slovenija |
| Marij Kogoj | <i>Nad mestom belim</i> | Jakob Jež | 14. 1. 1964 | Studio 13 RTV Slovenija |
| August Carl Ditters von Dittersdorf | <i>Doktor in apotekar</i> | / | maj 1964 | / |
| Marij Kogoj | <i>Kar hočete</i> | Jakob Jež | 12. 10. 1964 | Studio 13 RTV Slovenija |
| Marij Kogoj | <i>Kar hočete</i> | / | 17. 12. 1964 | |
| Giacomo Puccini | <i>Tosca</i> | / | julij 1966 | Slovenska filharmonija |
| Zvonimir Ciglič | <i>Topoli v jeseni</i> | Leon Engelman | 21. 2. 1968 | Studio 13 RTV Slovenija |
| Zvonimir Ciglič | <i>Usoda</i> | Leon Engelman | 21. 2. 1968 | Studio 13 RTV Slovenija |
| Giuseppe Verdi | <i>Ples v maskah</i> | / | 24. 4. 1968 | Slovenska filharmonija |
| Jakob Jež | <i>Tri baladne pesmi</i> za bariton in klavir | Jakob Jež | 5. 11. 1968 | Studio 13 RTV Slovenija |
| Georg Friedrich Händel | <i>Rinaldo</i> (verzija za glas in klavir) | Leon Engelman | 23. 1. 1976 | Studio 13 RTV Slovenija |
| Anton Lajovic | <i>Pesem starca</i> | Leon Engelman | 23. 1. 1976 | Studio 13 RTV Slovenija |
| Pavel Šivic | <i>Ciproš</i> | Leon Engelman | 23. 1. 1976 | Studio 13 RTV Slovenija |
| Samo Vremšak | <i>Drevo</i> | Leon Engelman | 23. 1. 1976 | Studio 13 RTV Slovenija |
| Samo Vremšak | <i>Pa ne pojdem prek poljan</i> | Leon Engelman | 23. 1. 1976 | Studio 13 RTV Slovenija |
| Hugo Wolf | <i>Jutranja rosa</i> | Leon Engelman | 23. 1. 1976 | Studio 13 RTV Slovenija |
| Dmitrij Šostakovič | <i>Španske pesmi</i> , op. 100 | Leon Engelman | 23. 1. 1976 | Studio 13 RTV Slovenija |
| Milan Potočnik | <i>Tri balade Petrice Kerempuha</i> , op. 11 | Leon Engelman | 16. 6. 1977 | / |
| Bohuslav Martinů | <i>Legenda iz dima po pečenem krompirčku</i> | / | 15. 5. 1978 | Slovenska filharmonija |

¹³ Glasbeni arhiv Radia Ljubljana – iskrena hvala gospe Jeleni Grazio za posredovanje podatkov.

| | | | | |
|---------------------------------|--|---------------|-------------|-------------------------|
| Alojz Srebotnjak | <i>Ekstaza smrti</i> | / | 1. 11. 1978 | Slovenska filharmonija |
| Samo Vremšak | <i>Tri balade Petrice Kerempuha Miroslava Krleže</i> | / | 20. 3. 1984 | Studio 13 RTV Slovenija |
| Vilko Ukmar | <i>Šest samospevov na pesnitve Edvarda Kocbeka</i> | Leon Engelman | 29. 3. 1984 | / |
| Jakob Jež | <i>Idile Jurija Vodovnika</i> | / | 20. 2. 1989 | / |
| Pavel Šivic | <i>Naša kratka večnost</i> | / | 6. 6. 1989 | / |
| Benjamin Ipavec | <i>Iz gozda so ptice odplule</i> | Leon Engelman | 12. 9. 1990 | Studio 14 RTV Slovenija |
| Benjamin Ipavec | <i>Menih</i> | Leon Engelman | 12. 9. 1990 | Studio 14 RTV Slovenija |
| Hrabroslav Volarič | <i>Oj, rožmarin</i> | Leon Engelman | 12. 9. 1990 | Studio 14 RTV Slovenija |
| Samo Vremšak | <i>Osem pesmi iz ciganske poezije</i> | Leon Engelman | 12. 9. 1990 | Studio 14 RTV Slovenija |
| Slovenska narodna/prir. Vremšak | <i>Ko bi zilo noj dravco prepavati znou</i> | / | / | / |

Vremšak je bil v svojem bogati karieri član več pevskih zborov in znamenite zasedbe Slovenski oktet, s katero je sodeloval v letu 1978. Kamniško *Liro* je vodil v obdobju 1962–1993, v okviru kamniškega festivala *Musica Aeterna* pa je bil od leta 1994 umetniški vodja in pevec Ansambla slovenskih pevcev sakralne glasbe oziroma Slovenskih vokalnih solistov.¹⁴ Kot solist baritonist je nastopal tudi na letnih in božičnih koncertih kamniške *Lire* ter tudi na gostovanjih na domačih tleh in izven meja, zato je potrebno poudariti, da je število vseh koncertov in nastopov Sama Vremšaka precej večje od števila, ki ga je bilo mogoče navesti na podlagi dosegljivih virov in literature.¹⁵

Najpomembnejši nastopi Sama Vremšaka skozi desetletja

1950–1960

Viri o Vremšakovih pevskih nastopih v času »pevskega šolanja« niso bogati. Trinajstega in štirinajstega avgusta leta 1955 je kot eden izmed štirih najboljših učencev profesorja Ada Dariana (poleg Nade Zrimšek, Janeza Trilerja in Marije Sedej op. p.) nastopil v okviru kulturnega tedna v Kamniku. Kot spremljevalca pevskih solistov sta nastopila koncertni pianist Zdenko Marasovič iz Beograda in takratni študent orgel na Akademiji za glasbo v Ljubljani, Hubert Bergant, ki je v kasnejših letih postal redni Vremšakov spremljevalec in bo predstavljen v nadaljevanju. Spored je obsegal skladbe predklasičnih mojstrov, tuje in slovenske samospeve ter arije iz raznih oper. V *Slovenskem poročevalcu*

¹⁴ Darja Korez Korenčan, *Družinske vezi slovenskih glasbenikov*, Ljubljana: Forma 7, 2005, str. 181–182.

¹⁵ M. Romšak, »Z Liro po deželi tulipanov«, *Kamniški občan* 35 (1996), št. 14, str. 7.

je bilo po koncertu o Vremšaku zapisano, da je imel »[...] poleg izdatnega glasu še izvrstno diktijo in dobro mero muzikalnosti«.¹⁶

Med študijem petja je Vremšak nastopil tudi kot solist na Simfoničnem koncertu ljubljanske Akademije za glasbo v sodelovanju z Radijem Ljubljana, ki je bil konec maja leta 1958 v Slovenski Filharmoniji, a iz dosegljivih virov in literature ni bilo mogoče ugotoviti, kaj je Vremšak kot solist izvajal.¹⁷

1960–1970

V obdobju 1960–1970 se je Vremšak predstavil na šestih koncertih oziroma nastopih. Konec maja leta 1961 je kot eden izmed solistov skupaj z mednarodno pevsko elito pod vodstvom dirigenta Lovra Matačića sodeloval pri koncertni izvedbi opere Modesta Musorgskega *Boris Godunov* v okviru oranžnega abonmaja v Ljubljani,¹⁸ v začetku septembra leta 1963 pa je skupaj s sopranistko Vando Gerlovič (1925–2001) in pianistom Hubertom Bergantom izvedel celovečerni koncert samospevov in opernih arij v Kamniku.¹⁹ Vremšak je poustvaril samospeve Antonia Caldare, Wolfganga Amadeusa Mozarta, Roberta Schumanna, Josipa Pavčiča, Matije Bravničarja in lastna dela ter arije iz oper Richarda Wagnerja, Giuseppeja Verdija ter Ruggiera Leoncavalla.²⁰

V naslednjih letih je Samo Vremšak sodeloval kot solist na različnih prireditvah v Ljubljani in Kamniku – med drugim je konec decembra leta 1963 nastopil na komemoraciji ob 20-letnici smrti skladatelja Francija Šturna v Ljubljani,²¹ leto kasneje (1964) pa kot solist na koncertu komornih skladb članov skupine *Pro musica viva* v Ljubljani.²² V letu 1966 je Vremšak nastopil kot solist na slavnostni akademiji ob 25-letnici Jugoslovanske armade v Kamniku,²³ ob koncu tega desetletja (1969) pa je nastopil kot solist ob 100-letnici Narodne čitalnice v Kamniku.²⁴

1970–1980

O koncertnem udejstvovanju Sama Vremšaka v 70. letih med viri zasledimo devet objav. Odmevnnejši koncert je izzvenel konec aprila leta 1971, ko sta skupaj s pianistom Leonom Engelmannom nastopila v okviru VIII. koncerta Društva slovenskih skladateljev, kjer sta se predstavila s samospevi Hannsa Eislerja, Vilka Ukmarpa, Jakoba Ježa, Marija Kogoja, Dmitrija Šostakoviča in Blaža Arniča.²⁵ Ta recital so v letu 1972 predvajali tudi na Radiu Ptuj.²⁶

Leto 1974 je na področju solističnega udejstvovanja Sama Vremšaka precej razgibano – v maju je nastopil kot eden izmed solistov na drugem koncertu šestega cikla koncertne sezone Slovenske filharmonije, kjer je skupaj z zagrebškim godalnim kvartetom poustvaril *Tri pesmi za glas (bariton) in kvartet* (godalni op. p.) skladatelja Pavleta

16 F. A., »Vokalni koncert pevcev – solistov«, *Slovenski poročevalec* 16 (1955), št. 192, str. 4.

17 Franček Štefanec, »V glasbo prelil narodovo veselje in bolečino«, *Kamniški občan* 43 (2004), št. 6, str. 7.

18 K., »Koncerti«, *Delo* 3 (1961), št. 140, str. 11.

19 B. A., »Koncert solistov«, *Kamniški občan* 2 (1963), št. 89, str. 7.

20 Prav tam.

21 *Koncertni list Slovenske filharmonije* 13 (1963/1964), št. 3, str. 33.

22 Rafael Ajlec, »Pri skupini »Za živo glasbo«, *Ljubljanski dnevnik* 13 (1964), brez paginacije.

23 NN, »Praznovanje dneva JLA«, *Kamniški občan* 5 (1966), št. 7, str. 9.

24 NN, »Prijeten čitalniški večer«, *Kamniški občan* 8 (1969), št. 1, str. 3.

25 M. S., »Koncertni telegrami«, *Glasbena mladina* 1 (1971), št. 5, str. 10–11.

26 NN, »Radijski program«, *Tednik* 25 (1972), št. 18, str. 15.

Merkūja, prav tako je bil isti koncertni program ponovljen tudi konec maja na *Slovenskih glasbenih dnevih*.²⁷ V novembру leta 1974 je v mestu Brežice potekal festival z naslovom *Revolucija in glasba*, v okviru katerega sta 25. in 26. novembra potekala Večera samospevov, kjer so 25. novembra nastopili sopranistka Ileana Bratuž Kocjan, baritonist Samo Vremšak, tenorist Rajko Koritnik in basist Ivan Sancin, naslednji večer pa altistka Milka Evtimova, tenorist Mitja Gregorač, pianista Zdenka Novak in Pavel Šivic, violinist Tomaž Lorenz ter violist Srečko Zalokar. Repertoar je obsegal samospeve slovenskih starejših in mlajših skladateljev Nika Štritofa, Matije Bravničarja, Janeza Kuharja, Marjana Kozine, Slavka Osterca, Rada Simonitija, Bojana Adamiča, Karla Pahorja in Alojza Srebotnjaka.²⁸ Koncerta sta bila dobro obiskana in sprejeta z navdušenjem, saj je Marijan Gabrijelčič po koncertih zapisal: »[...] Verjamem, da je bilo marsikateremu mlademu poslušalcu, ki je obiskal koncerta v brežiškem kulturnem domu, tokratno srečanje s komorno glasbo prvo, in da je raje ploskal skladbam, ki dajejo večji poudarek melodični liniji in seveda tudi onim izvajalcem, ki prednjačijo po glasovnem bogastvu.«²⁹

V juniju leta 1976 je Vremšak ob spremljavi pianista Primoža Lorenza sodeloval v finalu TV kviza glasbenega znanja z naslovom »*Ipavci, Lisinski, Mokranjac*«, in sicer pri slušnih vprašanjih – Vremšak in Lorenz sta izvedla kompozicijo, na monitorju se je prikazala notna slike kompozicij, ekipe pa so morale ugotoviti avtorja in delo.³⁰ Iz virov ni bilo mogoče razbrati, na kateri televiziji je bil predvajan ta kviz, predvidevamo pa, da je bilo to na televiziji Slovenija.

Leto 1977 je v solistični poustvarjalnosti Sama Vremšaka pomenilo nov mejnik. Časopis *Delo* je šestega septembra tega leta objavil razpis za avdicijo tenorjev in baritonov v Slovenskem oktetu, saj so zasedbo zapustili štirje takratni nosilni stebri: tenorista Jože Kores in baritonist Andrej Štrukelj ter tenorist Božo Grošelj in baritonist Tone Kozlevčar, ki sta bila ustanovna člana. Nadomestili so jih tenorista Igor Zierenfeld in Jože Banič ter baritonista Peter Bedjanič in Samo Vremšak, ki ga je leto kasneje nadomestil Tomaž Tozon.³¹ V dobrem letu delovanja pri Slovenskem oktetu, ki je takrat deloval pod umetniškim vodstvom dirigenta Antona Nanuta,³² je Samo Vremšak z zasedbo koncertiral doma in na tujem – nastopili so na Ljubljanskem festivalu s tremi koncerti, na poletnem festivalu v Dubrovniku, potovali v Krakov na Poljsko in peli v dobrodelne namene ob 40-letnici Onkološkega inštituta v Ljubljani ter koncertirali v Trstu v Kulturnem domu, v abonmajskem koncertu Glasbene matice.³³ V tem času je oktet posnel venček slovenskih napitnic, kjer se je med drugim Vremšak najbolj izrazil kot solist v priljubljeni priredbi dolenjske ljudske *En starček je živel*.³⁴

V okviru festivala *Revolucija in glasba* je Vremšak v novembru leta 1978 kot solist sodeloval pri izvedbi kantate za mešani zbor, bariton in orkester Alojza Srebotnjaka *Ekstaza smrti*, ki so jo poustvarili simfonični orkester Slovenske filharmonije in Komorni zbor RTV Ljubljana pod taktirko dirigenta Marka Muniha na gostovanju v Zagorju 24.

²⁷ Koncertni list Slovenske filharmonije 23 (1973/1974), št. 26/2, NN, »Slovenski glasbeni dnevi«, *Glasbena mladina* 4 (1974), št. 6, str. 7.

²⁸ M. Gabrijelčič, »Revolucija in glasba«, *Glasbena mladina* 5 (1974), št. 2, str. 12, *Dolenjski list* 25 (1974), št. 47, str. 1.

²⁹ M. Gabrijelčič, prav tam.

³⁰ Kaja Šivic, »Finale pred tv kamerami«, *Glasbena mladina* 6 (1976), št. 7, str. 9–10.

³¹ Boris Pangerc, *Slovenski oktet*, Ljubljana: Tiskarna Hren, 2007, str. 78.

³² Pavel Mihelčič, »Poezija in glasba«, *Delo* 20 (1978), št. 143, str. 14.

³³ B. Pangerc, n. d., str. 79.

³⁴ B. Pangerc, n. d., str. 204–205.

novembra in tri dni kasneje še v Slovenski filharmoniji.³⁵ V tem letu je prvo slovensko pevsko društvo *Lira* v Kamniku priredilo koncert, posvečen 150-letnici smrti velikega skladatelja Franza Schuberta, kjer je med drugim kot eden izmed solistov nastopil baritonist Samo Vremšak.³⁶

Kot eden izmed solistov je Vremšak v letu 1979 nastopil na koncertu samospevov v Kamniku, kjer je bila temeljna nit programa glasbena kultura, ki so jo številni kamniški glasbeni umetniki snovali skoti posamezna obdobja. Kot gostje so poleg Vremšaka nastopili še tenorist Rajko Koritnik, basist Dragiša Ognjanovič in pianist Leon Engelman.³⁷ Prav tako je v letu 1979 svojo 60-letnico praznovalo Delavsko kulturno društvo *Solidarnost*, kjer so v okviru praznovanj imeli samostojne koncerте Trio Lorenz, Hubert Bergant, Monika Skalar in Samo Vremšak, a iz virov ni bilo mogoče ugotoviti koncertnih sporedov, predvidevamo pa, da so koncerti najbrž potekali v domačem Kamniku.³⁸

1980–1990

Solistična poustvarjalnost Sama Vremšaka je v 80. letih še naraščala. To se zdi logično, saj je bil Vremšakov glas v tem času že v t. i. zrelem obdobju. Med viri in literaturo zasledimo dvajset objav.

V letu 1980 je skupaj s pianistom Leonom Engelmanom nastopil na 29. mednarodnem poletnem festivalu v Ljubljani, kjer je verjetno kot prvi Slovenec izvedel celotni pevski ciklus *Labodji* spev Franza Schuberta.³⁹ Leta 1980 je Vremšak pričel zelo uspešno sodelovati tudi z zborom Consortium musicum, ki ga je v obdobju 1968–2011 vodil dr. Mirko Cuderman. Kot eden izmed solistov je Vremšak v maju sodeloval pri izvedbi kantate *Stara pravda* Matije Tomca,⁴⁰ konec septembra pa pri izvedbi oratorijske kantate Stanka Premrla z naslovom *Sveti Jožef*. Koncert je bil posvečen 100-letnici skladateljevega rojstva.⁴¹ V novembru 1980 se je pričelo tudi njegovo redno sodelovanje z organistom Hubertom Bergantom – v novembru sta nastopila na Mirenskem gradu v okviru III. mirenske kulturne jeseni – šlo je za nadaljevanje tradicionalnih koncertov Huberta Berganta na Mirenskem gradu, katerih začetek je segal v leto 1976.⁴² Koncertni spored je obsegal dela Alessandra Stradelle, Giuseppeja Aldrovandinija, Johanna Sebastiania Bacha, Sigfrida Karg-Elerta, Franza Liszta, Gabriela Fauréja, Louisa Vierneja, Hugolina Sattnerja in Charlesa L. Johnsona.⁴³ Prav tako sta v novembru Vremšak in Bergant nastopila na samostojnjem koncertu v goriški stolnici, kjer se je Vremšak predstavil prvič.⁴⁴ Koncertni spored je obsegal sakralni program, in sicer: Alessandro Stradella: *Pietà, Signor za glas in orgle*, Johann Sebastian Bach: *Passacaglia in fuga v c-molu*, J. S. Bach: odlomek iz *Velike maše (Et in spiritum sanctum)* za bariton in orgle,

³⁵ Koncertni list Slovenske filharmonije 28 (1978/1979), št. 2, str. 23, Koncertni list Slovenske filharmonije 28 (1978/1979), št. 2, str. 26.

³⁶ U. R., »Trio Lorenz na Schubertovem večeru«, *Kamniški občan* 17 (1978), št. 6, str. 4.

³⁷ M. J., »Pesmi in plesi«, *Kamniški občan* 18 (1979), št. 9, str. 4.

³⁸ Franc Svetelj, »Ob zaključku jubilejnega leta«, *Kamniški občan* 18 (1979), št. 21, str. 3.

³⁹ NN, »Opera začenja«, *Dnevnik* 29 (1980), št. 152, str. 5.

⁴⁰ NN, »Koncerti«, *Delo* 22 (1980), št. 114, str. 14.

⁴¹ NN, »Stanko Premrl – 100 let«, *Naš tednik* 32 (1980), št. 42, str. 5.

⁴² P. B., »Bergant in Vremšak na Mirenskem gradu«, *Primorski dnevnik* 36 (1980), št. 260, str. 4.

⁴³ NN, »Bergant in Vremšak na Mirenskem gradu«, *Delo* 22 (1980), št. 262, str. 6.

⁴⁴ NN, »Concerto per organo e baritono questa sera a Gorizia in Duomo«, *Il gazzettino*, 8. 11. 1980, brez paginacije.

Wolfgang Amadeus Mozart: *Intrada in fuga v C-duru* za orgle, Felix Mendelssohn Bartholdy: *Sonata št. 6 v d-molu* za orgle, Gabrijel Fauré: *Requiem (Libera me Domine)*, César Franck: *Koral v a-molu*, Hugolin Sattner: odlomek iz oratorija *Assumptio (Dormitio)* za glas in orgle ter Samo Vremšak: *Tema con variazioni*.⁴⁵

Junija leta 1982 se je Vremšak prvič udeležil *Kogojevih dnevov* v Kanalu ob Soči in postal redni koncertant tega festivala tudi v kasnejših letih. Ob spremljavi pianista Leona Engelmana je nastopil na Večeru samospeva in zborovskih pesmi, kjer se je poleg njiju predstavil še dekliški pevski zbor Heribert Svetel pod vodstvom Ivana Urbanciča.⁴⁶ Vremšak in Engelman sta poustvarila samospeve Marija Kogoja, Janka Ravnika, Antona Lajovica, Lucijana Marije Škerjanca, Marjana Kozine in Marijana Gabrijelčiča. Ivan Silič je po koncertu zapisal: »[...] Samo Vremšak se je z lepo izenačenim glasom in s smiselnostavljeno interpretiranjem, prepojenim s prisnim muzikalno poetskim duhom, predstavljal kot izrazit koncertni pevec, ki mu je enakovredno bilo ob strani oblikovalno pretehtano sodelovanje pianista – ko je le-ta težil h gradnji nazorno učinkujoče celote. [...]«⁴⁷

Samo Vremšak je kot solist nastopil tudi v okviru festivala *Revolucija in glasba*, ki je v letu 1983 potekal v Slovenj Gradcu. Ob spremljavi Leona Engelmana je kot eden izmed solistov nastopil v dvorani slovenjgraške Glasbene šole.⁴⁸

Leta 1985 je med drugim potekala 320-letnica Zdravilišča Rogaška Slatina, kjer so ob tej obletnici potekali *Rogaški glasbeni večeri*. Vremšakov spremjevalec Hubert Bergant je imel ob tej obletnici dva orgelska koncerta, in sicer s Slovenskimi oktetom in s Samom Vremšakom ter Angelo Tomanič.⁴⁹ V novembру istega leta je v počastitev evropskega leta glasbe Društvo ljubiteljev stare glasbe Radovljica v radovljški cerkvi v priredilo koncert, na katerem sta nastopila Samo Vremšak, bariton, in Hubert Bergant, orgle. Izvajala sta dela Georga Fridericha Händla, Heinricha Schütza, Domenica Scarlatti in Johanna Sebastiana Bacha.⁵⁰

Leto 1986 je prineslo nove koncerne in nova udejstvovanja Sama Vremšaka – v marcu je ponovno sodeloval z zborom Consortium musicum. Nastopil je pri izvedbi Bachovega *Pasijona po Janezu* v ljubljanski stolnici – Vremšak je poustvaril vlogo Jezusa.⁵¹ Marijan Gabrijelčič je po koncertu izpostavil odličnost Vremšaka: »[...] Solistično skupino je intonančno in muzikalno neskajeno vodil Samo Vremšak.[...]«⁵² V juliju 1986 je uigran tandem Vremšak-Bergant izvedel v goriški stolnici samostojni koncert. Na sporednu je bilo enajst skladb iz klasičnega in modernega repertoarja – od orgelskih skladb Matije Tomca, nabožnih skladb Heinricha Schütza, Male partite za orgle Hansa Haselboecka do odlomka iz Bachove *Velike maše (Et in Spiritum Sanctum)* za bariton in orgle, Lisztovega *Orpheusa* za orgle in odlomka iz oratorija *Jestjeva prisega* Hugolina Sattnerja, *Večnemu bogu* Marija Kogoja, *Veni Sancte Spiritus* za orgle Marca Sofianopula, treh črnskih duhovnih v priredbi Charlesa L. Johnsona ter *Te Deum* za orgle Sulyoka Imre. Konec

⁴⁵ NN, »Ob koncertu Bergant-Vremšak«, *Katoliški glas* 32 (1980), št. 44, str. 6.

⁴⁶ NN, »Začeli so se Kogojevi dnevi«, *Primorske novice* 36 (1982), št. 52, str. 5.

⁴⁷ Ivan Silič, »Zadovoljiva raven Kogojevih dni«, *Primorske novice* 36 (1982), št. 55, str. 5.

⁴⁸ I. P., »Prispevek v glasbeno zakladnico«, *Delo* 25 (1983), št. 264, str. 6.

⁴⁹ Mira Mracsek, »Ob 320-letnici Zdravilišča Rogaška Slatina »Rogaški glasbeni večeri««, *Delo* 27 (1985), št. 199, str. 7.

⁵⁰ V. F., »V soboto koncert v radovljški cerkvi«, *Delo* 27 (1985), št. 266, str. 13.

⁵¹ F. Križnar, »Bachov pasijon po Janezu«, *Ljubljanski dnevnik* 35 (1986), št. 74, str. 12.

⁵² M. Gabrijelčič, »Izpovedna enostavnost«, *Delo* 28 (1986), št. 65, str. 6.

novembra 1986 je Vremšak nastopil kot eden izmed solistov na koncertu Partizanskega pevskega zбора kot osrednji prireditvi festivala *Revolucija in glasba*, ki je potekala v veliki dvorani Cankarjevega doma.⁵³

V letu 1987 je kot že v preteklih letih nastopal kot solist na raznih prireditvah v rodnem Kamniku – eden takih je bil v oktobru ob 105-letnici delovanja kamniške *Lire* in 120-letnici ustanovitve Narodne čitalnice v Kamniku, ko je nastopil ob spremljavi sina, pianista Borisa Vremšaka.⁵⁴

V letu 1988 je potrebno izpostaviti ponovno sodelovanje Vremšaka in Berganta na *Kogojevih dnevih* – koncertirala sta v dekanijijski cerkvi v Kanalu ob Soči. Izvajala sta del dela Sama Vremšaka, Marija Kogoja, Sreča Koporca, Hugolina Sattnerja, Petra Kopača, Primoža Ramovša in Marijana Gabrijelčiča. Pavel Mihelčič je po koncertu zapisal takole: »[...] Iz zapuščine Marija Kogoja sta Samo Vremšak in Hubert Bergant predstavila dve neznani pesmi – »Če sončna se razpenjajo vam pota« in »Večnemu bogu. Obe sta kogojevsko zaostreni, pevsko lokovani in harmonsko bogati, zagledani v človekovo intimo. Obe, zlasti druga, sta vredni in bogatita portret tega našega mojstra pozne romantične in ekspresionizma. [...] Slisali smo tudi dve ariji (iz kantate »V pepelnični noči« in iz oratorija »Assumptio«) Hugolina Sattnerja. Ob orgelski spremljavi ju je zapel Samo Vremšak, pomenili pa sta bolj informacijo o Sattnerjevem skladateljskem delovanju, ki se je zadrževalo v (tedanjem) okviru uporabne glasbe. [...] Vremšakova Ena druga velikonočna pejsem (na besedilo Marka Kumprehta iz leta 1595) pa združuje arhaično besedilo z današnjim skladateljevim jezikom. [...]«⁵⁵ Prav tako sta Samo Vremšak in Hubert Bergant v novembру koncertirala v Frančiškanski cerkvi v Kamniku, kjer sta se predstavila z deli Alexandra Guilmanta, Hugolina Sattnerja, Petra Kopača, Marija Kogoja, Oliverja Messiaena in Sama Vremšaka.⁵⁶

Konec 80. let so člani družine Vremšak, in sicer oče Samo, bariton, in hči Vladka ter sin Boris, klavirska spremljava, v februarju nastopili na otvoritvi retrospektivne razstave kamniškega akademskega kiparja Leona Homarja.⁵⁷ V letu 1989 je Vremšak nastopil kot eden izmed solistov na koncertu ob 45-letnici delovanja Partizanskega pevskega zбора v veliki dvorani Cankarjevega doma, kjer je sodeloval pri prazvedbi skladbe Pavla Šivica *Naša kratka večnost* in pri izvedbi *Idil Jurija Vodovnika* skladatelja Jakoba Ježa.⁵⁸

1990–2000

Obdobje 90. let zagotovo predstavlja višek Vremšakovе solistične poustvarjalnosti, saj je nastopil na skoraj tridesetih koncertih in drugih nastopih, čeprav je bil sam že gospod sredi šestdesetih let.

V letu 1990 sta na povabilo Zveze kulturnih organizacij Kamnik Vremšak in Leon Engelman v kamniški dvorani Veronika izvedla tri samospevne večere pod skupnim naslovom *Od čitalnic do danes* (12., 19. in 26. januar), kjer sta poustvarila kar osemnajstideset samospevov. Na prvem koncertu sta se predstavila s samospevi skladateljev, delujočih od sredine 19. stoletja, kot so Benjamin Ipavec, Fran Serafin

⁵³ V. Š., »Nastop Partizanskega pevskega zбора«, *Delo* 28 (1986), št. 276, str. 12.

⁵⁴ M. Romšak, »Kamničani živimo z Liro«, *Kamniški občan* 27 (1987), št. 10, str. 5.

⁵⁵ P. Mihelčič, »Slovenska orgelska glasba«, *Delo* 30 (1988), št. 226, str. 9.

⁵⁶ NN, »Vremšak in Bergant v Kamniku«, *Delo* 30 (1988), št. 257, *Petkov teden*, brez paginacije.

⁵⁷ NN, »Otvoritev retrospektivne razstave malih plastik«, *Kamniški občan* 29 (1989), št. 3, str. 1.

⁵⁸ Tomaž Rauch, »Od tradicije do aktualnosti«, *Delo* 31 (1989), brez datiranja in paginacije.

Vilhar, Hrabroslav Volarič, Hugolin Sattner in Fran Gerbič, ter z deli nekoliko mlajših iz prvih desetletij 20. stoletja: Josipa Pavčiča, Josipa Michla, Zorka Prelovca, Antona Lajovica ter Janka Ravnika. Dr. Franc Križnar je o tem dogodku v *Dnevniku* zapisal: »[...] *Vremšak je v teh samospevih s trdno vokalno konturo zarisel v slovenski samospev, vse skupaj pa je imela še dodatni programski smisel ter poustvarjalni credo.* [...]«⁵⁹ Na drugem koncertu je njuna programska ideja segla v slovensko medvojno zapuščino. Na sporedu so bili samospevi pozne romantike, ekspresionizma in vojnega časa ter sorealističnega obdobja. Vremšak in Engelman sta poustvarila samospeve Marija Kogoja, Matije Bravničarja, Lucijana Marije Škerjanca, Blaža Arniča, Karola Pahorja, Marjana Kozine, Rada Simonitija in Pavla Šivica. Križnar ponovno ni bil skop s pohvalo: »[...] *Vremšakov baritonski glas z vsemi primešmi lirizmov je prišel do pravega izraza v spevnih odsekih sicer dokaj dramatično zastavljenih samospevov Marjana Kozine iz ciklusa 'Iz težkih dni'* ('Težak, grenak je ta čas'; 'Našo barko zamelo je' in 'Srečanje'). Njim pa je bil dodan še spevno občuteni Mak na besedilo Lili Novyjeve.[...]⁶⁰ Na tretjem, zadnjem izmed koncertov, so bili na sporedu samospevi, takrat še živečih in ustvarjajočih slovenskih skladateljev do najmlajše generacije, in sicer Vilka Ukmarpa, Zvonimirja Cigliča, Jakoba Ježa, Milana Potočnika in Marijana Gabrijelčiča, izvedla pa sta tudi dela Sama Vremšaka in njegovega sina Borisa.⁶¹ Tomaž Rauch je koncertno poustvarjanje Vremšaka in Engelmana ocenil takole: »[...] *Izvedbe baritonista Vremšaka in pianista Engelmana so bile tehnično in muzikalne izdelane, ne glede na visoko zahtevnost posameznih skladb. To je le še en razlog več, da je bilo ciklus koncertov v Kamniku vredno prisluhniti.* [...]«⁶² V okviru ciklusa koncertov na obnovljenih orglah na Biljah sta v marcu 1990 nastopila orglavec Hubert Bergant in baritonist Samo Vremšak. Spored je obsegal poleg solističnih orgelskih skladb tudi dela Heinricha Schütza *Ich danke dem Herrn von ganzem Herzen, Was hast du verwirkt?, Ich will den Herren loben allezeit*, Antona Nedvěda *Bone Deus*, Hugolina Sattnerja *V pepelnični noči* in Molitev iz kantate *Jeftejeva prisega* ter *Tedaj so prišli apostoli* iz oratorijskega *Assumptio* in Charlesa L. Johnsona *Go down, Moses, My Lord, what a morning, Were you there?*. Kot pretekla leta je tudi v septembру 1990 Vremšak skupaj s Hubertom Bergantom sodeloval na *Kogojevih dnevih*.⁶³ Tanja Gregorič Vuga je po koncertu zapisala: »[...] *Sicer pa je bil celoten večer zelo blagozvočen, v tančico ovita nova glasba, ki sta jo oba napovedana samospeva (Ena drugi velikonočna pesem in Objame naj me večni mir) še bolj zmehčala in pod njeno lahkoštjo smo že skoraj pozabili, da se je prav ta prostor (dekanjska cerkev) pred več kot šestdesetimi leti ježil ob »nemogočih« zvokih, ki jih je vanj pošiljal glasbeno nemirni Marij.* [...]«⁶⁴ V začetku novembra 1990 sta že uveljavljen tandem Bergant-Vremšak nastopila na celovečernem koncertu v goriški stolnici. Na sporedu so bila dela od renesančnega obdobja preko baroka in klasike vse do moderne. Izvedla sta tri Gallusove motete *Virgo prudentissima, Veni Domine, Exultate Deo*, Schützov *Ich will der Herren loben*, Mozartov *Andante*, Pietr Signore Alessandra Stradelle, *Koncertni preludij* Blaža Arniča, *Libera me iz Requiema* Gabriela Fauréja Requiema, orgelsko solistično skladbo

59. F. Križnar, »Slovenski samospev od čitalnic do danes«, *Dnevnik* 36 (1990), št. 15, str.12.

60. F. Križnar, »Kamniški večer samospevov«, *Dnevnik* 36 (1990), št. 23., str. 7.

61. F. Križnar, »Slovenski samospev od čitalnic do danes«, *Dnevnik* 36 (1990), št. 32, str. 16.

62. T. Rauch, »Slovenski samospev od čitalnic do danes«, *Delo* 36 (1990), brez datiranja in paginacije.

63. Slavica Crnica, »Glasba, poezija in likovna umetnost na Kogojevih dnevih«, *Delo* 32 (1990), št. 200, str. 8.

64. Tatjana Gregorič Vuga, »Vremšakov poklon Kogoju«, *Primorske novice* 44 (1990), št. 76, str. 7.

Finale Hendrika Andriessena, za tem pa še R. P. Battiste *O, Jesu mi dulcissime*, Antona Nedveda *Bone Jesu* za glas in orgle, nato pa še Laurentacijevu *Toccata breve*, Hugolina Sattnerja *Molitev* iz kantate *Jestjejeva prisega* ter orgelski *Finale* iz *Baročne suite* modernega ameriškega skladatelja J. H. Dixona.⁶⁵

Leta 1992 je Frančiškanski samostan Kamnik obeleževal svojo 500-letnico. Ob tem jubileju sta septembra Samo Vremšak in organistka Marija Holcar izvedla koncert sakralnih samospevov v kamniški Frančiškanski cerkvi.⁶⁶ Spored je obsegal dela Alessandra Stradella, P. Battista, Johanna Sebastiania Bach, Antona Nedvěda, Hugolina Sattnerja in črnske duhovne pesmi v priredbi L. Johnsona.⁶⁷

V maju in juniju leta 1993 je v švicarskem mestu Zug in bližnji okolici potekal XI. mednarodni orgelski festival z naslovom *Internationale Orgeltage*, ki sta se ga na povabilo umetniškega vodje festivala dr. Oliviera Eisenmanna udeležila tudi Hubert Bergant in Samo Vremšak. Na koncertu konec aprila v farmi cerkvi St. Matthias v Steinhausnu sta umetnika predstavila izključno le slovensko glasbeno ustvarjalnost pretekle in novejše dobe. Izvedla sta orgelska in sakralna solistična dela Stanka Premrla, Antona Nedvěda, Franca Kimovca, Hugolina Sattnerja, Ubalda Vrabca, Emila Adamiča, Slavka Osterca, Marija Kogoja, Matije Tomca, Sama Vremšaka in L. M. Škerjanca.⁶⁸ Kritika Hannesa E. Müllerja, ki je izšla tretjega maja v *Zuger Nachrichten* je bila zelo pozitivna: »[...] Samo Vremšak (bariton) se je solistično večkrat izkazal, tako npr. v skladbi Antona Nedvěda 'Bone Deus' in v dveh arijah Hugolina Sattnerja, 'V pepelnični noči' in v 'Assumptiu'. Baritonistov topli, modulacij sposobni glas je prišel v akustično neoporečni cerkvi ob subtilni spremljavi Huberta Berganta kar najbolje do izraza; npr. v pesmih Marija Kogoja 'Če sončna se razpenjajo vam pota' in 'Večnemu bogu', v impresivni skladbi Sama Vremšaka 'Objame naj me večni mir' ter v 'Sonetu' Lucijana Marije Škerjanca. [...]«⁶⁹

V letu 1994 je Vremšak nastopil med drugim konec februarja v dvorani Veronika v Kamniku na glasbenem recitalu z naslovom *Predpomladna slutnja*. Skupaj s pihalnim kvintetom RTV Slovenija so krstno izvedli tri Vremšakovе samospeve na verze Franceta Balantiča, ki jih je uglasbil leta 1990, in sicer: *Jesenski ognji*, *Zadnje sonce in Zasuta usta*.⁷⁰ Franc Križnar je takole ocenil krstno izvedbo: »[...] Tako kot prva točka tega sporeda z baritonistom Vremšakom in Pihalnim kvintetom RTV Slovenija je tudi ta krstna izvedba izzvenela v vsej polnosti za smisel oblikovanja Vremšakovе kantilene, diktijo Balantičeve poezije in skupne konotativne umetnosti nasploh.«⁷¹ V marcu 1994 je Vremšak kot solist nastopil tudi na koncertu, posvečenem 50-letnici smrti pesnika Karla Destovnika Kajuha, ki je potekal v dvorani Veronika v Kamniku.⁷² Leta 1994 je Samo Vremšak postal tudi umetniški vodja *Slovenskih vokalnih solistov*. Osemnajstčlanski sestav je konec aprila tega leta nastopil v okviru cikla *Musica Aeterna* na koru Frančiškanske cerkve sv. Jakoba v Kamniku. Ob spremljavi organistke Marije Holcar so se predstavili s skladbami Avgusta Cererja in Cirila Vremšaka, ki sta v preteklosti

⁶⁵ NN, »Orgelsko-vokalni koncert nočoj v goriški stolnici«, *Primorski dnevnik* 47 (1991), št. 227, str. 8.

⁶⁶ »Oznanila«, *Frančiškani Kamnik* 20 (1992), št. 41, str. 3.

⁶⁷ NN, »Vabimo vas ...«, *Kamniški občan* 32 (1992), št. 15, str. 4.

⁶⁸ M. V., »Kamniška umetnika v Švici«, *Kamniški občan* 33 (1993), št. 9, str. 11.

⁶⁹ O. K., »Uspel nastop slovenskih glasbenikov v Švici«, *Kamniški občan* 33 (1993), št. 13, str. 6.

⁷⁰ F. Križnar, »Predpomladna slutnja ...«, *Kamniški občan* 33 (1994), št. 9, str. 5.

⁷¹ Prav tam.

⁷² Vera Mejač, »V spomin pesniku Kajuhi«, *Kamniški občan* 33 (1994), št. 6, str. 7.

delovala kot zborovodji na korih obeh kamniških cerkva: na Šutni in v kamniški Frančiškanski cerkvi.⁷³ Tudi v letu 1994 sta Samo Vremšak in Hubert Bergant pripravila koncert samospevov, in sicer konec maja v okviru cikla *Musica Aeterna* na prenovljenih Fallerjevih orglah v cerkvi pri sv. Primožu nad Kamnikom.⁷⁴ Spored koncerta je obsegal dela Girolama Frescobaldija, Andree Gabriellijs, Heinricha Schütza, Domenica Zipolijs, Johanna Sebastiana Bacha, Antona Nedvěda, Georga Friedricha Haendla, Gabriela Fauréja, Stanka Premrla in Lotharja Graapa.⁷⁵ Franc Križnar je koncertu označil takole: »[...] Posebnost tega koncerta so bile pevske arije z orgelsko spremljavo, ki jih je odpel solist Vremšak s posebej občutenim komornim tonom. Ta je bil pri relativno omejenem orgelskem inštrumentu še kako nujen, da so stare baročne in sodobne arije zazvenele s kora sv. Primoža v vsej svoji polnosti. [...]«⁷⁶

V letu 1995 je februarja Samo Vremšak kot baritonist in pianist nastopil na literarno glasbenem recitalu v počastitev slovenskega kulturnega praznika in spominu na rojaka Antona Medveda ob ponatisu njegovih *Poezij*,⁷⁷ v začetku marca pa je skupaj s sopranistko Ireno Baar in pianistko Vladko Vremšak nastopil v kulturnem programu ob predstavitvi monografije *Sv. Primož nad Kamnikom* avtorja Ferdinanda Šerbelja. Izvedli so dela Georga Friedricha Händla, Allesandra Stradelle, Wolfganga Amadeusa Mozarta, Charlesa Gounoda in Hugolina Sattnerja.⁷⁸ Pomemben mejnik v Vremšakovem vsestranskem udejstvovanju pa zagotovo predstavlja avtorska laserska plošča, ki je izšla leta 1995 pri ZKP RTV Slovenija. Med posnetki najdemo tudi samospev, posnet leta 1976, ki ga je uglasbil in izvajal Samo Vremšak na verze Josipa Murna Aleksandrova z naslovom *Pa ne pojdem prek poljan*. Pri klavirju ga je spremļjal Leon Engelman.⁷⁹ Milena Nograšek je Vremšakov posnetek samospeva okarakterizirala takole: »[...] ...izrazno pretresljiva poezija je našla odgovarjajoč izraz v glasbi in v intrepretaciji. [...]«⁸⁰ V novembру 1995 je Vremšak skupaj s flavtistko Ado Holcar in organistko Marijo Holcar nastopil v župnijski cerkvi v Komendi na koncertu iz cikla *Glavarjevi orgelski večeri*,⁸¹ na božični dan in konec leta 1995 pa je Vremšak sodeloval še pri prvi dnevni maši v škofjeloški kapucinski cerkvi kot eden izmed solistov pri izvedbi *Misse in honorem B. (eatae) M. (-aria) V. (-irginis) cum coro, solist et organo/Maše v čast B. (-lažene) M. (-arije) D. (-evice)* za zbor, solist in orgle kamniškega skladatelja Cirila Vremšaka.⁸²

Tudi v letu 1996 je Vremšak sodeloval z Ado in Marijo Holcar – konec januarja so izvedli dobrodelni koncert v Frančiškanski cerkvi v Kamniku, kjer so bili prostovoljni prispevki namenjeni nakupu osebnih računalnikov za potrebe dijakov Zavoda za

⁷³ F. Križnar: »Musica Aeterna – nesmrtna glasba«, *Kamniški občan* 33 (1994), št. 9, str. 8.

⁷⁴ NN, »Vabimo vas ...«, *Kamniški občan* 33 (1994), št. 9, str. 4.

⁷⁵ F. Križnar, »Musica aeterna – nemlinjiva glasba«, *Gorenjski glas* 47 (1994), št. 41, str. 6.

⁷⁶ Prav tam.

⁷⁷ NN, »Vabimo vas ...«, *Kamniški občan* 34 (1995), št. 2, str. 6.

⁷⁸ NN, »Vabimo vas ...«, *Kamniški občan* 34 (1995), št. 4, str. 6, F. S., »Predstavitev monografije sv. Primož na Kamnikom«, *Kamniški občan* 34 (1995), št. 5, str. 6.

⁷⁹ Slovenski oktet – nekdanji pevci, dostopno na spletnem naslovu: <http://www.slovenski-oktet.si/index.php/o-nas/53-nekdanjni-pevci#samovremšak>, 9. 10. 2014, zgoščenka Samo Vremšak, ZKP RTV Slovenija, 1995.

⁸⁰ Milena Nograšek, »Slovenski skladatelj Samo Vremšak«, *Gorenjski glas* 48 (1995), št. 86, str. 19.

⁸¹ NN, »Vabimo vas ...«, *Kamniški občan* 34 (1995), št. 19, str. 8.

⁸² F. Križnar, »Maša v Kapucinski cerkvi«, *Gorenjski glas* 49 (1996), št. 4, str. 12.

usposabljanje invalidne mladine iz Kamnika.⁸³ V juliju 1996 je Vremšak skupaj s hčerko Vladko sodeloval tudi v kulturnem programu ob predstavitvi *Kamniškega zbornika*.⁸⁴

Odmeven koncert v mozaiku njegove solistične poustvarjalnosti je izzvenel konec novembra leta 1997, ko sta v Kamniku ob 200-letnici rojstva velikega avstrijskega glasbenega romantika Franza Schuberta nastopila bratsko-sestrski duo – Samo Vremšak, bariton, in Sanda Vremšak, klavir. Dr. Franc Križnar je koncert opisal s temi besedami:

»[...] Umetnika sta izvedla niz skladateljevih vokalno-instrumentalnih miniatur, samospevov, najbogatejši in hkrati najgloblji Schubertov ustvarjalni fragment. Med njimi smo slišali nekaj najbolj popularnih (*'Lipa'*, *'Podoknica'*, *'Glasbi'*, *'Ob morju'* in od obeh dodatkov še duhovni samospev *'Ave Marija'*), vmes pa še nekaj najtežjih (*'Kam'*, *'Popotnik'*, *'Kažipot'*, *'Postanek'*, *'Pomladni sen'*, *'Ti si moj mir'* – po njem sta umetnika tudi poimenovala ta večer! *'Njena podoba'*, *'Vojščakova slutnja'*, *'Mlinar in potok'*. *'Mornarjeva pesem zvezdama dvojčicama'* in *'Ganymed'*). Navdušenemu, pa maloštevilnemu občinstvu sta umetnika poleg že omenjenega dodatka ponovila še eno najpopularnejših in najbolj romantično od romantičnih Schubertovih pesmi *Podoknico*. Bil je to lep večer sicer ves čas izvirnega nemškega *'Lieda'*, prepevanja besedil različnih literarnih poetov in vseskozi Schubertovega avtorstva.«⁸⁵ Križnar je v objavi kritike tega koncerta v *Kamniškem občanu* nekoliko pokomentiral tudi Vremšakov glas, in sicer:

»[...] Morda umetnika nista imela preveč sreče s slabim klavirjem, pa tudi Vremšakov, nekdaj prodorni in kleni baritonski moški pevski glas, zdaj glas 67-letnika, počasi že pesa. Navkljub vsem tem ugotovitvam pa sta pevčeva dikcija in muzikalnost še vedno na ravno pravšnji ravni; na taki, da je v njegovi pevski interpretaciji še vedno moč uživati.«⁸⁶

Vremšak, ki se je konec 90. let bližal 70-letnici, je v naslednjih letih postopno zmanjševal število koncertnih nastopov. V letu 1998 je umetnik kot solist nastopil v okviru cikla *Musica Aeterna* na koncertu z naslovom *Od Verdija do sodobnosti*, kjer so se predstavili orglavka Marija Holcar in *Ansambel slovenskih pevcev* sakralne glasbe pod Vremšakovim vodstvom, kot solist pa se je poleg Vremšaka predstavil tudi tenorist Miran Žitko.⁸⁷

V letu 1999 sta v galeriji Veronika v Kamniku konec marca na koncertu samospevov tujih in domačih avtorjev z naslovom *Mesec v izbi* predstavila Samo in Sanda Vremšak.⁸⁸ Med dosegljivimi viri in literaturo nastopov Sama Vremšaka v letu 2000 in kasneje ni bilo več zaslediti, iz česar je mogoče sklepati, da je koncert samospevov z naslovom *Mesec v izbi* bil med njegovimi zadnjimi, če ne celo zadnji!

⁸³ NN, »Vabimo vas ...«, *Kamniški občan* 35 (1996), št. 2, str. 8, Vera Mejač, »S koncertom do računalnikov«, *Kamniški občan* 35 (1996), št. 3, str. 2.

⁸⁴ F. S., »Predstavitev kamniškega zbornika«, *Kamniški občan* 35 (1996), št. 13, str. 7.

⁸⁵ F. Križnar, »Kamniška Musica aeterna«, *Gorenjski glas* 50 (1997), št. 92, str. 8.

⁸⁶ F. Križnar, »Ob zaključku 200. obletnice rojstva Franza Schuberta«, *Kamniški občan* 36 (1997), št. 22, str. 6.

⁸⁷ M. Nograšek, »Od Verdija do sodobnosti«, *Gorenjski glas* 51 (1998), št. 88, str. 18.

⁸⁸ NN, »Občina Kamnik praznuje«, *Kamniški občan* 38 (1999), št. 6, str. 2.

Slika 1: Nastop Sama Vremšaka ob kulturnem prazniku leta 1989



Vir: Zasebni arhiv družine.

Spomini na baritonista Sama Vremšaka

Samo Vremšak je bil izjemno cenjen umetnik tako v rodnem Kamniku kot tudi drugod. Ob njegovi smrti leta 2004 so se Vremšaka kot baritonista nekateri znani Kamničani spominjali takole:

- Darka Skalar, hči violinista Maksimiljana Skalarja: »*Kot pevec je bil čudovit interpret in je pel tudi na lastno željo na pogrebu mojega očeta, saj ga je zelo spoštoval.*«
- Primož Krt, član kamniške *Lire*, solist: »*Bil je solopevec nemirnega duha, do svojih pevcev zelo zahteven in neusmiljen. S profesorjem Vremšakom sem sodeloval pri dveh zborih, pri Liri in Pevcih slovenske sakralne glasbe.*«⁸⁹

Spremljevalca baritonista Sama Vremšaka

V solistični karieri Sama Vremšaka se je zvrstilo kar precej različnih koncertnih spremmljevalcev, med drugim Marija Holcar, Jakob Jež in Primož Lorenz, vendar viri potrjujejo, da sta bila njegova redna spremmljevalca organist Hubert Bergant in pianist Leon Engelman, kar gotovo ni naključje, saj so bili vsi trije priznani umetniki in sodelavci na Akademiji za glasbo v Ljubljani.

Organist, pianist in umetnostni zgodovinar **Hubert Bergant** (1934–1999) je na Akademiji za glasbo v Ljubljani leta 1959 diplomiral iz klavirja, leto kasneje pa iz orgel. Po orgelski diplomi je leta 1963 opravil še podiplomski študij, leto kasneje (1964) pa je diplomiral še iz umetnostne zgodovine na Filozofski fakulteti v Ljubljani. Po orgelski

⁸⁹ NN, »Spomini na kamniškega maestra«, *Kamniški občan* 43 (2004), št. 18, str. 11.

diplomi se je izpopolnjeval v orgelski igri pri Antonu Heillerju in Hansu Haselböcku.⁹⁰ V obdobju 1964–1971 je bil profesor umetnostne zgodovine na gimnaziji v Novi Gorici in ravnatelj Glasbene šoli Nova Gorica. V obdobju 1972–1999 je poučeval orgle na Akademiji za glasbo v Ljubljani, leta 1982 je bil imenovan v rednega profesorja. Bil je vodilni slovenski organist, ki je s pogostim nastopanjem doma in na mnogih turnejah po domovini in na tujem sam in v komornih zasedbah nastopil na več kot 100 koncertih ter med drugim izvedel vsa Bachova orgelska dela in na čembalu njegov *Dobro uglašeni klavir*. Krstil je številna slovenska in jugoslovanska dela za orgle, posnel dve LP- in tri CD-plošče ter napisal knjigo *Ob orglah* (Nova Gorica, 1996). Za svoje izjemno delo je leta 1977 prejel nagrado Prešernovega sklada.⁹¹

Pianist **Leon Engelma**n (1930) je diplomo iz klavirja opravil leta 1957 v razredu Antona Ravnika na ljubljanski Akademiji za glasbo. Bil je korepetitor v Operi SNG Ljubljana, nato se je posvetil predvsem komorni glasbi in pedagoškemu delu. V obdobju 1964–1980 je vodil trio *Pro musica rara*. Leta 1966 je postal producent na Radiu Ljubljana, nato je bil urednik za komorno glasbo, v obdobju 1986–1996 pa vodja urednikov za resno glasbo. Predaval je na Pedagoški akademiji in bil zunanjji sodelavec na Akademiji za glasbo v Ljubljani (predaval je klavir, zgodovino klavirske literature, in teorijo komorna glasbe).⁹² Nastopal je solistično in kot klavirski spremljevalec. V obdobju 1971–1986 je pisal eseje in glasbene kritike za časnik *Delo*. Upokojil se je leta 1996. Leta 1993 je Društvo glasbenih umetnikov Slovenije Engelmanu podelilo Betetovo nagrado – najvišje priznanje za umetniško ustvarjanje v glasbi na slovenskih tleh.⁹³

Sklep

Kljub temu da je bil Samo Vremšak primarno skladatelj in zborovodja, je kot pevec v skoraj petinštiridesetletni solistični karieri baritonista pustil v slovenski kulturi neizbrisno sled, o čemer pričajo njegovi prepoznavni nastopi na najpomembnejših slovenskih festivalih, kot so *Revolucija in glasba*, *Kogojevi dnevi*, *Slovenski glasbeni dnevi*, številni samostojni koncerti sakralnih in posvetnih del, redna sodelovanja z zborom Consortium musicum in drugimi zasedbami ter ne nazadnje številni arhivski posnetki RTV Slovenija.

Vremškova solistična poustvarjalnost vsekakor ne sodi na rob njegovega vsestranskega delovanja, saj je bil baritonist velike pevske kulture – odlikovale so ga izjemne interpretacije, v katerih je bilo mogoče najti tako tehnično brezhibno pripravljenost, prodorne višine kot tudi dobro dikcijo in specifično zaokroženo/prijetno....barvo glasu. Vremšak, čigar umetniška kariera se je počasi in vidno vzpenjala, je posebno naklonjenost namenjal izvajanju slovenskega samospeva. Uglasbene verze slovenskih poetov je kvalitetno poustvaril ne samo doma, ampak tudi na tujem.

Med Vremškove najpomembnejše poustvarjalne dosežke uvrščamo koncert v okviru VIII. koncerta Društva slovenskih skladateljev leta 1971, kjer sta se s pianistom Leonom Engelmanom predstavila z domačimi in tujimi samospevi, prav tako je potrebno

⁹⁰ A. K., »Hubert Bergant«, Kamniško-komendski biografski leksikon, dostopno na spletnem naslovu: <http://www.leksikon.si/Oseba/OsebaId/11>, 1. 11. 2014.

⁹¹ T. Stanonik, L. Brenk, n. d., str. 59.

⁹² »Leon Engelma«, Spletni biografski leksikon znanih Gorenjk in Gorenjevc, dostopno na spletnem naslovu: <http://www.gorenjei.si/osebe/engelman-leon/534/>, 1. 11. 2014.

⁹³ T. Stanonik, L. Brenk, n. d., str. 229.

izpostaviti nastop Vremšaka in Engelmana na 29. Mednarodnem poletnem festivalu v Ljubljani leta 1980, kjer je Vremšak verjetno kot prvi Slovenec izvedel celoten pevski ciklus *Labodji spev* Franza Schuberta. Vrhunec solistične poustvarjalnosti Sama Vremšaka zagotovo predstavlja leta 1990 izvedeni trije samospevi večeri pod skupnim naslovom *Od čitalnic do danes*, kjer sta z Leonom Engelmanom v Kamniku poustvarila kar osemnajtideset samospevov slovenskih avtorjev od sredine 19. stoletja do takrat še živečih in ustvarjajočih slovenskih skladateljev oz. najmlajše generacije. V letu 1993 sta organist Hubert Bergant in Samo Vremšak slovensko glasbeno ustvarjalnost pretekle in novejše dobe predstavila na samostojnjem koncertu v švicarskem mestu Steinhäusen, in sicer v okviru mednarodnega orgelskega festivala *Internationale Orgeltage*, ki prav tako predstavlja pomemben poustvarjalni dosežek Sama Vremšaka.

Sama Vremšaka lahko nedvomno uvrstimo med pomembnejše slovenske baritoniste druge polovice 20. stoletja!

SOLO CAREER OF BARITONE SAMO VREMŠAK

Summary

Despite the fact that Samo Vremšak was primarily a composer and conductor, he left an indelible mark in his almost forty-five year solo career as a baritone, which can be seen in his regular participation in the festivals *Revolucija in glasba*, *Kogojevi dnevi*, *Slovenski glasbeni dnevi*, independent concerts of sacred and secular works, as well as his regular collaboration with the Consortium musicum choir and other ensembles. Taking all of this into account, we can certainly say that the solo career of Samo Vremšak was a significant element of his versatile work. He was a baritone of impeccable singing culture - demonstrated by his extreme interpretations of solo songs in which it was possible to find technically flawless performances as well as good diction and a specific tone of voice. Vremšak, whose artistic career grew slowly and prudently, dedicated much to the implementation of the Slovenian lied, interpretations of which were heard not only at home but also abroad. This article highlights the solo career of Samo Vremšak, which may have been neglected in the eyes of professional and lay audiences. Vremšak is undoubtedly one of the most important Slovenian baritone singers of the second half of the 20th century.

Jernej Weiss

Univerza v Mariboru, Pedagoška fakulteta

SAMOSPEVI SAMA VREMŠAKA

Izvleček: 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 njegovih rokopisnih zapuščinih, 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 bolje 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 samospevi 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 samospevu 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 krajsih 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 samospev *Pa ne pojdem prek poljan*, leta 1988 je izvedel svoj samospev *Ena druga velikonočna pejem*, prav tako izvedbo tega samospeva zasledimo leta 1990, leta 1993 je izvedel samospev *Objame naj me večni mir*, leta 1994 svoj cikel *Tri pesmi Franceta Balantiča*, leta 1994 pa je s strani skladateljev izveden še cikel na Balantičevu poezijo – *Štiri pesmi za sopran in klavir* – pela je Irena Vremšak Baar, pianist je bil Samo Vremšak.

³ Tam najdemo naslednje samospeve: *4 Slovenske božične pesmi* (Marko Fink, Nataša Valant), *Ave maria* (Janez Lotrič, Tone Potočnik), *Ciganska* (Mitja Gregorač, Aci Bertoncelj), *Drevo* (Samo Vremšak, Leon Engelma), *Grm bombaža* (Sabira Hajdarevič, Hinko Haas), *Jesenski ognji* (Irena Baar, Alenka Šček Lorenz), *Konji so ukradeni* (Irena Baar, Nataša Valant), *Lan* (Ana Pusar Jerič, Andrej Jarc), *Le gor, le gor...* (Juan Vasle, Tone Potočnik), *Ločitev* (Irena Baar, Aci Bertoncelj), *Misel* (Ana Pusar 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 Berotncelj), *Predpomladna slutinja* (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), *Stezo* (Sabira Sajdarevič, Hinko Haas), *Sveta noč* (Marko Fink, Nataša Valant), *Tiha zemlja* (Marko Fink, Nataša Valant), *Tri balade* (Samo Vremšak, Leon Engelma), *Uspavanka* (Irena Baar, Aci Bertoncelj), *Vedežuj žena* (Irena Baar, Nataša Valant), *Veseli se!* (Juan Vasle, Tone Potočnik), *Veselje ob prazniku* (Irena Baar, Alenka Šček Lorenz), *Žalost za poleтjem* (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 samospev, se konča z Lucijanom Marijo Škerjancem.

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

Vremškova 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

Vremškovi študijski samospevi

Predvsem najmlajši v znameniti četverici slovstvene moderne »poet škrjančkov, polj, cvetov« Josip 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 srepecim 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 izkazujeta tudi naslednja Vremškova 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 koprnenjem 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: Žnanstveni 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 nadaljnjega 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 Vremšakov 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 podrobnejše utemeljil, verjetno pa je bil razočaran nad Vremšakovim 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 spremjava se večinoma giblje znotraj razširjene tonalnosti, ki pa jo Vremšak skladno s pomenskimi viški besedila često oplementi 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 pojavitjo 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 okvirjev 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



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

A musical score page for 'Pomladanski dež'. The top staff is for 'Glas' (vocal). The middle staff is for 'Viola'. The bottom staff is for 'klavir' (piano). The piano part has a dynamic marking 'mf' and a performance instruction 'smile'. The vocal part has lyrics: 'lja... gla - vo sem na-slo-ni - la na o - kno,'. The piano part features a section labeled 'Dež cur.' with a specific pattern of eighth-note pairs.

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 samospev z naslovom *Nemir*. V njem prevladujejo kvartno-sekundna sozvočja, sicer pa je omenjeni samospev tudi v izvajalskem smislu daleč najbolj zahteven.

Štiri pesmi za sopran in klavir

Sledi cikel¹⁴ samospevov 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 prevladajoči 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.

Melodika pevskega glasu je v omenjenih štirih samospevih najpogosteje diatonično zasnovana.¹⁵ Podobno kakor v prejšnjih ciklih samospevov se skladatelj tudi v tem večkrat poslužuje modalnih postopov. Avtoriteta tonike vse bolj slabí, 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 pojavi v predhodnih ciklih že videni razpoloženjski *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 samospevu *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 razpoloženjskih *mottov* skoraj v celoti podvržena besedilnemu izrazu, kar je poleg vse bolj intenzivnega harmonskega ostrenja tudi poglavitna 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 izvirnike srbskega pesnika Branka Radičevića prevedel Ivan Minatti.¹⁷ Sicer pa je bil Vremšakov cikel napisan leta 1982. Nasprotno gre konec 70-ih in v začetku 80-ih let za eno najbolj plodnih obdobij Vremšakove ustvarjalnosti samospevov.

Primerjalno s predhodnim ciklom na Balantičeve besedilo gre za povsem drugačno, večinoma radoživo in lahko in pripovedno poezijo iz ciganskega življenja. Zato ne preseneča, da je v marsičem bolj konvencionalna tudi uporaba kompozicijsko-tehničnih sredstev. Pogosteje so hipne, nepripravljene modulacije, ki sledijo večinoma šegavi in stalno spremenljajoči 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. Pogosteje so torej ponovitve in sekvenciranja tematskega gradiva, značilna je oblikovna zaokroženost in podobno. V tej zvezi je tudi klavirska spremjava impresionističnoobarvana.

Tri balade Petrice Kerempuha

Ironično porogljeve 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 nekdaj 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 samospevu izstopajo nekatere posrečene tonske slike kokodakanja in drugih norčij. Precej manj šaljiv je samospev *Na mukah*, ki govorji o zatiranju malega človeka (kmeta). V njem ponovno prevladuje recitativna melodika oziroma nekakšno govorno petje. Vse prej kot šaljiv pa je tudi zadnji Vremšakov samospev v omenjeni zbirki *Baba cmizdri pod galgama*, v katerem se pesnik porogljivo norčuje iz bolečine matere, katere sin je umrl na vešalah. Gre sploh za enega najbolj temačnih Vremšakovih samospefov, s katerim skladatelj na presenetljiv način zaokroži svoj sicer izjemno raznolik in pester opus samospefov.

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 nezdružljivih 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 samospevov 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 samospevih ima pomembno mesto tudi modalnost, ki večkrat prehaja v vertikalo. Motivično-tematsko gradivo in oblikovna preglednost sicer ni v ospredju samospevov, z *motti* oziroma ponavljanjem in sekvinciranjem pa pomembnejšo vlogo dobi v samospevih, kjer ni izrazitejših pomenskih momentov (pa najsi gre za nekatere študijske samospeve ali cigansko poezijo). Vsekakor najbolj izstopajo prav samospevi 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 samospevi.¹⁹

Kljub temu da je kot pevec dobro poznal vse specifike pevskega glasu, pa sama melodika v Vremšakovih samospevih 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 samospevih 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.

Branka Rotar Pance

Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo

VREMŠAKOV OPUS ZA OTROŠKE IN MLADINSKE ZBOR

Izvleček: Samo Vremšak je del svojega opusa namenil otroškim in mladinskim pevskim zborom. V prispevku so predstavljeni objave skladb za navedena sestava, njegov izbor besedil in značilnosti njegovega glasbenega izražanja. Analiza dvanajstih skladb za otroški in devetnajstih skladb za mladinski zbor iz skladateljeve avtorske zbirke (1997) kaže ritmične, melodične, harmonische in oblikovne značilnosti Vremšakovih skladb ter njegovo obvladovanje in kreativno uporabo različnih kompozicijskih tehnik v svojstvenem umetniškem glasbenem jeziku.

Ključne besede: Samo Vremšak, otroški zbor, mladinski zbor, analiza skladb

Abstract: Samo Vremšak dedicated part of his opus to children's and youth choirs. The present paper presents the publications of the compositions for these two ensembles, the composer's choice of texts and the characteristics of his musical expression. The analysis of 12 compositions for children's choir and 19 for youth choir from the composer's collection (1997) shows the rhythmical, melodic, harmonic and compositional characteristics of Vremšak's compositions and proves his command and creative use of various compositional techniques in forming an artistic musical language of his own.

Key words: Samo Vremšak, children choir, youth choir, analysis of compositions

Uvod

Samuel Vremšak je kot glasbenik deloval na različnih področjih: bil je skladatelj, solopevec baritonist, pel je v komornem zboru RTV Ljubljana, v Slovenskem oktetu, deloval je kot glasbeni pedagog na različnih ravneh in v različnih smereh šolstva (na Srednji glasbeni šoli v Ljubljani, na Osnovni šoli Frana Albrehta v Kamniku, na ljubljanski Akademiji za glasbo), bil je zborovodja (zbor Slovenske filharmonije, pevsko društvo *Lira*), krajše obdobje pa tudi svetovalec za glasbo pri Zvezi kulturno prosvetnih organizacij Slovenije. Izmed vseh področij delovanja je bilo komponiranje zanj najpomembnejše. To je zelo jasno izrazil v intervjuju z Natalijo Mustar: »Na začetku svoje glasbene poti sem mogoče še nekoliko nihal med vsemi navedenimi dejavnostmi, ampak sčasoma se je skristalizirala ustvarjalnost, torej kompozicija.« (Mustar, 2002, str. 93)¹

V ustvarjalnem opusu je segal na različna področja, med katerimi ima posebno mesto otroška in mladinska zborovska glasba. Ker temu delu skladateljevega opusa doslej še ni bila namenjena podrobnejša analiza, pomeni pričujoči prispevek prvo delo, ki zapolnjuje to vrzel. Vremšakov opus za otroške in mladinske zbole bo predstavljen s pregledom objav njegovih skladb ter njegovim izborom poezije in ljudske ustvarjalnosti kot izhodiščem za njegovo glasbeno inspiracijo in komponiranje. Podrobnejši vpogled v skladateljevo glasbeno govorico bo narejen z analizo skladb za otroški in skladb za mladinski pevski zbor, ki so bile izdane v njegovi avtorski zbirki leta 1997.

¹ Mustar, N. (2002): *Orgelski opus Sama Vremšaka in njegova uporaba v didaktične namene*. Diplomska naloga. Ljubljana: UL Akademija za glasbo.

Objave Vremšakovih skladb za otroški in za mladinski zbor

Samo Vremšak je večji del skladb iz opusa za otroške in mladinske zbole objavil v letih od 1963 do 1984 v reviji *Grlica*,² namenjeni učiteljem glasbe in zborovodjem šolskih pevskih zborov. Med Vremšakovimi objavljenimi skladbami je deset skladb za otroški zbor in deset za mladinski zbor. Devet skladb je napisanih s klavirsko spremljavo, 11 skladb pa za petje *a-capella*.

Tabela 1: Objave skladb za otroški in za mladinski zbor Sama Vremšaka v reviji *Grlica*

| <i>Grlica</i> | Naslov skladbe | Zasedba |
|--------------------------------|---------------------------------|-------------------------------------|
| 9. letnik 1963 | <i>Mračna jesen</i> | mladinski zbor (4-glasno) |
| 10. letnik 1964–1965 | <i>Večer</i> | mladinski zbor (4-glasno) |
| | <i>Sinček petelinček</i> | otroški zbor s klavirsko spremljavo |
| 12. letnik 1968 | <i>Polžek čez cesto gre</i> | otroški zbor |
| 14. letnik 1971–1972 | <i>Kolo</i> | mladinski zbor (4-glasno) |
| 15. letnik 1972 | <i>Ležaj, ninaj, tut ujnač</i> | mladinski zbor (3-glasno) |
| | <i>Baj</i> | mladinski zbor (3-glasno) |
| 19. letnik 1976–1977 | <i>Aprilska</i> | otroški zbor s klavirsko spremljavo |
| | <i>Kaj nam znani to šumenje</i> | mladinski zbor (3-glasno) |
| 21. letnik 1979 | <i>Marko skače</i> | mladinski zbor (4-glasno) |
| 22. letnik 1980 | <i>Soudaška</i> | mladinski zbor (4-glasno) |
| 23. letnik 1981 | <i>Mlin</i> | otroški zbor s klavirsko spremljavo |
| | <i>Maj</i> | otroški zbor s klavirsko spremljavo |
| | <i>Pustna</i> | otroški zbor s klavirsko spremljavo |
| 24. letnik 1982 | <i>Vesela pesem</i> | otroški zbor s klavirsko spremljavo |
| | <i>Ciciban sanja</i> | otroški zbor s klavirsko spremljavo |
| 25. letnik 1983 | <i>Mravlje gredo spančkat</i> | otroški zbor s klavirsko spremljavo |
| | <i>Gremo? Gremo!</i> | otroški zbor s klavirsko spremljavo |
| 26. letnik 1984 | <i>Majska</i> | mladinski zbor (4-glasno) |
| | <i>Posekal sem smrečico</i> | mladinski zbor (4-glasno) |

² Revija je izhajala v letih 1953–1988.

Z izjemo prve objavljene skladbe *Mračna jesen* so vse skladbe za otroški in mladinski pevski zbor iz *Grlice* vključene v avtorsko zbirko *Samo Vremšak. Otroški in mladinski zbori*, ki jo je leta 1997 izdal Zavod Republike Slovenije za šolstvo in šport (ZRSS). V njej je kratko predstavitev skladatelja in njegovega opusa prispevala Dragica Žvar. V spremnem besedilu je ostala na ravni širše biografske in bibliografske predstavitev ter vsebinske predstavitve in izbranih skladb ni obravnavala analitično. Petnajst let kasneje je pri ZRSS izdala obsežno zbirko z naslovom *Grlica za otroke. Izbor otroških zborovskih pesmi revije Grlica od 1953 do 1988* (Žvar, 2012). Vanjo je uvrstila le dve Vremšakovи skladbi za otroški zbor s klavirsko spremljavo: *Gremo? Gremo!* in *Mravlje gredo spančkat*.

Posamezne Vremšakove sklade za otroški in za mladinski zbor iz *Grlice* so doživele več izdaj v drugih zbirkah in publikacijah, v njih pa so bile objavljene tudi nove Vremšakove skladbe za oba sestava. V zbirkah, izdanih za *Mladinski pevski festival v Celju*, sta bili objavljeni dve Vremšakovи skladbi: *Čarovna pesem za dež* (1971) in priredba ljudske *Ženka mi v goste gre* (1979). V reviji *Naši zbori* (1979) je bila objavljena skladba za mladinski zbor *Jesensko tiko* na besedilo Srečka Kosovela.

V edicijah, ki jih je za seminarje, namenjene učiteljem glasbene vzgoje in zborovodjem šolskih pevskih zborov, izdajala *Zveza kulturnih organizacij Slovenije*,³ so v *Notni mapi št. 4. Tri večglasne umetne pesmi* (1981) objavljene tri Vremšakove skladbe: *Potepinka*, *Črni mački* in *Čirik-ci*. V *Notni mapi št. 3. Mladinski pevski zbori* (1983) je objavljena Vremšakova skladba za triglasni mladinski zbor *Čas je*.

V zbirki *Za mlada srca, za mlada grla*, ki jo je izdajala *Glasbena mladina ljubljanska*, je v IV. zvezku z naslovom *Iz Majdine omare*⁴ objavljena Vremšakova skladba za otroški zbor s klavirsko spremljavo *Mravlje gredo spančkat*.

V reviji *Glasba v šoli* je leta 1996 izšla Vremšakova skladba za enoglasni otroški zbor s klavirsko spremljavo *Moj kamenček*, leta 1997 pa skladba za mladinski zbor *Čas je*. Milka Ajtnik je v spremni notici k tej skladbi zapisala: »Po mnenju skladatelja je to ena najboljših skladb, ki so muzikalno izredno dobro uspele. Izvajal jo je mladinski zbor RTV Ljubljana in njegov vodja Matevž Fabijan je bil navdušen nad njo. Skladba je posneta na avtorski CD-plošči skladatelja Sama Vremšaka.«⁵ (Ajtnik, 1997, str. 33)

V zbirki *Notna mapa za šolske zbole*, ki jo izdaja založba Astrum, najdemo Vremšakovo skladbo za otroški zbor s klavirsko spremljavo *Ena mačja* (1999) na besedilo Anje Štefan.⁶

V 2. zvezku zbirke *Ljudske in ponarodele pesmi s klavirjem* (Gobec, 1999) je objavljena Vremšakova priredba slovenske ljudske pesmi *Čuk se je oženil*. Priredba sodi v skladateljev ciklus *Pet slovenskih ljudskih za otroški zbor in klavir*.⁷

Vremšak je ustvarjal tudi na sakralnem področju. Za III. natečaj za cerkveno bogoslužno skladbo je napisal skladbo *Vzklikajte Gospodu* (1999), v kateri je uglasbil *Psalm 100*. To je edina skladba, ki jo je skladatelj objavil za dvoglasni otroški ali mladinski zbor z orglami.

³ Danes Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti.

⁴ Skladbe je izbrala in uredila priznana zborovodkinja Majda Hauptman.

⁵ Skladateljev avtorski CD z naslovom *Samo Vremšak, skladatelj* je izšel leta 1995 pri Založbi kaset in plošč RTV Slovenija.

⁶ Astrum. *Notna mapa za šolske zbole II-1/št. 5. Tržič*: Astrum.

⁷ Ciklus tvorijo prirede ljudskih in ponarodelih pesmi: *Jaz sem Kranjčičev Jurij, Glejte, že sonce zahaja, Oglar, Čuk se je oženil, Kaj pa delajo ptički*.

Leta 2008 je kulturno društvo Pueri Cantores iz Tolmina izdalo *Božične pesmi*. Med skladatelji, ki so napisali priredbe božičnih pesmi za otroški pevski zbor, mladinski pevski zbor, dekliški pevski zbor in orkester, je tudi Samo Vremšak.⁸

Samo Vremšak je s svojimi deli zastopan tudi v didaktičnih gradivih za osnovno šolo. Dve izmed njegovih skladb za otroški zbor s klavirsko spremljavo sta vključeni v prvo serijo didaktičnih kompletov Brede Oblak za osemletno osnovno šolo: *Mravlje gredo spančkat*⁹ kot notno gradivo v priročniku za učitelje za 3. razred (1984) in *Mlin*¹⁰ kot notno gradivo v priročniku za učitelje za 4. razred (1984).

Bernarda Rakar je leta 2007 v prilogi revije *Glasba v šoli in vrtcu*, v kateri je predstavila izbrano gradivo za uporabo Orffovega didaktičnega koncepta pri glasbenem pouku, k Vremšakovim skladbi za otroški zbor *Mlin* napisala ostinatno spremljavo za Orffov inštrumentarij.¹¹

Vremšakov izbor poezije

Samo Vremšak je zelo skrbno izbiral poezijo za komponiranje skladb za otroške in mladinske zbole. Vsako izbrano besedilo ima umetniško in sporočilno vrednost, ki sega na različna področja otrokovega in mladostnikovega izkustvenega in doživljajskoga sveta. Največkrat – desetkrat – je posegel po pesmih Neže Maurer (*Moj kamenček, Mravlje gredo spančkat, Posekal sem smrečico, Čas je, Sonce ima prednost, Potepinka, Gremo? Gremo!, Moja posteljica, Sinček petelinček, Polžek čez cesto gre*) in Danila Gorinška (*Aprilska, Kolo, Dež, Mlin, Vesela pesem, Maj, Pustna, Majska, Kaj nam znani to šumenje, Črni mački*). Uglasbil je po dve pesmi Srečka Kosovela (*Kličem vas, Jesensko tiko*), Črtomira Šinkovca (*Mračna jesen, Pomlad ob Soči*) in Anje Štefan (*Ena mačja, Pomlad*). Izhodišče za glasbeno inspiracijo pa so bile skladatelju še pesmi Ivana Minattija (*Čirik-ci!*), Frana Levstika (*Ležaj, ninaj, tut ujnač*), Toneta Seliškarja (*Belokranjski junaki*), Zvonka Čemažarja (*Ciciban sanja*), Mihe Klinarja (*Vecer*), Valentina Polanška (... vedno znova upanje tli ...) ter tuja lirika v prevodu slovenskih pesnikov: Li-Tai-Poja v prevodu Alojza Gradnika (*Na tujem*) in Kazimiere Itakowiez̄wne v prevodu Lojzeta Krakarja (*Baj*). Uglasbil je tudi eno pesem iz zbirke *Sredi zemlje stojim*, ki vsebuje poezijo nerazvitih ljudstev (*Čarovna pesem za dež*).¹²

Vremšakove priredbe in izvedbe njegovih skladb za otroške in mladinske zbole

Samo Vremšak je za zbole rad prirejal tudi slovenske ljudske pesmi. V njegovi avtorski zbirki *Otroški in mladinski zbori* (1997) so objavljene tri priredbe za mladinski zbor. V partituri je vedno navedel lokacijo izvora pesmi: *Ženka mi v goste gre* (idrijska ljudska), *Marko skače* (Beltinci), *Soudaška* (stara tržaška narodna). Podrobnejše so predstavljene v

⁸ V zbirki so tudi priredbe božičnih pesmi Avgusta Iapanca in Jožeta Trošta.

⁹ Oblak, B. (1984): Glasbena vzgoja 3. Priročnik za učitelje za osemletko. Ljubljana: DZS. Tematski sklop, v katerega je umeščena skladba, ima naslov *Pesem kot orientacija*.

¹⁰ Oblak, B. (2004): Glasbena vzgoja 4. Priročnik za učitelje za osemletko. Ljubljana: DZS. Tematski sklop, v katerega je umeščena skladba, ima naslov *Glasbena srečanja v predalpskem in alpskem svetu*.

¹¹ Rakar, B. (2007): *Mlin*. Didaktične igre za uvajanje in spoznavanje Orffovih instrumentov. V: *Glasba v šoli in vrtcu*. Let. XII, št. 2. Notna priloga. Str. 38.

¹² *Sredi zemlje stojim* (1968): poezija nerazvitih ljudstev. Pesmi sta prevedla Lojze Krakar in Ivan Minatti. Zbirko je uredil in spremno besedo z opombami napisal Franček Bohanec.

nadaljevanju prispevka. Napisal je tudi *Pet slovenskih ljudskih za otroški zbor in klavir*, ki vsebujejo tudi ponarodele pesmi: *Jaz sem Kranjčičev Jurij, Glejte, že sonce zahaja, Oglar, Čuk se je oženil, Kaj pa delajo ptički*.

Žvar (2006) je v raziskavi o največkrat izvajanih skladbah slovenskih skladateljev na državnih revijah in tekmovanjih otroških in mladinskih pevskih zborov v Zagorju ob Savi (do leta 2004) in na *Mladinskem pevskem festivalu v Celju* (do leta 2003) ugotovila, da so Vremšakove skladbe na njih zazvenele 39-krat. Največkrat je bila izvajana Vremšakova priredba ljudske *Soudaška* (7-krat), sledijo ji skladbi *Večer* (6-krat) in *Mravlje gredo spančkat* (5-krat) ter priredba ljudske *Ženka mi v goste gre* (4-krat). *Ena mačja* je bila izvedena 3-krat, po dvakrat pa skladbe *Čirik-ci, Majska*, priredba *Marko skače* in *Vesela pesem*. Enkrat so bile izvedene skladbe *Ciciban sanja, Čas je, Dež, Kaj nam znani to šumenje, Mlin in Potepinka*.¹³

Analiza skladb iz avtorske zbirke *Samo Vremšak. Otroški in mladinski zbori (1997)*

V zbirki je objavljenih 12 skladb za otroški zbor in 19 skladb za mladinski zbor, ki so bile objavljene v različnih letnikih revije *Grlica* in v drugih zbirkah.

Tabela 2: Skladbe za otroški zbor, objavljene v zbirki Samo Vremšak: Otroški in mladinski zbori (1997)

| Naslov skladbe | Besedilo | Število glasov /spremljava | Obseg | Tonaliteta | Taktovski način ¹⁴ | Tempo ¹⁵ |
|-------------------------------|-----------------|----------------------------|--------------------------------|------------|-------------------------------|---------------------------|
| <i>Polžek čez cesto gre</i> | / | 2 <i>a-cappella</i> | a–e ² | D-dur | 3/4 | <i>allegretto</i> |
| <i>Moja posteljica</i> | / | 1 + klavir ¹⁶ | h–cis ² | A-dur | 2/4 | <i>andantino</i> |
| <i>Mravlje gredo spančkat</i> | Neža Maurer | 1 + klavir | c ¹ –c ² | C-dur | 4/4 | <i>tranquillo</i> |
| <i>Pustna</i> | Danilo Gorinšek | 1 + klavir | b ¹ –b ² | B-dur | 2/4 | <i>con moto</i> |
| <i>Mlin</i> | Danilo Gorinšek | 1 + klavir ¹⁷ | c ¹ –c ² | C-dur | 3/8 | <i>allegretto</i> |
| <i>Maj</i> | Danilo Gorinšek | 1 + klavir | d ¹ –d ² | D-dur | 2/4 +3/4 | <i>andantino</i> |
| <i>Vesela pesem</i> | Danilo Gorinšek | 1 + klavir | b–c ¹ | Es-dur | 2/4 | <i>allegro (con moto)</i> |

¹³ Prim. Žvar, D. (2006): *Razvoj in dosežki zborovske pesmi za otroke. Otroška zborovska pesem 20. stoletja*. Doktorska disertacija. UL Akademija za glasbo. Ljubljana: Akademija za glasbo.

¹⁴ V tabeli so navedeni taktovski načini, napisani na začetku skladb. Samo Vremšak je v več skladbah za otroški zbor med potekom spreminal taktovske načine in ponekod vključeval odseke *ad libitum*.

¹⁵ Tabela vključuje tempe, napisane na začetku skladb. Skladatelj jih je med potekom spreminal glede na značaj, vsebinsko sporočilnost in oblivkovno gradnjo skladb.

¹⁶ V skladbi prevlada enoglasje, ki se le na dveh zelo kratkih odsekih razširi v dvoglasje. Zaradi tega je *Moja posteljica* uvrščena med skladbe za enoglasni otroški zbor s klavirsko spremļjavjo.

¹⁷ Tudi v *Mlinu* prevlade enoglasje in le zadnji štirje takti pevskega glasu so napisani v dvoglasju. Zaradi prevlade enoglasja je skladba opredeljena kot skladba za enoglasni otroški zbor s klavirsko spremļjavjo.

| | | | | | | |
|--------------------------------|-----------------|------------|--------------------------------|------------------------|-------------------|--------------------------------|
| <i>Ciciban sanja</i> | Zvonko Čemažar | 1 + klavir | c ¹ –h ¹ | C-dur | 2/4 | <i>allegro brillante</i> |
| <i>Gremo?</i> <i>Gremo!</i> | Neža Maurer | 1 + klavir | d ¹ –d ² | D-dur | 2/4 | <i>allegro mosso (giocoso)</i> |
| <i>Sinček petelinček</i> | Neža Maurer | 1 + klavir | b–b ¹ | Es-dur | 3/4 + 2/4 | <i>andante amoroso</i> |
| <i>Aprilska</i> | Danilo Gorinšek | 1 + klavir | d ¹ –d ² | brez oznake tonalitete | 4/8 | <i>allegro con brio</i> |
| <i>Moj kamenček</i> | Neža Maurer | 1 + klavir | c ¹ –c ² | brez oznake tonalitete | <i>ad libitum</i> | d = 132 |

Polžek čez cesto gre

Skladba, napisana za dvoglasni otroški zbor *a-cappella*, temelji na kontrapunktični gradnji, v kateri je uporabljen imitacijski princip vodenja glasov. Napisana je v D-duru, v 3/4 taktovskem načinu, tempo izvajanja je *allegro*. Začenja jo drugi glas na tonu d¹ s štiritaktno temo, za katero je značilen punktiran ritem. V 5. taktu vstopi prvi glas, ki na zgornji kvinti (a¹) temo dosledno ponovi nad kontrasubjektom drugega glasu. V 8. taktu drugi glas predstavi variirano temo, ki se 12. taktu imitacijsko ponovi v prvem glasu. Skladba izzveni s štiritaktnim sklepnim delom.

Slika 1: Uporaba imitacijske tehnike v skladbi *Polžek čez cesto gre*¹⁸

The musical score consists of four staves of music. The top staff is labeled 'TEMA' and shows the first vocal entry. The second staff is labeled 'IMITACIJA' and shows the second vocal entry. The third staff is labeled 'VARIIRANA TEMA' and shows a variation of the second entry. The bottom staff is labeled 'SKLEPNI DEL' and shows the concluding rhythmic pattern. The music is in Allegretto tempo, 3/4 time, and D major. The lyrics are written below each staff: 'Pol - žek čez ce - sto gre, pra - vi, da det bo ſe,' followed by variations and a concluding section.

Vir: Vremšak Samo. *Otroški in mladinski zbori*. Ljubljana: ZRSŠ. 1997. Str. 5.

¹⁸ Vse slike v prispevku so objavljene z dovoljenjem Zavoda Republike Slovenije za šolstvo.

Izvedba skladbe zahteva od pevcev samostojno vodenje glasov v dvoglasju in ustrezno fraziranje, v katerem je vzpostavljeno razmerje med nastopom tem in vodenjem spremjevalnega glasu (kontrasubjekta). To je tudi edina skladba za otroški zbor v zbirk, ki je napisana *a-capella* in temelji na polifoni kompozicijski tehniki.

Moja posteljica

Skladba za otroški zbor s klavirsko spremljavo je napisana v tridelni pesemski obliku a b a1. Tridelnost se povezuje s spremjanjem tonalitet: prvi in tretji del sta v A-duru, srednji del pa je v cis-molu. Za skladbo je značilna menjava taktovskih načinov, začetni 2/4 takt se med potekom izmenjuje s 3/4 in 4/4 takтом. Ritmični tok in melodično gibanje pevskih glasov sledita besedni vsebini in jo glasbeno izražata. V skladbi prevladuje enoglasje, ki se le na koncu prvega dela in na koncu zadnjega razširi v kratko dvoglasje. Klavirska spremjava z melodično-ritmičnega vidika ne podpira pevskega glasu, temveč mu je komplementarna in ga z razširjeno harmonijo bogati. V prvem (a) in tretjem delu (a1) skladbe vsebuje sinkopiran ritem ter kvartna zaporedja v desni roki nad ležečim basom. Srednji del (b) je kontrasten s homofono spremljavo in občasno uporabo glissanda.

Mravlje gredo spančkat

Za to skladbo za enoglasni otroški zbor s klavirsko spremljavo lahko trdimo, da sodi med najbolj priljubljene Vremšakove skladbe za otroke. Skladba je izšla je v *Grlici* leta 1983. Leto kasneje jo je v didaktični komplet za glasbeno vzgojo v 3. razredu osemletne osnovne šole umestila Breda Oblak (1984). Programi revij otroških pevskih zborov kažejo, da jo izvajajo že več kot tri desetletja.¹⁹ Njeno prepoznavnost in stalno prisotnost v repertoarju otroških pevskih zborov podpira tudi uvrstitev v zbirko *Grlica za otroke* (Žvar, 2012). Skladba je napisana v tridelni pesemski obliku, kar je razvidno tudi v tonalnem planu: C-dur, a-mol, C-dur. Vodenje pevskega glasu je diatonično, v klavirski spremljavi pa je skladatelj uporabil razširjeno harmonijo.

Pustna

Skladba za enoglasni otroški zbor s klavirsko spremljavo *Pustna* je napisana v B-duru in 2/4 taktovskem načinu. Melodična in ritmična gradnja pevskega glasu sta tesno povezani z besedno vsebino, klavirska spremjava pa ima vlogo napovedovalca in povezovalca glasbenih misli, ki jim daje tudi pustno spreminjač se karakterni pečat.

¹⁹ Na Območni reviji predšolskih, otroških in mladinskih zborov Zagorja 2010 »POJEMO POMLADI« jo je izvajal Otroški pevski zbor OŠ Toneta Okrogarja, Zagorje ob Savi, pod vodstvom zborovodkinje Petre Beršnjak.

[Http://www.google.si/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=5&ved=0CDcQFjAE&url=http%3A%2F%2Fwww.zagorje.si%2Fdocument.aspx%3Fid%3D1061&ei=lMaNVO-5KYTxUMyxgcgJ&usg=AFQjCNFlgFnD_fYbMa5y8qi-k2rL1xL87g&sig2=Kxgofcr1vel892f2Q_hqfA&bvm=bv.81828268,d.d24](http://www.google.si/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=5&ved=0CDcQFjAE&url=http%3A%2F%2Fwww.zagorje.si%2Fdocument.aspx%3Fid%3D1061&ei=lMaNVO-5KYTxUMyxgcgJ&usg=AFQjCNFlgFnD_fYbMa5y8qi-k2rL1xL87g&sig2=Kxgofcr1vel892f2Q_hqfA&bvm=bv.81828268,d.d24) (dostopno 12. 12. 2014).

Na 23. reviji Zagorje ob Savi 2012 (državnem tekmovanju otroških in mladinskih pevskih zborov) jo je izvajal Otroški pevski zbor OŠ Franceta Beyka, Ljubljana, pod vodstvom zborovodkinje Marije Zupan. [Http://www.jskd.si/glasba/zborovska/prireditve_zborovska/revija_zagorje/zagorje_12/program_zagorje_12.htm](http://www.jskd.si/glasba/zborovska/prireditve_zborovska/revija_zagorje/zagorje_12/program_zagorje_12.htm) (dostopno 12. 12. 2014).

Mlin

Skladba je napisana v 3/8 taktovskem načinu in v tridelni pesemske obliki. Začne in konča se v C-duru, osrednji del pa poteka v a-molu. Pevski glas je voden diatonično, vključuje onomatopoetično oponašanje mlina. Ob izteku skladbe se enoglasje razpre v dvoglasje: nad ležečim tonom c² zgornjega glasu v spodnjem glasu slišimo motiv mlina. Klavirska spremljava je kontrastna in karakterizira posamezne dele skladbe. Štiritaktни uvod s staccatom in sovočji z vključenimi sekundami v desni roki ter sledičim kvartnim gibanjem v desni in levi roki v delu a1 ne daje opore diatoničnemu vodenju pevskega glasu, temveč ga harmonsko barva in že odseva a-mol, v katerem poteka del b. V njem klavirska spremljava ponazarja vodo (značilno šestnajstinsko gibanje nad ležečim basom v levi roki), ki v medigri izzveni in pripravi nastop dela a1 s staccato spremljavo, ki nato preide v legato. Na zaključku dela a1 se pevski glas razpre v dvoglasje, klavirska spremljava pa prinese reminiscenco vode.

Slika 2: Ponazarjanje vode v klavirski spremljavi dela b skladbe *Mlin*



Vir: Vremšak Samo. *Otroški in mladinski zbori*. Ljubljana: ZRSS. 1997. Str. 10.

Kmalu po objavi skladbe v *Grlici* (1981) je bil *Mlin* uvrščen v nabor skladb za razredno petje v priročniku za učitelje v 4. razredu osemletne osnovne šole (Oblak, 1984). Leta 2007 je Rakar ustvarila ostinalno spremljavo za melodična glasbila Orffovega instrumentarija k vokalnemu parti Vremšakove skladbe in jo za razredno muziciranje objavila v reviji *Glasba v šoli in vrtcu*.

Maj

Za skladbo *Maj*, napisano v D-duru, je značilno menjavanje taktovskih načinov (2/4, 2/4, 5/8). Pevski glas je voden diatonično, klavirska spremljava pa je pisana odprto, brez značilnih vzorcev, in daje skladbi harmonsko barvitost. Zaključek pevskega glasu izzveni v oktavni podvojitvi tona d. Skladba je napisana v prekomponirani obliki in od izvajalcev zahteva interpretacijo, podobno samospevu.

Vesela pesem

Skladba je napisana v Es-duru, začetni 2/4 taktovski način pa se v nadaljevanju večkrat zamenja s 3/4 takтом. Naslov pesmi nakazuje njen karakter, skladatelj pa je sledeč besedni

vsebini v skladbi uporabil prekomponirano obliko. Pevski glas je voden diatonično. Melodično-ritmična gradnja je tesno povezana s posameznimi verzi besedila, ki se zaključijo z vprašanjem »Kaj potem?«. Ob njem se glasbeni tok z ritardandom vedno ustavi, nato pa sledi nova uglasljena misel v izhodiščnem tempu (*allegro con moto*). Zaključek vsebuje kratek solistični vložek, ki mu sledi *tutti* sklep v šaljivem hitrem šestnajstinskem gibanju. Tudi v tej skladbi je klavirska spremjava povsem samostojna. Njena raznolikost v posameznih odsekih karakterno podpira pevski glas glede na vsebino posameznih verzov (npr. predložki in staccato artikulacija pri verzu »Ježa se dotaknil bom«). Prehode med posameznimi odseki karakterizira sinkopiran ritem v desni roki nad gibanjem v vzporednih kvintah leve roke. Tako kot se pesem hudomušno zaključi v pevskem glasu, se v klavirski spremavlja zaključi z akordom dv7 na toniki.

Ciciban sanja

Tudi ta skladba za enoglasni otroški zbor s klavirsko spremljavo je napisana v prekomponirani obliki. Začne in konča se v C-duru, med potekom pa modulira v a-mol. Taktovski način je stalen (2/4), hiter tempo skladbe (*allegro brillante*) pa je povezan z besedno vsebino, saj so sanje povezane s konjičkom, s katerim ciciban veselo drvi »v dalje brez meja«. Sklepni del je v počasnejšem tempu (*andante*, nato *calmo*) in recitativno kaže konec sanj, ker ga je zbudila mama. Umiritev je le začasna, saj je kratek klavirski zaključek skladbe znova v začetnem tempu.

V klavirskem partu se izmenjujejo različne spremljevalne figure, s pestro in raznoliko ritmiko in artikulacijo (staccato, legato, tenuto, marcato). Harmonski potek je obogaten z akordi, ki vsebujejo sekunde.

Gremo? Gremo!

Skladba je napisana v D-duru, v 2/4 taktu in tridelni pesemski obliki.

Slika 3: Začetek skladbe *Gremo? Gremo!*

The musical score consists of two staves. The top staff is for the piano, marked 'Allegro mosso (giocoso)' and '(Neža Maurer)'. The bottom staff is for the voice, marked 'Samo Vremščak'. The vocal line includes lyrics: 'Gre - mo?' followed by 'Gre - mo v Ti - vo-li, kjer se vr - ti - ljak vr - li,' and concludes with 'parlando (ad lib.)' and 'Gre - mo?'.

Vir: Vremšak Samo. *Otroški in mladinski zbori*. Ljubljana: ZRSSŠ. 1997. Str. 18.

V klavirskem uvodu najprej zaslišimo značilno ostinatno gibanje v osminkah (kvinta d–a) v staccatu, nad katerim nastopi v desni roki kratka melodika. V 7. taktu *ad libidum* brez spremljave nastopi pevski glas z vprašanjem *v parlandu* »*Gremo?*«. Znova se nato oglaši klavir z značilno spremljavo, nad katero se začne odvijati glasbena pripoved pevskega glasu. Slednja je oblikovana v tesni povezavi z besedno vsebino, razvija se tudi klavirska spremljava, nato pa se znova vráča k ostinatu v levi roki. Pevski glas je voden diatonično, na koncu pa izzveni v oktavni podvojitvi, ki ji sledi štiritaktni klavirski zaključek. *Gremo?* *Gremo!* je ena od dveh Vremšakovih skladb, uvrščenih v *Grlico za otroke* (Žvar, 2012).

Sinček petelinček

Referenčni okvir skladbe je Es-dur. Melodični potek pevskega glasu in klavirska spremljava med potekom skladbe večkrat ne vzbujata občutka durove tonalitete. V skladbi se izmenjujeta 3/4 in 2/4 taktovski način, ritmika je pestrejša predvsem pri klavirski spremljavi. Ta s svojo raznolikostjo daje skladbi karakter, pevski glas pa je voden pripovedno in se sklene s kratkim solističnim odsekom, ki mu sledi štiritaktni klavirski zaključek.

Aprilska

Aprilska je napisana v odprttem tonskem prostoru, saj nima izpisane tonalitete. V njej je skladatelj uporabil kromatiko in alterirane tone tako pri klavirski spremljavi kot pri pevskem glasu. Napisana je v 4/8 taktovskem načinu in hitrem tempu (*allegro con brio*). Enoglasni otroški zbor je postavljen pred intonančno zelo zahtevno skladbo, saj je melodija oblikovana s težjimi zaporedji intervalov in razloženih akordov. Klavirska spremljava je prav tako kromatično zgoščena, v uvodu in na začetku je v desni roki značilno gibanje v šestnajstinskih triolah z akcentnimi poudarki na prvo in tretjo dobo nad osminskim gibanjem v basu leve roke. Med potekom skladbe se spremljava zelo spreminja: vsebuje različne ritmične motive, ponekod tudi sinkopirano vodenje glasov, okraske (trilčke) in arpeggie. Glede na dani tempo zahteva tudi od pianista virtuzozno izvedbo.

Moj kamenček

V tej skladbi skladatelj ne samo, da je opustil opredeljen tonalni prostor, temveč je odprl prostor tudi v glasbenem času. Melodika pevskega glasu poteka v dorskem modusu in jo lahko doživljamo kot čisto glasbeno pripoved, v kateri skladatelj z glasbenimi sredstvi opredeli preteklost (del a), sedanost (del b, ta ima tudi urejeno metriko) in povezanost sedanosti s preteklostjo (del a1) v zgodbi okroglega, belega kamenčka. Hitrost pripovedi je v tridelni obliki opredeljena z metronomskimi tempi: v delih a in a1 je osminka 132, v delu b pa 66. Tudi klavirska spremljava, ki je ritmično, melodično in harmonsko zelo spremenjajoča se, prispeva h glasbenemu izrazu skladbe, odprtemu v prostor in čas.

Slika 4: Prvi del (a) Vremšakove skladbe *Moj kamenček*

Moj kamenček

(Neža Maurek) Samo Vremšak

♩ = 132

Zi - vel ne - koc je ka - menček, pred ti - soč le - ti,
se mi zdi... Zi - vel je in po - mi - sli - te, že zdaj zi - vil Ne

Vir: Vremšak Samo. *Otroški in mladinski zbori*. Ljubljana: ZRSŠ. 1997. Str. 24.

Tabela 3: Skladbe za mladinski zbor, objavljene v zbirki *Samo Vremšak: Otroški in mladinski zbori* (1997)

| Naslov skladbe | Besedilo | Število glasov | Obseg | Tonaliteta | Taktovski način ²⁰ | Tempo ²¹ |
|--------------------------------|---|----------------|------------------|------------|-------------------------------|--------------------------|
| <i>Majska</i> | Danilo Gorinšek | 4 | f-f ² | a-mol | 5/4 | <i>con moto</i> |
| <i>Kolo</i> | Danilo Gorinšek | 4 | a-g ² | a-mol | 2/4 | ♩ = 120 |
| <i>Večer</i> | Miha Klinar | 4 | f-e ² | F-dur | 4/4 | počasi |
| <i>Baj</i> | Kazimiera Itakowiezň wna – Lojze Krakar | 3 | a-e ² | a-mol | 2/4 | zelo mirno |
| <i>Ležaj, ninaj, tut ujnač</i> | Fran Levstik | 3 | a-f ² | a-mol | 2/4 takt | kot uspavanka |
| <i>Črni mački</i> | Danilo Gorinšek | 4 | g-d ² | G-dur | 2/4 takt | <i>allegro, con moto</i> |
| <i>Cirik-ci !</i> | Ivan Minatti | 4 | g-g ² | F-dur | 2/4 | <i>andantino</i> |

²⁰ V tabeli so navedeni takтовski načini, napisani na začetku skladb. Samo Vremšak je tako kot pri skladbah za otroški zbor tudi pri skladbah za mladinski zbor med potekom skladbe spremenjal taktovske načine in včasih vključeval odseke *ad libitum*.

²¹ Tudi v to tabelo so vključeni tempi, napisani na začetku skladb. Med potekom jih je skladatelj spremenjal glede na značaj, vsebinsko sporočilnost in oblikovno gradnjo skladb.

| | | | | | | |
|-----------------------------------|--|---|----------------------|------------------------|-------------------|------------------------------|
| <i>Potepinka</i> | Neža Maurer | 4 | fis–fis ² | D-dur | 2/4 | vivo (<i>non troppo</i>) |
| <i>Čarovna pesem za dež</i> | Poezija nerazvitih ljudstev | 4 | a–f ² | C-dur ²² | 2/8 | vivo (<i>sempre</i>) |
| <i>Posekal sem smrečico</i> | Neža Maurer | 3 | h–fis ² | atonalna glasba | <i>ad libitum</i> | ♩ = 76 - 84 |
| <i>Ženka mi v goste gre</i> | idrijska ljudska | 3 | f–g ² | Es-dur | 3/8 takt | <i>allegro vivo</i> |
| <i>Marko skače</i> | Beltinci | 4 | g–f ² | A-dur | 2/4 | <i>molto moderato</i> |
| <i>Soudaška</i> | stara tržaška narodna (po zapisu Milana Pertota) | 4 | g–f ² | Es-dur | 3/4 | <i>mossa a non troppo</i> |
| <i>... vedno znova upanje tli</i> | Valentin Polanšek | 4 | g–fis ² | brez oznake tonalitete | 9/8 | <i>allegretto tranquillo</i> |
| <i>Kličem vas</i> | Srečko Kosovel | 4 | a–fis ² | brez oznake tonalitete | <i>ad libitum</i> | <i>risoluto</i> |
| <i>Na tujem</i> | Li-tai-Po – Alojz Gradnik | 3 | f–f ² | brez oznake tonalitete | <i>ad libitum</i> | <i>libermanete</i> |
| <i>Dež</i> | Danilo Gorinšek | 3 | a–g ² | brez oznake tonalitete | 3/4 | <i>moderato leggiero</i> |
| <i>Čas je</i> | Neža Maurer | 3 | b–f ² | brez oznake tonalitete | <i>ad libitum</i> | ♪ = 100 |
| <i>Pomlad ob Soči</i> | Črtomir Šinkovec | 4 | f–g ² | As-dur, f-mol | 4/4 + 3/4 | <i>amoroso</i> |

Majska

Skladba za štiriglasni mladinski zbor *a cappella* je napisana v a-molu in v 5/4 taktovskega načinu, ki mu daje pečat ostinatna figura (spodnja kvinta a–e¹). Značilen petdobni taktovski način je med potekom skladbe ponekod spremenjen. *Majska* ima tridelno pesemsko obliko, obseg posameznih delov pa je različen. V delu a (takti 1–6) se nad ostinatno figuro v spodnjih dveh glasovih začne melodija v prvem glasu. Na začetku spominja na ljudsko tematiko, nato pa se motivično razvije. V delu b (takti 7–21) se ritmično nekoliko zvariiran ostinato spodnjih dveh glasov prenese v območje C-dura (kvinta c¹–g¹). Nad njim v 8. taktu nastopita prvi in drugi glas. Njuna melodična gradnja je oblikovana v dve logični glasovni liniji, ki sta ritmično tu in tam komplementarni, v sovočju pa večkrat tvorita sekundna razmerja. V 12. taktu se spremeni tudi gibanje

²² C-dur je naveden le kot referenčni okvir skladbe.

spodnjih dveh glasov. V štiriglasnem stavku je razvidno dobro vodenje posameznih glasov, ki sozvočno zazvenijo v barviti akordiki. Srednji del se zaključi na tonu e v oktavni podvojvitvi. Del a1 (takti 22–34) se znova začne v a-molu z značilnim ostinatom v spodnjih dveh glasovih. Začetni dve frazi prvega glasu se dosledno ponovita, nadaljnji razvoj pa kaže večjo samostojnost pri vodenju posameznih glasov in specifični barvitosti njihovih sozvočij. V zadnjem taktu skladatelj v tretjem glasu uporabi postope melodičnega a-mola in skladbo zaključi v petglasju s pikardijsko terco.

Kolo

Skladba *Kolo* kaže nekatere podobnosti z *Majsko*. Napisana je za enak sestav, začetni a-mol pa v celotnem zadnjem odseku skladbe zamenja A-dur. Tudi začne se s prazno kvinto v spodnjih dveh glasovih (a–e¹), tokrat na bordunski način (v polovinkah). Taktovski način je drugačen: 2/4 in se med potekom ne spremeni. Posamezne odseke skladbe, napisane v prekomponirani obliki, ločujejo korone na končnih akordih oziroma na pavzah. Način melodične gradnje, ki jo najprej prinese prvi glas, ima ljudski značaj. V nadaljevanju skladatelj tematiko razvija svobodnejše. Sozvočja posameznih glasov mestoma tvorijo sekundna razmerja in tritonus. Skladba se na koncu z delitvijo glasov razvije tudi v petglasje, zaključi pa se štiriglasno v terčni legi A-dura.

Večer

Tudi *Večer* je napisan za štiriglasen mladinski zbor *a-cappella*. Začne in konča se v F-duru, srednji del tridelne pesemske oblike poteka v paralelnem d-molu. Skladno z besedno vsebino je opredeljeni tempo počasen, začetni 4/4 taktovski način pa se med potekom tu in tam zamenja s 3/4 takтом. V delu a (takti 1–8) prinaša začetne melodične fraze drugi glas, ki se mu nato v homofonem stavku pridružijo preostali glasovi. V delu b (takti 9–13) melodijo prevzame prvi glas, drugi glasovi pa ga spremljajo. Tudi v delu a1 (takti 14–22) je melodija v prvem glasu, homofoni stavek pa se na koncu razvije v petglasje. Tudi za *Večer* je značilno odlično vodenje posameznih glasov, v njihovih sozvočjih pa se pojavljajo tudi sekundna razmerja, kar je značilno za številne Vremšakove vokalne skladbe.

Baj

Skladba *Baj* je napisana za triglasni mladinski zbor *a-cappella*. Poteka v a-molu, v 2/4 taktovskem načinu (samo en takt na koncu je 3/4), v zelo mirnem tempu. *Baj* je namreč pravljično bitje iz otroškega sveta, njegov prihod pa odlično ponazarjajo zaporedni vstopi glasov od najnižjega do najvišjega. Fraza vsakega novega verza se pri vseh treh glasovih začne na istem tonu: tretji glas začenja vsak vez na tonu c¹, drugi glas začenja vsak nov vez na tonu e¹ in prvi glas vsak nov vez na tonu a¹.

Slika 5: Začetni del skladbe *Baj* z zaporednim vstopom glasov

Vir: Vremšak Samo. *Otroški in mladinski zbori*. Ljubljana: ZRSSŠ. 1997. Str. 31.

Ležaj, ninaj, tut ujnač

Skladba je napisana v a-molu, v 2/4 taktovskem načinu, pri oznaki za tempo je skladatelj zapisal »kot uspavanka«. Trije glasovi vstopajo zaporedno od najnižjega do najvišjega in so v nadaljevanju vodenji polifono. Navedeni parametri na prvi pogled ustvarijo vtis, da je Samo Vremšak v skladbi *Ležaj, ninaj, tut ujnač* uporabil podoben kompozicijski pristop kot v skladbi *Baj*. Ob podrobnejši analizi pa hitro opazimo pomembno razliko. V *Ležaj, ninaj, tut ujnač* tretji glas najprej predstavi štiritaktno temo, ki jo v nadaljevanju ostinatno ponavlja skoraj do konca skladbe. V nekakšni *codi*, ki zazveni po enotaktni generalni pavzi, v taktih 36–44 temo izvede drugi glas, nato pa v inverziji še prvi glas, vse to nad dolgimi toni v deljenem tretjem glasu. Skladba izzveni v štiriglasnem, s sekundo med zgornjima glasovoma obarvanem akordu ($a-e^1-a^1-h^1$).

Črni mački

Referenčni okvir skladbe Črni mački je G-dur, ki med potekom preide v paralelni e-mol. Napisana je v 2/4 taktovskem načinu, začetni podani tempo je hiter (*allegro, con moto*). Tridelna pesemska oblika z nesimetričnim obsegom posameznih delov, ki so med seboj ločeni s korono, sledi besedni vsebini. Pri vodenju glasov je v delih a in a1 značilna komplementarna izmenjava glasov v parih (1. in 2. glas ter 3. in 4. glas), ki se nato združita v sklepnih odsekih. Srednji del (b) se začne v unisonu in se z alteriranimi toni razpre v večglasje. Zaporedja poltonskih postopov v posameznih glasovih ob hkratnem tvorjenju sozvočij s sekundami so za pevce intonančno zahtevna.

Čirik-ci!

Skladba za štiriglasni mladinski zbor *Čirik-ci!* je napisana v F-duru. Začetni 2/4 takt se med potekom skladbe izmenjuje s 4/4, 5/4 in 3/4 takтом. Ritmično-metrični tok je tako kot v drugih skladbah iz Vremšakove avtorske zbirke povezan z besedno vsebino. Skladba je v tridelni pesemski obliki, v kateri sta dela a in a1 v izhodiščni durovi tonaliteti, b del pa je kontrasten in poteka v molu (a-mol, d-mol). A-del (takti 1–18) začenja motiv ptičjega petja (»Čirik-ci!«), povezan s ponavljajočim se vprašanjem »Bo pomlad?«. Ponavljajoče se vprašanje kaže na stopnjevanje z gradicijo dinamike od pp do f. Motiv ptičjega petja vsakič najprej zapoje prvi glas, nato pa ga z enakim ritmičnim vzorcem v nasprotni smeri

gibanja ponovijo preostali trije glasovi pod ležečim tonom v prvem glasu. V nadaljevanju uporaba staccata glasbeno upodablja ptičkovo skakljanje na vejici, ki se nato ustavi in umiri. A-del se sklene z motivom ptičjega petja, povezanim z vprašanjem o prihodu pomlad. Ponovno dinamično gradacijo stopnjuje tudi delitev glasov v šestglasje, po koroni pa v pp izzveni motiv ptičjega petja. V b delu (takti 19–31) se tempo nekoliko upočasni (*poco meno*). Tako kot prinese spremembo južni veter, se glasbeni potek metrično spreminja z menjavo taktovskih načinov. Tudi v tem delu sledimo dinamični gradaciji, ki doseže vrh v 26.aktu (f), nato pa dinamika znova upada, dokler ne izzveni v pp. V delu a1 (takti 32–46), ki poteka v začetnem tempu *andantino*, znova zaslišimo znani motiv ptičjega petja. Nadaljevanje ne vključuje več staccata. Skladba se na zadnja ponovljena vprašanja o prihodu pomlad, ki jih izmenjujoče se ponavlja prvi glas s spodnjimi tremi glasovi, zaključi z optimističnim odgovorom »Bo pomlad!«.

Potepinka

Skladba je napisana v D-duru. Začetni 2/4 taktovski način se med potekom menjuje s 4/4 in 3/4 takтом. Začetni tempo je *vivo (non troppo)*, med potekom pa se izmenjuje s počasnejšimi tempi. *Potepinka* je napisana v prekomponirani obliki, kar je najprikladnejše glede na besedno vsebino. Vsak odsek skladbe se konča s korono. Skladba vsebuje solistična vložka: prvega nad spremljavo zборa *liberamente* zapoje sopran (*Tinka*, takti 11–14), drugega pa alt (*mati*, takti 20–23). Izzivajoče izzveni tudi konec skladbe s toničnim septakordom (dv7).

Čarovna pesem za dež

Medtem ko so bile prejšnje skladbe za mladinske zbole iz Vremšakove avtorske zbirke napisane v nekoliko bolj tradicionalnem slogu, vendar izražene v specifičnem skladateljevem glasbenem jeziku, pomeni skladba *Čarovna pesem za dež* precejšen korak naprej v svobodnejši, odprt glasbeni prostor in čas. Navidezni referenčni okvir C-dura je le še rahel. Skladatelj z uporabo alteracij, kromatičnih zaporedij in akordike, nasičene s sekundnimi in kvartnimi razmerji, svobodno oblikuje melodične linije posameznih glasov in njihovo skupno harmonsko strukturo. Taktovski načini, ki se med potekom spreminjajo (2/8, 3/8, 6/8, 3/4, 5/8, 4/8, 2/4), so v skladbi označeni črtkano. Glasbeni potek je usmerjen v stopnjevanje in gradacijo do konca skladbe, v katerem se z delitvijo glasov razvije šestglasje. Skladba izzveni s toničnim septakordom, ki mu je dodana seksta. Skladatelj je leta 1970 za skladbo *Čarovna pesem za dež* prejel nagrado Zveze kulturnih organizacij Slovenije.²³

Posekal sem smrečico

V tej skladbi, napisani za triglasni mladinski zbor, je skladatelj uporabil svobodno glasbeno govorico, ki ni več vezana na tonaliteto ali opredeljen taktovski način. Na začetku je določena le metronomska oznaka hitrosti izvedbe ($\downarrow = 76\text{--}84$). Skladba je dvodelna in od pevcev zahteva dobre intonančne sposobnosti.

²³ Glej Samo Vremšak. Slovenski biografski leksikon. <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi821356/> (dostopno 4.11.2014)

Ženka mi v goste gre

Vremšakova priredba idrijske ljudske pesmi za triglasni mladinski zbor postavlja pevce pred drugačne interpretacijske izzive. Napisana je kot niz variacij, ki v skladu z vsebinou posameznih kitic zahtevajo tako virtuozno izvedbo kot tudi vživljanje v različna razpoloženja (npr. *marcia funebre* v 7. kitici). V skladbi se skladatelj premika skozi vrsto tonalitet (Es-dur, B-dur, Ges-dur, es-mol, Es-dur, G-dur) in tempov z opredeljenimi metronomskimi oznakami (*allegro vivo*, *počasneje*, *počasi*, *marcia funebre*, *živo*, *zelo živo*, *zelo hitro*), uporablja različne ritmične vzorce in križanje glasov. Z delitvijo glasov ponekod tvori štiri-, pet- in šestglasje. Virtuoznost stopnjuje z vključevanjem agogičnih sprememb, različnih artikulacij, z dinamičnim niansom, s predložki in glissandom.²⁴

Marko skače

Tudi druga Vremšakova priredba ljudske pesmi iz Beltincev, uvrščena v njegovo avtorsko zbirkovo, je napisana v variacijski obliko. Skladatelj je za štiriglasni mladinski zbor uglasbil 14 kitic. Skladbo začne v počasnem tempu (*molto moderato quasi poco lento*) in jo do konca stopnjuje do *vivace* in končnega *presta*. V posameznih kiticah ali parih kitic spreminja tonalitete (A-dur, fis-mol, D-dur, B-dur, Es-dur, G-dur, A-dur). Refren pri posamezni kitici včasih ponavlja, drugič ne. Štiriglasje z delitvijo glasov razvija v pet-, šest- in sedemglasje. Skladba je bogata po ritmiki (punktirani ritmi, sinkopirani ritmi, druga poddelitev v hitrem tempu), artikulaciji, agogiki in dinamiki. Od pevcev zahteva suvereno in hkrati virtuozno petje (tudi okraskov). Ostinatni vzorci se spreminjajo in pojavljujo v različnih glasovih večkrat sočasno, kombinirano, lahko tudi v kanonu. Prav tako se melodija dosledno ali pa variirano pojavlja v različnih glasovih. Sklepni del je obogaten s kromatiko, z barvitimi sozvočji in se konča v ff z glissandom, ki se zaključi z malo sekundo *a¹-gis¹*.

Soudaška

Priredba stare tržaške narodne, ki jo je po zapisu Milana Pertota Samo Vremšak napisal za štiriglasni mladinski zbor, je v primerjavi s prejšnjima priredbama ljudskih pesmi v marsičem drugačna. Napisana je v 3/4 taktu, glasovi vstopajo zaporedno in so polifono vodenici. Večkrat prihaja do njihovega križanja, ponekod se delijo v pet- in šestglasje. V sozvočjih so večkrat vključena sekundna razmerja med toni. Skladba je napisana v tridelni pesemski obliko, ki je razvidna tudi v tonalnem planu Es-dur – As-dur – Es-dur.

... vedno znova upanje tli

S skladbo, ki je napisana za štiriglasni dekliški zbor (soprani I, soprani II, alt I, alt II), se zbirkova znova vrača v svobodno Vremšakovovo glasbeno govorico. Zanjo je značilna uporaba atonalnega prostora, ritmično gibanje v stalno spremenljajočih se taktovske načinih (9/8, 2/4, 6/8) in v časovno odprttem tonskem prostoru (*liberamente*). Glasovi so vodenici polifono, v skupnih sozvočjih pa tvorijo akorde, ki vsebujejo sekundna razmerja. Melodično gibanje posameznih glasov je intonančno zahtevno zaradi številnih alteracij in

²⁴ Eno izmed zadnjih zelo uspešnih izvedb Vremšakove prirede slovenske ljudske pesmi *Ženka mi v goste gre* je poustvaril Mladinski pevski zbor RTV Slovenija pod vodstvom zborovodja Tomaža Pircnata na 24. reviji otroških in mlaških pevskih zborov v Zagorju ob Savi (2014). Zbor je s celotnim programom dosegel zlato priznanje z odliko, izvedba Vremšakove skladbe pa je dostopna na spletni povezavi <https://www.youtube.com/watch?v=74iVSrcJXdk> (dostopno 19. 12. 2014).

skokov, pogosta je uporaba tritonusa. Skladba, v kateri skladatelj pri uglasbitvi znova tesno sledi besedni vsebini, je napisana v prekomponirani obliki. Njen zaključek z besedami »vedno upanje tli« izzveni s H-durovim akordom v petglasju. Tonalni durov zaključek lahko razumemo kot potrditev upanja.

Kličem vas

Konstruktivistično besedilo *Kličem vas* Srečka Kosovela je navdihnilo Sama Vremšaka h konstruktivistični uglasbitvi, ki jo gradi v atonalnem in časovno svobodnem glasbenem prostoru. Skladatelj ga le tu in tam urejuje z opredeljenimi taktovkimi načini, uporabi pa tudi polimetriko. Posamezni verzi besedila so osnova za različno oblikovanje glasbene materije, v kateri se štiriglasni odseki izmenjujejo z dvoglasnimi odseki, z vključevanjem solističnih odsekov, *parlanda*. Tako kot se je končala prejšnja skladba, se tudi *Kličem vas* konča s H-durovim akordom. Tokrat ga lahko razumemo kot glasbeno osvetlitev zadnje besede, »ljubeznii«.

Na tujem

Skladba za triglasni mladinski zbor *Na tujem* nadaljuje vrsto Vremšakovih skladb, napisanih v atonalnem in metrično svobodnem glasbenem prostoru ter svobodni obliki. Vodenje glasov je polifono, v njihovih sozvočjih pa so znova pogosta disonančna razmerja. Subtilna dinamika (p, mp, pp) je proti koncu gradirana. Skladba izzveni v f, ki je podprt podprt tudi z deljenjem glasov in zaključkom v petglasju s toni dv7 na tonu f.

Dež

Tudi ta skladba za triglasni mladinski zbor je napisana v svobodnem tonalnem prostoru, ima pa bolj opredeljen metrični potek. V začetnem in skelepnom delu je spremenjanje taktovkih načinov povezano z besedilom, srednji del pa metrično ni urejen in ima le oznako »prosto deklamirano«. Besede »ko oblaki zgoste se« z zaporednim vstopom deljenih glasov, ki narastejo v šestglasno sozvočje, odprejo glasbeno pot k »curljanju dežja« v triglasju. Sledi mu zaključna gradacija od enoglasja do zaključka v petglasju.

Čas je

Skladba za triglasni mladinski zbor je glasbena miniatura, v kateri Samo Vremšak gradi glasbeno izpoved odraščanja in samostojnega odhoda oziroma »vzleta iz gnezda«. Napisana je v tonalno in metrično svobodnem glasbenem prostoru, za katerega so značilna disonančna intervalna razmerja in sozvočja (sekundni grozdi). Skladba se na koncu z delitvijo glasov razvije v šestglasje pri besedah »imam peruti«. Vzklik »Odhajam!« znova zazveni v ozki poziciji, iz katere se oblikuje durov kvintakord na tonu d¹. Zadnji vzklik »Čas je zletet!« pa izzveni z B-durovim akordom.

Slika 6: Vremšakova miniaturna skladba *Čas je*, napisana v svobodnem tonalnem in metričnem glasbenem prostoru

Čas je
(Netta Mauree) Samo Vremšak

L = 100

Vir: Vremšak Samo. *Otroški in mladinski zbori*. Ljubljana: ZRSŠ. 1997. Str. 65.

Pomlad ob Soči

V zadnji skladbi za mladinski zbor, uvrščeni v Vremšakov avtorsko zbirko, se skladatelj znova vrne v območje tonalnosti in urejene metrike. Skladba za štiriglasni mladinski zbor, napisana v prekomponirani obliki, z glasbenim jezikom sporoča in podkrepiti besedno vsebino. Začetni del (*amoroso*, takti 1–16) se začne v As-duru in v dvotaktnih frazah izraža pomladno prebujanje narave. V nadaljevanju (*calmo*, takti 17–27), ki poteka v območju Es-dura, se nad ostinatnim gibanjem spodnjih dveh glasov razvija melodika zgornjih dveh glasov. Deček (nastop prvega glasu) se sprehaja z očetom (terčno gibanje zgornjih dveh glasov), gleda bodečo žico in v tretjem odseku vpraša (solo ad lib.), zakaj bodeča žica ločuje ljudi. Potez tega dela (*triste*, takti 28–37) je v okviru f-mola. Sledi odsek (*grave*, takti 38–41), v katerem oče s senco na obrazu sinu (*deciso*, takti 42–46) pove, da je tukaj potekal boj. Glasbeno gibanje je v melodičnem in sozvočnem pogledu stisnjeno v ozki prostor, v katerem so pogosta sekundna razmerja med glasovi in unisono petje. Zadnji odsek (*tranquilamente*, takti 47–54) razvije glasbeno misel, ki v dramatičnem duhu predstavlja razdeljenost bratov s Krasa, z območja Soče in briških trat z bodečo žico. Glasbeni stavek se iz štiriglasja ob kulminaciji razvije v petglasje, nato pa se znova spusti in umiri v območju f-mola z zaključnim akordom: dv7 na toniki. To, kako glasbeni jezik sledi besedni vsebini in jo podpira, je v skladbi povezano tudi s pogostim menjavo taktovskih načinov in določanjem različnih interpretacijskih elementov (dynamika, agogika, artikulacija).

Sklepne ugotovitve o Vremšakovih skladbah za otroške in mladinske zbole, izdanih v avtorski zbirki (1997)

Samo Vremšak je bil dober poznavalec lastnosti in zmožnosti otroškega in mladinskega glasu. To je razvidno v ambitusih analiziranih skladb. Pri otroških zborih imajo skladbe večinoma razpon v okviru ene oktave, pri mladinskih zborih pa v okviru dveh oktav.

Skladbe za otroški zbor so večinoma enoglasne. Nekatere vsebujejo krajše dvoglasne odseke ali pa oktavno podvojitev glasu na koncu skladbe. Pevski glas je voden diatonično. Vremšakova glasbena govorica je vedno skladna z besedno vsebino (npr. s postopnim dviganjem ali padanjem melodije, s skoki, s skoki v izmenjavi s postopnim gibanjem ipd.). V skladbah prevladuje silabika ali pa se izmenjuje s krajsimi melizmatičnimi odseki. Glasbena metrika in ritmika sta vedno skladni z besednimi poudarki. Spremembe taktovskih načinov so pogoste. V skladbah iz zadnjega obdobja urejeno metriko zamenja odprt tonski prostor, sprva le s črtkanimi taktnicami in odseki *ad libitum* ter kasneje popolnoma brez nakazanih taktnic. Podobno velja tudi za skladbe, napisane za mladinske zbole.

Vremšakove skladbe za otroški, prav tako pa tudi za mladinski zbor so največkrat zasnovane v tridelni pesemski oblikah ali pa v prekomponirani oblikah. Vse natančno opredeljene interpretacijske oznake kažejo, da je skladatelj želel z vsemi podanimi smernicami usmeriti poustvarjalce k ustrezni izvedbi skladb. Mnoge označbe,²⁵ ki jih v skladbah drugih skladateljev za otroške zbole najdemo redkeje, kažejo, da jih je Vremšak komponiral podobno kot samospev.

Skladatelj je večino skladb za otroški zbor napisal s klavirsko spremljavo. Zanjo je značilno, da je samostojna in harmonsko bogata ter v posameznih primerih tudi pianistično zahtevnejša. Pevcem ne daje »melodične opore« s podvajanjem melodije pevskega glasu. Vremšak v klavirskih spremljavah s posebnimi harmonskimi zvezami sooblikuje karakter in glasbeno vsebino skladb v tesni povezavi z besedno vsebino. Nakaže jo že z uvodom, medigrami in poigrami, prav tako pa tudi s strukturo klavirskega dela. Ritmična struktura pevskega glasu in klavirske spremljave je komplementarna.

Otroške zborovske skladbe so pogosto zasnovane v okviru durovih tonalitet. Med potekom v več skladbah modulirajo v paralelni mol ali v drugo molovo tonaliteto ter se na koncu vrnejo v izhodiščno durovo tonaliteto. Harmonijo poleg številnih alteriranih tonov bogatijo sozvočja s kvartnimi in sekundnimi razmerji posameznih glasov ter gibanje v paralelnih kvartah in kvintah.

Vse mladinske zborovske skladbe iz Vremšakove avtorske zbirke so namenjeni petju *a-capella*. Izhodiščni tri- ali štriglasni zbori z delitvijo glasov ponekod prehajajo v pet-, šest- in sedemglasje. V teh skladbah se skladatelj v primerjavi s skladbami za otroški zbor še hitreje premika iz tonalnega v odprt, atonalni glasbeni prostor in v svoboden glasbeni čas. V glasbenem stavku uporablja načela polifone in homofone glasbene gradnje. Pri obeh pristopih je razvidno odlično oblikovanje in vodenje linije posameznega glasu, to pa ob sočasnem petju vseh glasov od pevcev zahteva tudi dobre intonančne sposobnosti. Sozvočja vsebujejo številna sekundna in kvartna (tudi tritonus) razmerja. Zaključki skladb so večkrat glasbeno »izzivajoči« (npr. zaključek z akordom dv7 ali pa še z dv7 in dodano seksto).

²⁵ Npr. *colla parte, liberamente, parlando*.

Tudi mladinske zborovske skladbe imajo vpisane številne interpretacijske oznake tako glede dinamike, agogike, artikulacije, metronomskih oznak pri spremnjanju tempa v odlomkih skladb kot glede načina pevske izvedbe. To je še zlasti razvidno v Vremšakovih priredbah slovenskih ljudskih pesmi, ki so za izvajalce pravi virtuozni izziv. Tudi druge Vremšakove skladbe za mladinski zbor zahtevajo od izvajalcev poglobljen študij, če želijo dobro poustvariti avtorjevo glasbeno izpoved. Samo Vremšak je v tej izpovedi samosvoj ter sledi umetniški in estetski poti, ki ne išče šablon, temveč se izraža z lastno glasbeno govorico.

VREMŠAK'S OPUS FOR CHILD'S AND YOUTH CHOIRS

Summary

As a musician, Samo Vremšak was active in several areas: he was a composer, baritone singer soloist, choral conductor, choral singer, music teacher, and for a short period also an advisor for music. However, composing was most important to him. His creative opus extends to various areas, among which music for children's and youth choirs have a special place. Vremšak's compositions for children's and youth choirs are presented together with an overview of their publications in *Grlica* – a journal for music teachers and conductors of school choirs, where they were published between 1963 and 1984. Most of them were later compiled in his collection of compositions for children's and youth choirs: *Samo Vremšak: otroški in mladinski zbori* (1997). The composer selected the poetry he used in his compositions for children's and youth choirs very carefully and also arranged many Slovene folk songs, as is evident from his collection (1997). The main part of the paper is dedicated to the analysis of the 12 pieces for children's choir and 19 for youth choir from the collection. Most of the compositions for children's choir are for unison voices with piano accompaniment. Vremšak's musical language reflects the texts in terms of meter and rhythm as well as the melodic line of the singing voice and the independent and mostly complementary piano accompaniment. In his later compositions, the regular meter is substituted by an open tonal space. The compositions, most of which are in ternary form or recomposed, have very clearly defined interpretation markings. All compositions for youth choirs are intended for a cappella singing. Here the transition from the tonal system into an open, atonal musical space and free musical time is even more rapid than in the case of children's compositions. The composer uses principles of polyphonic and homophonic construction; both approaches show his excellence in shaping and leading the lines of each individual part, which, in the simultaneous singing of all parts, also demands good intonation abilities from the singers. The harmonies include numerous seconds and fourths. The compositions for youth choir also have numerous interpretation markings determined: for the dynamics and agogics, metronome markings when the tempo changes, as well as for the modes of singing. This is particularly evident in Vremšak's arrangements of Slovene folk songs, which represent a true virtuosic challenge for performers. His compositions for children's and youth choirs require sound singing skills and in-depth study in order for the choir to be able to recreate the composer's musical testimony. In it, Samo Vremšak is true to himself, following an artistic and aesthetic path he forges entirely independently, expressing himself through his own musical language.

Andrej Misson

Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo

MOŠKI ZBORI SAMA VREMŠAKA IN NJEGOVO DELOVANJE V KAMNIŠKI *LIRI*

Izvleček: Samo Vremšak (1930–2004) je eden pomembnejših skladateljev druge polovice 20. stoletja na Slovenskem. Ustvaril je tudi blizu tristo raznovrstnih zborov, kar ga uvršča med največje tovrstne ustvarjalce. V prispevku je objavljen seznam njegovih zborov, na kratko pa so predstavljeni izbrani moški zbori. Skladatelj je od leta 1966 do 1993 zelo uspešno vodil moški zbor *Prvega slovenskega pevskega društva Lira* iz Kamnika, zato je v kratkem predstavljena tudi kamniška *Lira* in njegovo delovanje v njej. Samo Vremšak je komponiral v tradicionalnem slogu, ki ga je zmerno razširil z nekaterimi izbranimi modernističnimi elementi. S svojimi skladbami, predvsem priredbami ljudskih pesmi, se je trdno usidral v naš zborovski prostor.

Ključne besede: slovenska glasba, zborovska glasba, moški zbori, teorija glasbe, glasbena analiza, glasbena kompozicija, sodobna glasba, Samo Vremšak

Abstract: Samo Vremšak (1930–2004) was one of the most important composers in Slovenia in the second half of the 20th century. He wrote almost three hundred compositions for choirs, which ranks him among the most prolific composers of choral music. The paper provides a list of his works and a brief presentation of some of his male-voice choirs, including the First Slovenian Singing Society *Lira* from Kamnik. From 1966 to 1993 the composer successfully conducted the male choir there; the society itself and Vremšak's role within it are also discussed. Samo Vremšak mostly employed a traditional compositional manner to which he added some modern and specifically chosen elements. His compositions, and especially his arrangements of folk songs, earned Vremšak an eminent position in the field of choral music.

Keywords: Slovenian music, choral music, male-voice choirs, music theory, music analysis, music composition, contemporary music, Samo Vremšak.

Uvod

Najnovejše večplastne raziskave so skladatelja in kolega Sama Vremšaka nedvomno predstavile kot izredno plodovitega ustvarjalca za skoraj vse vrste zasedb klasične glasbe. Kot glasbenik in pevec je odlično obvladal tudi področje vokalne glasbe. Ustvaril je blizu tristo različnih zborovskih skladb. V prispevku bo obravnavano zborovsko skladanje Sama Vremšaka, posebna pozornost bo namenjena njegovim moškim zborom ter delovanju v kamniški *Liri*. Predstavljen bo kompozicijski stavek izbranih moških zborov.

Življenjski trak in ustvarjanje zborov, *Lira*, zborovodstvo

Tabela 1: Prvi del življenjskega traku Sama Vremšaka

| 1930 | 1931 | 1932 | 1933 | 1934 | 1935 | 1936 | 1937 | 1938 | 1939 | 1940 | 1941 | 1942 | 1943 | 1944 | 1945 | 1946 | 1947 | 1948 | 1949 | 1950 | 1951 | 1952 | 1953 | 1954 | 1955 | 1956 |
|---------------------------------------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|
| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 |
| 2. SVETOVNA VOJNA | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Osnovna šola, nižja gimnazija, Kamnik | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Srednja ekon. | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Clanstvo v LIRI | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| SGBS | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| AG, kompozicija | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 1953, Na Gospovetskem polju | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 1948, Nagrobnna | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 1952, Vetr v polju | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 1950, Zapel bi pesem žalostno | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| - Marijan Lipovšek, klavir (zasebno) | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| - 1951, teorija (SGŠ) | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

Vremšakova izobrazba skladatelja in solopevca je pomembno vplivala na njegovo komponiranje vokalnih skladb. Prav tako si je veliko izkušenj, ki so pomembno vplivale na njegov občutek za tovrstno skladanje, pridobil tudi kot zborovodja in pevec. Zbore je ustvarjal od mladosti do konca svojega življenja. V *Lirine* vrste je vstopil že z osemajstimi leti, takrat je najbrž nastala tudi ena njegovih prvih skladb z naslovom *Nagrobnna*.

Tabela 2: Drugi del življenjskega traku Sama Vremšaka

| 1957 | 1958 | 1959 | 1960 | 1961 | 1962 | 1963 | 1964 | 1965 | 1966 | 1967 | 1968 | 1969 | 1970 | 1971 | 1972 | 1973 | 1974 | 1975 | 1976 | 1977 | 1978 | 1979 | 1980 | 1981 | |
|---|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|--|
| 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 32 | 33 | 34 | 35 | 36 | 37 | 38 | 39 | 40 | 41 | 42 | 43 | 44 | 45 | 46 | 47 | 48 | 49 | 50 | 51 | |
| SGBS, harmonija, partiturna igra, klavir - stranski, korepeticije, vokalna tehnika, deklinski zbor; kontrapunkt | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Učitelj glasbe, osnovna šola F. Albreht, Kamnik | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ZKPOS | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Zborovodja LIRE | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Slovenski oktet | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Baritonist v Komornem zboru RTV | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Nagrada ZKOS za skladbo Čarowna pesem za dež | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Gallusova plaketa ZKOS za vodstvo Lire | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Nagrada JSL RTV za skladbo Pesem hrepencija | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 1972, Lira, Maribor, sreb. pl. | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 1974, Lira, Maribor, sreb. pl. | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 1972, Pesem | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 1977, Lira, plošča Hodil po zemlji sem naši | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 1974, Prihod | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 1979, Miej ty dobrą noc | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| - 1955, petje (SGŠ) | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| - 1956, diploma iz kompozicije, Marjan Kožina, (AG) | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| - 1960, petje, Ado Darian (AG) | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| - 1973, Izbrani zbori | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| - Zdignete brati | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| - Voznica | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| - Vetr v polju | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| - Pojoča kri | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| - Naša zemlja | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

Za svoje delo je prejel več različnih nagrad, uspešno je z *Liro* tekmoval tudi na uglednih zborovskih tekmovanjih (Arezzo, Maribor). Pod njegovim vodstvom je zbor posnel dve plošči.

Tabela 3: Tretji del življenjskega traku Sama Vremšaka

| 21 1982 | 22 1983 | 23 1984 | 24 1985 | 25 1986 | 26 1987 | 27 1988 | 28 1989 | 29 1990 | 30 1991 | 31 1992 | 32 1993 | 33 1994 | 34 1995 | 35 1996 | 36 1997 | 37 1998 | 38 1999 | 39 2000 | 40 2001 | 41 2002 | 42 2003 | 43 2004 | |
|---|------------|------------|------------|------------|------------|------------|------------|------------|------------|------------|------------|------------|------------|------------|------------|------------|------------|------------|------------|------------|------------|------------|--|
| 52 | 53 | 54 | 55 | 56 | 57 | 58 | 59 | 60 | 61 | 62 | 63 | 64 | 65 | 66 | 67 | 68 | 69 | 70 | 71 | 72 | 73 | 74 | |
| AG, profesor za glasbenoteoretične predmete, 1988 - redni profesor | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Zborovodja LIRE | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 1983, Lira, plošča Gremo v Korotan | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 1992, <i>Zasuta usta, jesenski ognji</i> 1994, "Kuntnerjeve pesmi" 1997, <i>Napis na velikem zvonu ...</i> | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| - 2001, JSRS, Izbrani zbori - Iškanje 1 (Ivan Hribovsek) - Iškanje 2 (Ivan Hribovsek) - Čez soline (Cene Virotnik) - Jutranja pesem (Adam Bohorič) - Hiša, Kako bi mogel, Ta potica, Sneg, Balada, Zgubil sem se (Tone Kuntner) - Napis na velikem zvonu (F. Prešeren) - Pevcu (France Prešeren) - Zadnje sonce (France Balantič) - Zima (Alojz Gradnik) | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Častni občan Kamnika | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

Njegov kompozicijski slog se ni bistveno spremenjal, harmonija pa je postala bogatejša in drznejša, veliko je uporabljal ritmično gibanje »senza misura«. Njegovi zbori so oblikovno jasno grajeni, stavek skrbno urejen in peven. Predvsem avtorske skladbe so harmonsko zahtevnejše, pogosti sta kromatika in enharmonija, terčno oblikovana vertikala je obogatena s sekundami. Melodije so bolj tradicionalno, vendar v njih nastopajo tudi zahtevnejši skoki, npr. T, v7, večji skoki, kromatika ipd. V svojih zborih je skladatelj Vremšak z glasbo sledil vsebinam besedilnih predlog, kar opazimo predvsem pri skrbnem oblikovanju harmonije, melodije, pa tudi teksture, ki je zelo razgibana tako kvantitativno, po številu glasov (menjanje enoglasnih, dvoglasnih in večglasnih odsekov) kot kvalitativno (menjanje polifonih, homofonih in monodičnih odsekov).

V obrazložitvi ob podelitev Kozinove nagrade, 4. junija 2002, so na Društvu slovenskih skladateljev zapisali takole: »Vremšak se nikoli ni pridružil modernističnim pogledom, njegova dela izkazujojo jasno profilirano osebno podobo. Marsikdaj se zdi kot samohodec, ki se drži zunaj glavnih tokov, ker ga modni trendi preprosto ne zanimajo. Čeprav sega največ po tradicionalnih sredstvih, pa jih uporablja kot ustvarjalec, ki zna slediti času in glasbenemu dogajanju v njem. Tako uspeva doseči, da je njegova glasba živa in oblikovno zanimiva, obenem pa muzikalno prečiščena, ekspresivno občutena in izrazno raznolika. Njegov ustvarjalni opus obsega dela vseh zvrsti in oblik, tako simponična in vokalno-instrumentalna, kot komorna, solistična in zborovska. Prav vsa zajemajo v slovenski glasbi pomembno mesto, predvsem z vokalnimi skladbami pa je prepričljivo posegel v sam njen vrh. Kot pevskega solista in zborovodja ga je prav vokal še posebej privlačil in prav tu je najizraziteje razvil svoj glasbeni dar. Množica zborov in samospevov z religiozno, obredno, ljubezensko, socialno, epsko in drugo tematiko je nastajala v različnih obdobjih, pa vendar vseskozi jasno kažejo neponovljiv, samonikel Vremšakov izraz. Skladatelj jim zna vdihniti čisto glasbeno misel, ki je komunikativna,

*neposredna in poslušalcu razumljiva, glasbenikom pa ponuja veselje in užitek ob izvajanju.*¹

Glasbeno tradicijo slogovno nadaljuje bolj z elementi neoklasicizma, urejenostjo forme, ravnovesjem, izrazno jasnostjo, odmerjenostjo in s poudarkom na absolutni glasbi kot pa z elementi neoromantike. Vendar v nekaterih skladbah, predvsem v priredbah ljudskih, gradi tudi bolj romantični izraz, ki se v sledenju besedilu približuje referencialni in programski glasbi. Vse to nadgradi z zmerno uporabo nekaterih modernističnih elementov (ekspresionistična, disonančna harmonija, zahtevnejša intervalna zgrajenost melodij, večji pomen polifonije, pogosta uporaba proste metrike, t. i. senza misura). Vsekakor ima prepoznaven in enoten osebni slog.

Zbori

Na kratko predstavljamo sezname ustvarjenih del, razdeljenih po zasedbah. Pri njegovem oblikovanju smo se naslonili na seznam, ki ga je skrbno pripravila skladateljeva hčerka Vladka Vremšak. Seznam je dopolnjen še z nekaj deli iz *Lirinega arhiva*, ki do sedaj še niso bila znana. Verjetno pa bomo v prihodnje našli še kakšno njegovo zborovsko stvaritev.

Na seznamu je največ avtorskih skladb za mešani zbor (SATB). Zbori so vsebinsko precej raznovrstni, avtorji besedil, ki so navdihnila skladatelja, so znani slovenski pesniki iz različnih obdobij, med njimi: Ivan Cankar, Cene Vipotnik, Oton Župančič, Srečko Kosovel, Alojz Gradnik, Svetlana Makarovič, Tone Kuntner, Tone Pavček, Karel Destovnik Kajuh; Filip Terčelj, Gregor Mali, France Balantič, Ivan Hribovšek; pa tudi manj znani pisci verzov: npr. Fran Eller, Adolf Robida, Valentin Polanšek, Ana Selan. Prav tako je izbral nekaj prevedenih besedil tujih pesnikov: npr. Byronova, Katulova.

¹ Arhiv DSS, povzeto po <http://www.dnevnik.si/kultura/fokus/24287>, februar 2015.

Tabela 4: Seznam avtorskih uglasbitev za mešani zbor (SATB); NZ – *Naši zbori*, IZ – *Izbrani zbori*

| | |
|----|---|
| 1 | Čez soline, Cene Vipotnik, 1991 (IZ 2001) |
| 2 | Domovina, Fran Eller, 1978 (NZ 31/1979) |
| 3 | Goreti hočem sebi, novim dnevom, France Balantič, 1992 (IZ 2001) |
| 4 | Gospod je blizu, F. Terčelj |
| 5 | Iskal sem svojih mladih dni, Oton župančič, 1950 (NZ 43/1991) |
| 6 | Iskanje 1, Ivan Hribovšek (IZ 2001) |
| 7 | Iskanje 2, Ivan Hribovšek (IZ 2001) |
| 8 | Jagnedi in smrt, Tri pesmi iz ciganske poezije 1974 (NZ 27/1975) 2 |
| 9 | Jesen svatuje, Tri pesmi iz ciganske poezije 1974 (NZ 27/1975) 1 |
| 10 | Jokala si..., George Noel Gordon Byron, prevod Janez Menart, 1985 (NZ 38/1986) |
| 11 | Jutro na Krasu, Srečko Kosovel, 1987 (NZ 40/1988) |
| 12 | Kri mučencev (Ivan Hribovšek), z orglami, 2000 |
| 13 | Maj ob Soči, Ivan Minatti, 1984, (NZ 36/1984) |
| 14 | Marčen dan, Peter Levec, (NZ 48/1996) |
| 15 | Materi dobrega sveta, 1948 |
| 16 | Moja hiša, Tone Kuntner, 1994 (IZ 2001) |
| 17 | Na Golgoti |
| 18 | Na goriškem Travniku, Ljubka Šorli |
| 19 | Na večer, Ivan Minatti, (Edicije DSS, zbirka Zlati zbori ob jubileju, več avtorjev) |
| 20 | Navkljub, Tri pesmi iz ciganske poezije 1974 (NZ 27/1975) 3 |
| 21 | Noč brezupna, Ivan Cankar, 1976 (NZ 29/1977) |
| 22 | O, Sirmio, Tri Katulove pesmi, 1984 (NZ 37/1985) (Edicije DSS) 1 |
| 23 | Oktobar, Srečko Kosovel, 1987 (NZ 40/1988) |
| 24 | Orel in smreka, Alojz Gradnik, 1976 (NZ 29/1977) |
| 25 | Pelin žena, Svetlana Makarovič, 1991 (IZ 2001) |
| 26 | Pesem hrepenenja, 1971 |
| 27 | Peto nadstropje, Srečko Kosovel, 1986 (Naši zbori 39/ 1987) |
| 28 | Pojem ti hvalnico, Tone Kuntner, 1994 (Izbrani zbori, JSKD, 2001) |
| 29 | Ponte dei sospiri, Adolf Robida, 1953 (NZ 12/1957) (IZ 1973) |
| 30 | Pozdrav Koroški, Valentin Polanšek, 1971 |
| 31 | Presrečno mesto Nazaret (z orglami) |
| 32 | Rdeče nebo, Branko Rudolf, 1971 (NZ 24/1972) (IZ 1973) |
| 33 | Romarska pesem, Tone Pavček, 2000 |
| 34 | Samotne steze, Ivan Minatti, 1990 (NZ 42/1990) |
| 35 | Sveta mati od prikazanja, Tone Pavček |
| 36 | Svojenji obace, Andrej Šuster – Drabosnjak, 1979 (NZ 32/1980) |
| 37 | Škrjanček, Manko Golar, 1969 (NZ 21/1969) |
| 38 | Talci, Marička Žnidaršič, 1995 (IZ 2001) |
| 39 | Tam so domovi, Srečko Kosovel, 1951 (NZ 45/1993) |
| 40 | Temne noči, Ana Selan, 1988 (pod psevdonimom Milan Gorjanski) |
| 41 | To je torej, Tone Kuntner, 1994 (IZ 2001) |
| 42 | To žganje, Tone Kunter, 1994 (IZ 2001) |
| 43 | Trobentice, Kajetan Kovič, 1959 (NZ 14/1959) |
| 44 | Troja nesrečna, Tri Katulove pesmi, 1984 (NZ 37/1985) (Edicije DSS) 3 |
| 45 | Zadnji čas pred zimo, France Balantič, 1992 (IZ 2001) |
| 46 | Zaplenjeno pismo s fronte, Karel Destovnik Kajuh, 1960 (Naši zbori 25/1973) (IZ 1973) |
| 47 | Zgodaj odhajajo, Tone Kuntner, 1994 (IZ 2001) |
| 48 | Žanjica, Ferdo Kozak, 1951 (IZ 2001) |
| 49 | Že je pomlad, Tri Katulove pesmi, 1984 (NZ 37/1985) (Edicije DSS) 2 |
| 50 | Že padajo listi, Tone Kuntner, 1994 (IZ 2001) |
| 51 | Želja, Gregor Mali, 2001 |

Samo Vremšak je rad prirejal različne skladbe, in sicer slovenske ljudske, slovanske, dela tujih narodov, partizanske, črnske duhovne ipd. Pri priredbah gre lahko za različne kompozicijske postopke, od najbolj preprostih harmonizacij do predelav iz ene zasedeve v drugo, npr. iz moškega zbora v mešanega ipd., pa do temeljitejših kompozicijskih nadgradenj ljudskih skladb, kot je denimo *Ženka mi v goste gre*.

Tabela 5: Seznam priredb za mešani zbor (SATB); NZ – *Naši zbori*, IZ – *Izbrani zbori*

| | |
|----|---|
| 1 | Anzlč moj kuojnče pase |
| 2 | Bo daj by vas, vy mladenci, Deset slovaških ljudskih pesmi (NZ 38, 1986) 3 |
| 3 | Boleraž, boleraž, Deset slovaških ljudskih pesmi (NZ 38, 1986) 5 |
| 4 | Buja se je ženila (23., 24., 25. skupaj s 3 moškimi zbori na eni notni poli) |
| 5 | Buja se je ženila, Šest pesmi iz Porabja 4 |
| 6 | Cvele so nam te modre fijolice, Tri medjimurske narodne (IZ 1973) 1 |
| 7 | Črnomaljsko kolo – most (tri obredja iz Bele krajine) 1993 (IZ 2001) |
| 8 | Dan presveti, dan veselja (gl. Andrej Vavken, za meš. z. prir. S. V.) |
| 9 | Današnji žarki zarje mile (gl. Gregor Rihar, za meš. z. prir. S. V.) (Astrum) |
| 10 | Dobro jutro, bog daj! (Prekmurje) |
| 11 | Domov muj (češka himna, gl. František Škroup, za meš. z. prir. S. V.) |
| 12 | Domovini (gl. B. Ipavec, za meš. zb. prir. S.V.) |
| 13 | En starček (NZ 46/1994) |
| 14 | Ena ptička priletela (prleška) (IZ 2001) |
| 15 | Furmanska (E-dur) |
| 16 | Gaudеamus |
| 17 | Gorjanska |
| 18 | Hej pastirci |
| 19 | Iz temnih gor (bes. K. D. Kajuh, gl. D. in D. Pokrass, za meš. z. prir. S. V.) (NZ 36/1984) |
| 20 | Jagrič mi gre v zeleni log |
| 21 | Jagrič mi gre v zeleni log, Šest pesmi iz Porabja 6 |
| 22 | Jas sem hodla na Vogrsko (Prlekija) (IZ 2001) |
| 23 | Jutranjica nevesti, Ziljska ohcet (IZ 1973) 6 |
| 24 | Koj zač ljep trošt |
| 25 | Komandančava, 1957 |
| 26 | Marija in brodar (zapisal Oskar Dev), 1970 (IZ 1973) |
| 27 | Marko skače |
| 28 | Nabrala je jagode, Tri medjimurske narodne (IZ 1973) 2 |
| 29 | Nad Tratou se blyска, Deset slovaških ljudskih pesmi (NZ 38, 1986) 2 |
| 30 | Naša vojska (napev M. Kozina, bes. France Kosmač, za meš. z. prir. S.V.) (NZ 30/1978) |
| 31 | Nestiskaj mi šuhaj ručku, Deset slovaških ljudskih pesmi (NZ 38, 1986) 7 |
| 32 | Od nabeshzhei ohzeti, Ziljska ohcet (IZ 1973) 5 |
| 33 | Odhodnica svatov, Ziljska ohcet (IZ 1973) 4 |
| 34 | Ona z drugim plesat šla (Porabje) |
| 35 | Oženil naj bi sc (Porabje), 1980 (NZ 33/1981) |
| 36 | Pasol Jano Deset slovaških ljudskih pesmi (NZ 38, 1986) 1 |
| 37 | Pastirska |
| 38 | Pismo Che Guevari (gl. Carlos Puebla, za meš. z. prir. S. V.), 1983 (NZ 36/1984) |
| 39 | Po nevesto gredo, Ziljska ohcet (IZ 1973) 1 |
| 40 | Po vodi plava (Prekmurje) (19., 20., 21., 22. na eni notni poli) |

| | |
|----|--|
| 41 | Pojdam u Rute |
| 42 | Prečos k nam neprišeu, Deset slovaških ljudskih pesmi (NZ 38, 1986) 6 |
| 43 | Pri meni moras biti |
| 44 | Pri meni moras biti, Šest pesmi iz Porabja 5 |
| 45 | Pridi ty, šuhajko, Deset slovaških ljudskih pesmi (NZ 38, 1986) 10 |
| 46 | Ptičja svatba (variacijska obdelava ljudske pesmi), 1981 (NZ 35/1981) |
| 47 | Rada daj |
| 48 | San se šetao (Prekmurje) |
| 49 | Se Amor mai da vu se vede (benečanska) |
| 50 | Slovenska zemlja (gl. Ferdo Juvanec, za meš. zb. prir. S. V.) |
| 51 | Sonce gre za gorou (Gornji Senik) (NZ 32/1980) |
| 52 | Sontr pojd (NZ 30/1978) |
| 53 | Spala bych, spala, Deset slovaških ljudskih pesmi (NZ 38, 1986) 9 |
| 54 | Sprevod svatov in novoporočencev na ženinov dom, Ziljska ohcet (IZ 1973) 7 |
| 55 | Stopram sam se oženil, Tri medjimurske narodne (IZ 1973) 3 |
| 56 | Sva z lubco na jarmak hodiu, Tриje koroški svatski rej (NZ 23/1971) |
| 57 | Svatbena (Gornji Senik) (NZ 32/1980) |
| 58 | Svatje ob nevestinem slovesu, Ziljska ohcet (IZ 1973) 3 |
| 59 | Svatje pred nevestino hišo, Ziljska ohcet (IZ 1973) 2 |
| 60 | Swing low |
| 61 | Teče voda, teče, Deset slovaških ljudskih pesmi (NZ 38, 1986) 4 |
| 62 | Testament (ukrajinska, po N. Lisenku za meš. z. prir. S. V.) |
| 63 | V hartelcu rastejo rože lape (NZ, 27/1975) |
| 64 | Veseli pastir (bes. S. Gregorčič) |
| 65 | Za Dobrăčem bom spivljal (zapisal Oskar Dev) (NZ 30/1978) |
| 66 | Zagorska narodna |
| 67 | Zakoj se ti dečua ne udaš, Tриje koroški svatski rej (NZ 23/1971) |
| 68 | Zaspí, zaspí (Prekmurje) |
| 69 | Zdignete brati (hrvaška ljudska), 1972 (NZ 27/1975) |
| 70 | Zeleni Jurij (NZ 16/1961) (IZ 1973) |
| 71 | Zo' alb rezu, Deset slovaških ljudskih pesmi (NZ 38, 1986) 8 |
| 72 | Zvečera ču selo pojti (Gradiščansko) (NZ 37/1985) |
| 73 | Že sonce je za goro šlo |
| 74 | Ženka mi v goste gre, 1959 (NZ 15/1960) |

Čeprav je več kot trideset let vodil kamniško *Liro*, je napisal manj avtorskih moških zborov (TTBB) kot mešanih. Vendar je tudi za moške zbole premišljeno izbiralo pesmi pesnikov preteklosti in sodobnih, ter tudi tistih, ki so bili doma iz Kamnika (Anton Medved in France Balantič).

Tabela 6: Seznam avtorskih uglasbitev za moški zbor (TTBB); NZ – *Naši zbori*, IZ – *Izbrani zbori*

| | |
|----|---|
| 1 | Ballada, Tone Kuntner, 1994 (IZ 2001) |
| 2 | Hiša, Tone Kuntner, 1994 (IZ 2001) |
| 3 | Jesenski ognji, France Balantič, 1992 |
| 4 | Jutranja pesem, Adam Bohorič |
| 5 | Kako bi mogel, Tone Kuntner, 1994 (IZ 2001) |
| 6 | Na Gospovskem polju, Fran Eller, 1953 |
| 7 | Nagrobná, Anton Medved, 1948 |
| 8 | Napis na velikem zvonu pri sv. Joštu, France Prešeren, 1997 (IZ 2001) |
| 9 | Naša zemlja, Alojz Gradnik, 1973 |
| 10 | Nekdanjemu kmetu, Andrej Kokot, 1979 (NZ 31/1979) |
| 11 | Oreh, Srečko Kosovel, 1953 |
| 12 | Pesem, Tone Pavček, 1959 (NZ 14/1959) |
| 13 | Pevcu, France Prešeren, 1998 (IZ 2001) |
| 14 | Ples kralja Matjaža, Oton Župančič (nedokončano) |
| 15 | Pojoča kri, Alojz Gradnik, 1972 (IZ 1973) |
| 16 | Poslednje pismo Ivana Gradnika, Alojz Gradnik |
| 17 | Prihod, Alojz Gradnik, 1974 (NZ 26/1974) |
| 18 | Rojaku, Andrej Kokot, 1979 (NZ 31/1979) |
| 19 | Sneg, Tone Kuntner, 1994 (IZ 2001) |
| 20 | Starka za vasjo, Srečko Kosovel, 1957 |
| 21 | Sveti Peter, Ivan Sivec, 1997 |
| 22 | Ta potica, Tone Kuntner, 1994 (IZ 2001) |
| 23 | Tiha misel, Srečko Kosovel, 1988 |
| 24 | V spomin Ivanu Cankarju, Stano Kosovel, 1992 |
| 25 | Vetri v polju, Srečko Kosovel, 1952 (NZ 19/1967) (IZ 1973) |
| 26 | Zadnje sonce, France Balantič, 1992 (IZ 2001) |
| 27 | Zapel bi pesem žalostno, Silvin Sardenko, 1950 |
| 28 | Zasuta usta, France Balantič, 1992 |
| 29 | Zgubil sem se, Tone Kuntner, 1994 (IZ 2001) |
| 30 | Zima, Alojz Gradnik, 1992 (IZ 2001) |
| 31 | Žalostna mati |

Napisal je tudi lepo število priredb zelo raznovrstnih zborov, med njimi velja opozoriti na več priredb božičnih za moški zbor. Te predelave so nastale zaradi praktičnih, koncertnih potreb, saj je veliko več tovrstnih zanimivih skladb ustvarjenih za mešane zbore. S takšno prakso kot zborovodja kamniške *Lire* nadaljujem tudi sam.

Tabela 7: Seznam priredb za moški zbor (TTBB); NZ – *Naši zbori*, IZ – *Izbrani zbori*

| |
|--|
| 1 Adelina (italijanska) |
| 2 Adeste fideles |
| 3 Ana sama rieč me griva (koroška ljudska) |
| 4 Bilečanka (M. Apih), 1952 |
| 5 Bolen leži mlad Stojan (makedonska) |
| 6 Bom pa zlezu na češnjo (36., 37. na isti notni poli) |
| 7 Bratje, pívska |
| 8 Ciganska (po Oskarju Devu za moški zbor prir. S. V.) (NZ 23/1971) |
| 9 Če ti ne boš moj (po E. Adamiču za moški zbor prir. S. V.) (NZ 25/1973) |
| 10 Daroženjka (gl. A. Svešnjikov) |
| 11 Deep river (črnska duhovna, po L. Johnsonu) |
| 12 Dete rajsko, Hudovernik Leonora |
| 13 Dobra volja (A. M. Slomšek) |
| 14 En hribček |
| 15 Fala (V. Paljetak, za moš. z. prir. S. V.) |
| 16 Furmanska (B-dur) |
| 17 Gorica (Slomšek) |
| 18 Gorski zvon (gl. A. Jobst) |
| 19 Gularja sem tiela imet |
| 20 Hej, pastirci, Ačko France |
| 21 Hristo Uzunov (makedonska), po V. Hadžimanovu prir. S. V. (NZ 33/1981) |
| 22 Još ne sviče (črnogorska) (NZ 37/1985) |
| 23 Jovano, Jovanke (makedonska) |
| 24 Juternica |
| 25 Juterno solnce (50., 51., 52., 53., 54. na eni notni poli) |
| 26 Jutranja pesem (Adam Bohorič), 1998 (IZ 2001) |
| 27 Juz się zmiercha, Waclaw z Szamotuł |
| 28 Kam pa to pride, kam to gre, Šest pesmi iz Porabja 1 |
| 29 Kazen (gl. Emil Adamič, bes. Rudolf Maister, za moš. z. prir. S. V.) |
| 30 Kaznenym, Dmitrij Šostakovič, bes. Gmyrev |
| 31 Ko bi Zilo noj Dravco |
| 32 Konjuh planinom |
| 33 Kosa (koroška) |
| 34 Kozara (partizanska ljudska, za moš. z. prir. S. V.), 1961 (NZ 33/1981) |
| 35 Kranjčičev Jurij |
| 36 Lanjsko leto sem se ženil, Šest pesmi iz Porabja 3 |
| 37 Lipa (po D. Jenku za moš. zbor prir. S. V.) |
| 38 Luna |
| 39 Marija in romarice, 1984 (NZ 37/1985) |
| 40 Marš 1. makedonsko-kosovske brigade (32., 33., 34., 35. na eni notni poli) |
| 41 Mesto Betlehem počiva, božična |
| 42 Mjej ty dobru noc, 1979 |
| 43 Moj puobč bura, Trière koroški svatski reji (NZ 50/2000) 1 |
| 44 Mura, Mura, globoka si voda ti (po V. Žgancu prir. S. V.) (NZ 30/1978) |
| 45 Na planine (gl. H. Sattner, bes. Josip Pagliaruzzi-Krilan, za moški z. prir. S. V.) |

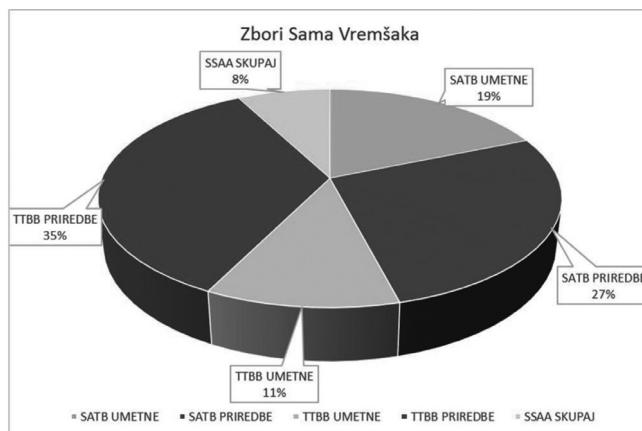
| | |
|----|--|
| 46 | Na polnoči grede, Rihar Gregor |
| 47 | Napitnica (A. M. Slomšek) |
| 48 | Nikar ne dremajte |
| 49 | O, Suzana (Stephen Foster, za moš. z. prir. S. V.) |
| 50 | Od Martina Kebra, 1959 |
| 51 | Oj, zlati čas! (gl. S. Premrl) (46., 47., 48., 49. na enem listu) |
| 52 | Ol' man river (gl. Jerome Kern, bes. Oscar Hammerstein, za moš. z. prir. S. V.), 1968 (NZ 22/1970) |
| 53 | Pa kaj to more biti, 1984 (NZ 37/1985) |
| 54 | Pastirci iz spanja, Leopold Cvek |
| 55 | Poslušajte vsi ljudje, božična |
| 56 | Prazno je Gabrovo, Asen Dimitrov |
| 57 | Pred Tebe, božje Dete, božična |
| 58 | Prederzna ptičica (A. M. Slomšek) |
| 59 | Predica |
| 60 | Preozke so stezice Šest pesmi iz Porabja 2 |
| 61 | Puabč sem star (po Silv. Mihaelčiu prir. S. V.) |
| 62 | Puško moja (po Radu Simonitiju) |
| 63 | Raca plava po Dravi, 1975 (NZ 27/1975) |
| 64 | Rasti Rožmarin, Emil Adamič |
| 65 | Rdeči sarafan (ruska) |
| 66 | Ribce po murjici pjavajo |
| 67 | Shepherds, in the field abiding, francoska božična |
| 68 | Slava tebi, Slomšek škof! (prir. Anton Kosi) |
| 69 | Sonce gre za gorou |
| 70 | Sonce se ozira (21., 22., 23., 24. na enem listu) |
| 71 | Stoji, stoji mi polje, Marij Kogoj, narodna |
| 72 | Stranstvija, pravoslavna liturgija |
| 73 | Sva z lubco na jarmak hodiu Trije koroški svatski reji (NZ 50/2000) 3 |
| 74 | Sveti noč, Franz Gruber |
| 75 | Štirje fantje špilajo |
| 76 | Tam stopiji pa hlevček, božična |
| 77 | Te naše deklice, Vl. Polivka, Češka narodna |
| 78 | Večerna (Glejte, že sonce zahaja) |
| 79 | Venci beili (po F. Maroltu prir. S. V.) |
| 80 | Vinska terta (napev Matija Ahacel) |
| 81 | Voda zvira (Medjimurje) (NZ 19/1967) |
| 82 | Voznica 1 (cis-mol) |
| 83 | Voznica, 1962 (NZ 19/1967) (IZ 1973) |
| 84 | Vsi so prihajali |
| 85 | Vuprem oči, 1988 (NZ 41/1989) |
| 86 | Za Dobračem bom spivljal, koroška |
| 87 | Zagorska (NZ 33/1981) |
| 88 | Zakaj se ti dečva ne udaš, Trije koroški svatski reji (NZ 50/2000) 2 |
| 89 | Zakaj sem te spoznala (gl. A. Novikov) |
| 90 | Zdignete brati (hrvaska), 1973 (IZ 1973) |
| 91 | Zgodnjna Danica (gl. France Kimovec), 25.07.1943 |
| 92 | Zvonček (ruska) |
| 93 | Že počiva vsa narava (gl. Leopold Cvek) |
| 94 | Ženjica (gl. J. Ravnik, prir. za moš. z. S. V.) |
| 95 | Ženka mi v goste gre (NZ 32/1980) |

Najmanj je ženskih zborov (SSAA), zato navajamo avtorska dela in priredbe skupaj.

Tabela 8: Seznam avtorskih uglašbitev in priredb za ženski zbor (SSAA); NZ – Naši zbori, IZ – Izbrani zbori

| |
|---|
| 1 Ana sama rieč me griva, priredba ljudske |
| 2 Šla bom na goro v samostan, prir. ljudske |
| 3 Družabna pesem, napev Daniel Friederici, priredba |
| 4 Kličem vas, 1997 |
| 5 Konjuh planinom, priredba (NZ 33/1981) |
| 6 Le spi, žen. zb. z orglami |
| 7 Muoj puobč bura (ženski zbor), Trije koroški svatski reji (NZ 23/1971) 1 |
| 8 Na tujem, 1997 |
| 9 Ni trjeba črne tinte (ljudska), 2000 (NZ 2000), priredba |
| 10 Pesem od sonca, priredba ljudske |
| 11 Pod oknom, po Fleišmanu prir. za ž. zbor |
| 12 Pogovor z materjo, 3-glasno (Gregor Mali), 2001 |
| 13 Stara francoška plesna popevka (neznani avtor), priredba |
| 14 Sua z lubco na jarmak hodiua, Trije koroški svatski reji 3 |
| 15 Svetogorska Mati božja (Elizabeta Kremžar) |
| 16 Šla bom na goro v samostan |
| 17 Vae nobis, po Gallusu priredba za ž. zbor |
| 18 Vedno znova upanje tli, 1997 |
| 19 Voznica (ljudska, iz Kokošarjeve zbirke) (NZ 50/2000) priredba |
| 20 Zakaj se ti dečua ne udaš, Trije koroški svatski reji 2 |
| 21 Zapoj zdaj srce partizansko, 3-gl., priredba (na istem listu kot Voda zvira za moš. zb.) |

Če seštejemo vse skladbe za zbole, brez mladinskih del, jih je 271.



Edicije

Več zborov je bilo natisnjenih v *Naših zborih*, izšli sta tudi dve zbirki njegovih zborov.

Prva je *Izbrani zbori* iz leta 1973, v spremni besedi Marijan Gabrijelčič zapiše tole: »*Skladatelj Samo Vremšak (Kamnik, 1930) se prvič pojavlja pred nami z izbranimi zborovskimi skladbami. Manj kot polovica jih je že izšla v Naših zborih; v samostojni zbirki nam bolje pokažejo skladateljevo ustvarjalno fiziognomijo. Za skladateljevo zborovsko bero so značilne: stičnost v ritmu, zadržana melodika in naravnost razkošno harmonijsko življenje. Prvine in načini oblikovanja dosedanjih kompozicijsko tehničnih smeri: imitacija od svobodno do strogo vodenih glasov, motivična gradnja, recitativi, oblikovna simetrija, impresionistični okreti itd., se v Vremšakovih delih združujejo v svojevrstne celote. Navedeni elementi niso nikjer le suho gradbeno tkivo, marveč prinašajo v medsebojnih odnosih poudarjeno izrazno podstat. Tako se nam Vremšak kaže kot redka osebnost na področju vokalne ustvarjalnosti, ki sicer gradi s tradicionalnimi sredstvi, a jih prekvaša v nove, klene umetnine. Skupaj s tekstovnimi predlogami (ljubski, obredni, ljubezenski, socialni, epski motivi) nam zborovske stvaritve prinašajo sporočilo ustvarjalca, ki se ne spogleduje z modnimi učinkovanji, marveč prizadeto podoživilja primarne vzgibe sedanjosti. S tako kompozicijsko usmeritvijo pa predstavlja zbirka pomemben člen v razvoju slovenske vokalne ustvarjalnosti.«*

Prav tak naslov (*Izbrani zbori*) ima tudi druga zbirka, ki je izšla leta 2001. Tej je spremno besedo napisal Primož Kuret: »*Vokalna glasba: samospev, posebej pa zborovski stavek, sta ga od nekdaj privlačila. Prav zborom je posvetil velik del svojega ne samo poustvarjalnega, ampak tudi ustvarjalnega dela. [...] Vremšakov opus je obsežen in vsestranski. Zanj je značilno temeljito poznavanje glasbenih zakonitosti, komunikativnost in razumljivost. Čeprav sega v glavnem po tradicionalnih sredstvih, jih uporablja kot ustvarjalec, ki sledi času in glasbenemu dogajanju v njem. Gre skoraj za tragično ujetost, ki opredeljuje skladateljevo načelo o izpovedovanju resnice in skrbi za obliko. Vremšak je med njima našel pravo sintezo. Umetniški čut služi estetskim vrednotam. Fantazija se podreja objektivnemu znanju, pa vendar ne zakrije sproščenosti. Ljudska glasba mu je vir, v njej je našel pojočo, sočno govorico, dišečo po zemlji. Zato je njegova glasba živa in oblikovno zanimiva, obenem pa muzikalno prečiščena, ekspresivno občutena in izrazno raznolika. Vremšak se zdi včasih kot samohodec, ki ostaja zunaj glavnih tokov, ker ga ne zanimajo modni trendi. Toda morda prav zato kažejo njegova dela jasno profilirano osebno podobo. Danes pomeni njegov opus v slovenski glasbi pomemben delež, z nekaterimi deli je segel v njen sam vrh. Takšne so tudi zborovske skladbe, pa najsi gre za moške, ženske ali mešane zbore, ki jih prinaša pričujoča zbirka. Tu so pretanjene občutene priredbe slovenskih ljudskih pesmi in originalna dela na besedila različnih pesnikov. Občudujemo zgledno oblikovana dela, ki rastejo iz pesnikovega duha in ga glasbeno osmišljajo, mu dajejo pomembno glasbeno dimenzijo in tako ustvarjajo umetniško celoto. Skladatelj se ne podreja pesniku, ampak ga dopolnjuje in nadgrajuje. Takšen je na videz preprosti, a prepričljivi moški zbor *Sneg*, pretresljiva *Balada* in ostali zbori na besedila pesnika Toneta Kuntnerja, katerega poezija nosi nadih ljudske pesmi, s primesjo tragičnega izginjanja starih vrednot. Vremšak se vzivlja v stare napete slovenskih protestantov (Adam Bohorič), uglasbi poezijo Franceta Prešerna, Alojza Gradnika, Franceta Balantiča, Ferda Kozaka, Svetlane Makarovič, Ceneta Vipotnika,*

Ivana Hribovška, Maričke Žnidaršič, Ivana Minattija in jim daje vsakemu posebej in vendarle vsem svojo posebno noto in glasbeno dimenzijo, ki je večkrat nekonvencionalna, zlasti pri uglasbitvi Balantičevih pesmi (Goreti hočem sebi, novim dnevom ali Zadnji čas pred zimo), čeprav nikjer drzno novatorska. Čeprav so zbori nastajali v različnih obdobjih, kažejo neponovljiv Vremšakov rokopis: Vremšak zna vdihniti zborom čisto glasbeno misel, ki je izrazno bogata pa ob tem dojemljiva za poslušalca, pevcem pa ponuja veselje in užitek ob petju. Njegovim delom se pozna, da je bil njihov avtor sam izvrsten pevec in odličen zborovodja.«

Posnetki

Naj omenimo zgolj dva cedeja,² ki ju je pod vodstvom Mirka Cudermana, le-ta je preudarno izbral skladbe za njiju, pripravil Slovenski komorni zbor. Spremna beseda je zapis kolega Aleša Nagodeta in pravi: »*Pa vendar nas Vremšakove pesmi vedno znova presenečajo tudi s svojo izpovedno močjo. Zlasti v delih iz zadnjih ustvarjalnih let se oddaljuje od ustaljenih poti in išče bolj neposrednega izraza. To iskanje se kaže v pogosti uporabi odprte forme, pri kateri skladbo sestavlja več po izrazih in glasbenih značilnostih različnih, včasih celo kontrastnih odsekov. Ti največkrat tvorijo močno izrazno gradacijo, ki z viškom zaključuje skladbo ('Prihod', 'Vedno znova upanje tli', 'Na tujem', 'Pelin žena'). Vsebinske poudarke dosega s pretanjenim povezovanjem glasbenih prvin. V harmonskem pogledu predvsem s še odločnejšim oddaljevanjem od tonalnih funkcionalnih razmerij, ki pa ostajajo kot sicer prikrit, a še vedno navzoč referenčni okvir. Pomembne spremembe lahko opažamo tudi v ritmični zasnovi pevskih glasov, kjer večkrat opušča urejen metrični tok in dopušča besedilu, da svobodno narekuje glasbeni ritem ('Zasuta usta', 'Kličem vas', 'Na tujem', 'Zadnji čas pred zimo', 'Goreti hočem sebi, novim dnevom'). In končno ostaja pomemben del Vremšakove kompozicije tehnike tudi izraba zvočnih možnosti zabora, še zlasti moškega zabora, ki ga je spoznaval pri svojem dolgoletnem zborovodskem delu. V njegovih delih pogosto srečamo mesta, kjer dosega pestre zvočne barve z uporabo le nekaterih glasov, delitvijo in protipostavljanjem glasov v več skupin ter zgoščevanje zvočnega spektra z delitvijo posameznih glasov v manjše skupine.«*

Izbor zborov

Naj na kratko predstavimo nekaj izbranih skladb s poudarki o kompozicijski tehniki v izbranih moških zborih. Prav vse, kar bo zapisano o glasbeni govorici moških zborov, velja tudi za mešane in ženske zbole. Mešani zbor ima samo največji tonski obseg in je najbolj barvit, ker združuje ženske in moške glasove. Moški in ženski zbori, ad aequales, pa so zvočno barvno bolj enoviti, čeprav je v barvi nekoliko razlik med visokimi in nizkimi glasovi. Skladatelj Vremšak ni delal razlik v kompozicijski tehniki in zahtevnosti med različnimi zbori, njegovo zborovsko ustvarjanje bi lahko razdelil v tri velike sklope:

1. izvirne, avtorske skladbe,
2. priredbe (harmonizacije, obdelave) ljudskih pesmi,

² Slovenska zborovska glasba 54 in 55, Slovenski komorni zbor, Slovenska filharmonija, Ljubljana 2008.

3. razne priredbe, predelave (s preharmonizacijo in delno predelavo), mešanih zborov v moški zbor ali narobe (redkeje).

Že v uvodu so bila navedena imena pesnikov, katerih poezijo je skladatelj izbiral za svoje uglasbitve. Prav tako so bile navedene nekatere kompozicijske značilnosti teh uglasbitov. Izvirne kompozicije so harmonsko in melodično zahtevne, pogosta je raznovrstna polifonija. Tudi boljšim zborom so v izviv, vendar umetniški in muzikalni vtis nagradita vloženi trud. Vremšak svojega sloga komponiranja z leti ni bistveno spremenal, morda je nekoliko »zgostil« vertikalno in še bolj »razrahjal« tonalni harmonski temelj. Vendar so skladbe pevne in dojemljive za pevce in tudi poslušalce. V priredbah ljudskih pesmi pa skladatelj povsem upošteva ljudskost izhodišča in skladbe oblikuje bolj čisto v tonalni harmoniji. Prav tako ohranja temeljne kompozicijske značilnosti ljudske melodike in ne išče zapletenih oblik večglasja.

V predelavah avtor skladbo iz ene vrste zasedbe pretvorí v drugo; največkrat je mešane zbole predeloval v moške. Takšna pretvorba, aranžerstvo, je zahtevna naloga, saj je treba, ne glede na spremembe v glasovih in obsegih, značaj izvirne skladbe čim bolj vsebinsko in tudi tehnično ohraniti. Obenem pisec skuša v priredi upoštevati posebnosti sestava, v katerega predeluje skladbo, npr. lastnosti moškega zpora. Pri tem je bil Vremšak izjemno uspešen, sadove tega dela pri *Liri* pogosto uživamo še zdaj.

Izvirne skladbe

Med izvirnimi skladbami naj posebej poudarimo dela, ki so izšla v obeh zbirkah. Med starejšimi mešanimi zbori so to *Ponte dei sospiri* (Adolf Robida), *Zaplenjeno pismo s fronte* (Kajuh), *Rdeče nebo* (Branko Rudolf), *Pesem hrepenenja* (iz zbirke *Sredi zemlje stojim*, anonimna poezija nerazvitih ljudstev), med novejšimi *Čez soline* (Cene Vipotnik), *Goreti hočem sebi, novim dnevom* (France Balantič), *Iskanje (1)* (Ivan Hribovšek), *Iskanje (2)* (Ivan Hribovšek), *Moja hiša* (Tone Kuntner), *Mojzesova pesem*, *Pelin žena* (Svetlana Makarovič), *Pojem ti hvalnico* (Tone Kuntner), *Psalm 137*, *Zgodaj odhajajo* (Tone Kuntner), *Talci* (Marička Žnidaršič), *To je torej* (Tone Kuntner), *To žganje* (Tone Kuntner), *Zadnji čas pred zimo* (France Balantič), *Žanjica* (Ferdo Kozak) in *Že padajo listi* (Tone Kuntner). Med starejšimi moškimi zbori so znani: *Zapel bi pesem žalostno* (Silvin Sardenko), *Zdignite brati* (hrvaška ljudska), *Vetri v polju* (Srečko Kosovel), *Pojoča kri* (Alojz Gradnik), *Naša zemlja* (Alojz Gradnik) in novejše, kot so *Jutranja pesem* (besedilo in napev Adam Bohorič), *Hiša* (Tone Kuntner), *Kako bi mogel* (Tone Kuntner), *Napis na velikem zvonu pri Sv. Joštu nad Kranjem* (France Prešeren), *Pevcu* (France Prešeren), *Ta potica* (Tone Kuntner), *Sneg* (Tone Kuntner), *Balada* (Tone Kuntner), *Zadnje sonce* (France Balantič), *Zgubil sem se* (Tone Kuntner), *Zima* (Alojz Gradnik) ter *Zasuta usta* (France Balantič). Med avtorske skladbe uvrščam tudi skladbe na razne napeve ali zahtevnejše obdelave, ki močno presegajo izvirnik. Običajno jih niti skladatelj sam ne imenuje priredebe. Takšni sta npr. *Zdignite brati* in *Jutranja pesem*.

Skladba *Zapel bi pesem*, na besedilo Silvina Sardenka (pseudonim Alojzija Merharja, 1876–1942, duhovnika, pesnika in pisatelja), je ena starejših, nastala naj bi do leta 1950. Nahaja se v *Lirinem arhivu* in jo je zbor večkrat izvajal.

Slika 1: Začetek skladbe *Zapel bi pesem*

Vsebina narekuje molovo, tonalno in kromatično harmonijo. Tudi padajoča začetna melodija sledi tradicionalnim glasbenim orodjem slikanja žalosti (lamento postop). Jasno, kadenčno razmejena je tudi formalna zgradba (9+18+10). Zanimiv je imitacijski začetek drugega dela. Skladatelj z glasbo lepo gradi vsebino pesemske predloge, delo je komponirano v bolj romantičnem slogu.

Slika 2: Konec prvega dela skladbe *Zapel bi pesem* in imitacijski začetek drugega dela

A musical score page featuring two staves. The top staff is for voice and piano, with lyrics in Czech: "uem ko-mu, za - bo-pol bi jo udno sr-ca, a ni pred njo mi - ru. J-zro-číl". The piano part includes dynamic markings like "poco rit.", "mf", and "mf j-". The bottom staff is for piano, showing chords and bass notes.

Vetri v polju (1967) je prav tako starejša skladba na pesem Srečka Kosovela. Tudi tu se 6/8 takt dobro ujema z odslikavanjem vetra, valovanja trave. Mračni in žalostni vsebini pesmi sledi molova in kromatična harmonija. Tako kot prej, je tudi v tem primeru na začetku padajoča, delno kromatična linija v basu.

Slika 3: Začetek skladbe *Vetri v polju*; molova, kromatična harmonija, v basu padajoča, delno kromatična linija, podobna lamentu basu

Samo Uremšok

J. = 48

Ve - tri v poju šu mi - jo.

trave mehko va - lo - vi - - - jo.

tra - ve va - lo - vi - jo, —

tra - - - ve mehko valo - vi - jo, —

Sodobna, ekspresivna glasbena govorica je značilna za skladbo na pesem Franceta Balantiča *Zasuta usta* (1992). Tudi to glasbeno delo ima razločno formalno členitev, ki sledi pesemski zgradbi. Izbor harmonije sledi pripovedi pesmi. Harmonija ima komaj prepoznavno tonalno ozadje, makroharmonski centri so skoraj prosto, kromatično oblikovani (**a-C / a-e / d-Des / C-F / es-ges / Des-D / G-e / E-a / E-d**). Vertikalno gradijo raznovrstna sozvočja, sekundna do terčna, intervalna in akordična, pogosto v kromatičnih premikih glasov. Ne glede na zahtevnost je skladba muzikalna in izpovedno prepričljiva.

Slika 4: Začetek skladbe *Zasuta usta*; sekundna sozvočja, kromatika, terčna harmonija, tonalno makroharmonsko ozadje, npr. začetek na a, konec prve fraze na C (terčno sorodstvo), plagalna kadanca z molovo subdominantno ipd.

Slika 5: Konec prvega dela skladbe *Zasuta usta* z avtentično kadenco na F in začetek drugega dela z es-molovim kvintakordom

Slika 6: Sklepni del skladbe *Zasuta usta*; zadnja fraza je grajena v d-molu, vodilna melodija ob koncu ima zgornji in spodnji vodilni ton, sklepna kadanca je plagalna (g-d), akordi pa domiselno, bogato oblikovani, npr. predzadnji akord s kvartno postavljenimi zgornjimi toni, sklepni akord uvede molov septakord z veliko septimo kot vodilnim tonom, sledi tenorski melizem, ki se izteče v molov kvintakord z dodano veliko seksto. Po tradiciji zvečan kvintakord, ki je zaznavna sestavina septakorda z veliko septimo, predstavlja smrt.



Skladba *Jutranja pesem* je oblikovana po napevu in pesmi Adama Bohoriča (izšlo 2001),³ prvi del je kot triglasni fugato z dopolnilnimi glasovi. Tema fugata je napev sam. Drugi del skladbe je homofon. Harmonija je zastavljena tonalno, mestoma kromatično, vendar ima tudi modalne odnose, vertikalno tvorijo ob kvintakordih tudi septakordi, v prvem delu melodične linije prinašajo tudi številne intervalne, disonančne kombinacije.

Slika 7: Začetek *Jutranje pesmi*, Bohoričev napev je tema triglasnega fugata

$\text{♩} = 60$

Adam BOHORIČ
(priro. Samo Vremšak)

II.Bas

mf Mi-ni-la je_u - že stra-šna nuč, iz te-me je po-sta - la

II.Ten

p ve - - - se - li dan zdaj go - ri gre, son-ce svo -

luč, ve-se - ll dan zdaj go - ri gre, son-ce svo - jo luč rez-pro -

³ Samo Vremšak, *Izbrani zbori*, št. 40, Ljubljana: JSKD, 2001.

Slika 8: Začetek drugega, homofonega dela skladbe *Jutranja pesem*

Pesem (1972) je skladba z izjemno gradacijo. Začetek je grajen v slogu ljudske glasbe, ki pa se v nadaljevanju razvije v zahtevnejši kompozicijski stavek. Začetek je homofon, nadaljevanje ima preprosto polifonijo, v drugem delu se pojavi tudi dvoglasna, prosta imitacija z dopolnilnimi glasovi. Skladba ima bogato, tonalno razširjeno harmonijo, v drugem delu je domiselno, romantično oblikovana v nenehnem prestopanju iz durovega (C-dur / F-dur) v molov (a-mol / d-mol) harmonski prostor. Skladba je umetniško zelo prepričljiva, z močnim čustvenim nabojem.

Slika 9: Ljudski začetek skladbe *Pesem* na besedilo Toneta Pavčka

602

PESEMA
Tane Pavček

Allegro
mf

Poj- dem na rau-no po- lje, na rau-no po- lje bjer ū - to cue- tē

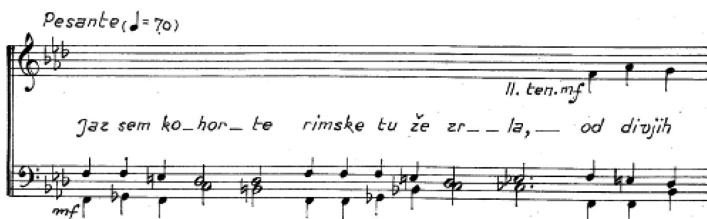
mf

Samo Vremšak

Slika 10: Zaključek skladbe Pesem z zvočno silovitim vrhom, podprtим z »dur-molovim« akordom (zaporedje F-durovega kvintakorda z dodano seksto in molovim septakordom z malo septimo). Iz ff se skladba umiri v pp.

Naša zemlja je iz edicij (1973), ustvarjena na besedilo Alojza Gradnika. Najbrž je skladatelj sam v opombi zapisal: »*Tudi ta pesem je ritmično in metrično svobodna. Srednji del je strogi kanon v štirih glasovih.*«⁴ Pesem, na katero se nanaša opomba, je *Pojoča kri*, v kateri se vseskozi menjava metrična delitev, medtem ko je *Naša pesem* oblikovana brez takta (senza misura). Vsekakor lahko ločimo dve vrsti »breztaktne« glasbe: pravo, pri kateri ni pulza, ne metrične sheme, niti ritmičnih poddelitev (chronos protos), večinoma približno enako dolge tone prosto sestavljam zapored, posamično ali v skupinah po dva ali tri in več. Skladatelj pa lahko brez takta označi tudi gibanje, ki je zelo prosto urejeno, vendar ima pulz in poddelitev. V takih primerih lahko uporabljamo črtkane taktnice, s katerimi nakazujemo metrično gibanje v ozadju melodij, čeprav želimo svobodnejšo ritmično in metrično interpretacijo. Zanimivo je oblikovano intervalno sozvočje na začetku. Menjavajo se intervali v dveh frazah: č8, v7, v7, v2, m3 in č8, č8, v7, zv4, v3 in v3. Obakrat je zaznavna intervalna regresija in postopno približevanje melodij. Skladba ima sicer predznačke f-mola, vendar je že na začetku uporabljen ton Ges (frigijski modus), veliko je tudi kromatike. Harmonija je na mnogo mestih disonančna, ekspresionistična, trpka, kot je trpko tudi Gradnikovo besedilo.

Slika 11: Začetek skladbe *Naša zemlja* na besedilo Alojza Gradnika. Intervalna sozvočja so razporejena regresivno, postopno od večjih k manjšim.



Slika 12: Kanonski, frigijski začetek drugega dela skladbe *Naša zemlja*



Tudi *Pojoča kri* (1972) je narejena na trpko besedilo Alojza Gradnika, in tej vsebini sledi glasbena govorica. Avtor sam je v opombi zapisal: »*Skladba je v metričnem pogledu dokaj svobodna. Skoraj nenehna menjava metričnih enot je označena posebej, črtkane taktnice so le v pomoč zborovodji, kompozicijsko se prepletata homofoni in polifoni način gradnje.*«⁵ Skladba je na robu atonalnosti, saj tonaliteta ni označena. Konča se z Es-durovim kvintakordom, v začetnem kvartnem akordu je prav tako Es, sicer pa ima

⁴ Samo Vremšak, *Izbrani zbori*, Ljubljana: ZKPO, 1973.

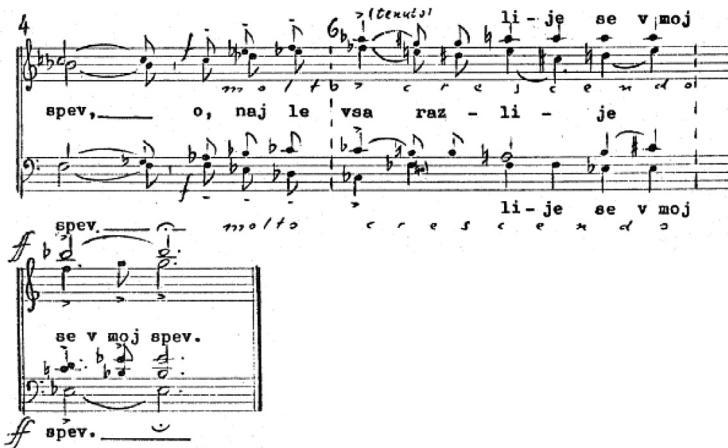
⁵ Prav tam.

daljša skladba več centrov in obilje disonančnih akordov. Delo bi lahko označili kot ekspresionistično.

Slika 13: Začetek ekspresionistične skladbe *Pojoča kri* na pesem Alojza Gradnika



Slika 14: Zvočno napet in intenziven konec skladbe *Pojoča kri*



Zdignite bratje (iz edicije 1973) je skladba, ki je zložena na hrvaško ljudsko, uporniško besedilo. O njej je avtor zapisal: »5-taktna tema se v izvirni obliki pojavi najprej v 2. tenorju. Dalje je tema obdelana kanonično. Coda je grajena homofono.«⁶ Harmonija ima sicer tonalno oblikovane kadence, razen sklepne, vendar je njen potek večinoma modalen, eolski. Akordika je bolj disonančna, ekspresionistična.

⁶ Prav tam.

Slika 15: Začetek skladbe *Zdignete brati*, v eolskem modusu na g; v 7. taktu nastopi dvojni dvoglasni kanon.

Larghetto (♩ = 72)

Zdi - gne te brati za - - stave, hej!
kmetskom kryjum po
kr - ejum po -

zdi - gne te

bra - ti, _____

zdi gne te bra - ti _____

bra - ti, _____

espressivo

zdi - - - gne - - te

bra - ti za - - - zdi gne te

bra - ti, _____

zdi - - - gne - - te

Skladba *Prihod* na pesem Alojza Gradnika je bila objavljena leta 1974 v *Naših zborih*.⁷

Slika 16: »Clusterski« začetek zahtevne skladbe *Prihod* na pesem Alojza Gradnika

Samo Dremšák

oški zbor
M. $d = 58$

Tempo rubato.

-patskikh

ra. kar — — vro k r -

od go

kar-patskikh

od go - ra

Začetek je »clustersko« zasnovan s pentatonsko zvenečo harmonijo. Ritmična gradnja je brez takta, prosto oblikovana, »senza misura«. V nadaljevanju skladatelj uporabi raznovrstno, bolj ali manj disonančno in kromatično harmonijo, ki pa je oblikovana bolj modalno (eolski na H, lokrijski na cis oziroma (gis!), frigijski na cis (manjka d) ipd.) Proti koncu nastopi solistični vzklik (parlato). Delo, ki je zelo zahtevno, se konča s plagalno kadenco in pikardijsko terco.

7 *Naši zbori* 26. Ljubljana 1974.

Slika 17: Odlomek s konca skladbe Prihod s solističnim govornim vzklikom

Slika 18: Sklepni del skladbe *Prihod* s plagalno kadenco, terčno harmonijo in pikardijsko terco

Priredbe ljudskih

Med priredbami ljudskih, predvsem slovenskih, najpogosteje zasledimo tele: *Pojdam u rute*, *Marko skače*, *Ženka mi v goste gre*, *Jagrič mi gre v zeleni log*, *Zakaj se ti dečua ne udaš* (iz *Trije koroški svatski rej*), *Zeleni Jurij*, *Gorjanska*, *Trije koroški svatski rej*, *Ana sama rieč me griva*, *Kranjčičev Jurij*, *Sönr poj*, *Zagorska*, *Ziljska ohcet*, *V hart'lcu rastejo rože lape*, *Ptičja svatba*, *Kozara*, *Črnomaljsko kolo – most*, *Furmanska*, *Pastirska*, *Bom pa zlezel na češnjo*, *Ko bi Zilo noj Dravco*, *Rdeči sarafan*, *Voznica*, *Za Dobracem bom spivljal Mura*, *Mura, globoka si voda ti idr*. *Lira* pogosto poje tudi *Mjej ty dobru noc*, lužiškosrbsko ljudsko.

V vseh obdelovah ljudskih pesmi skladatelj upošteva ljudsko melodiko in harmonijo. Z občutkom poišče kako zanimivejšo harmonsko zvezo, ki pa ljudski glasbi ni tuja. Obdelave so lahko preproste, harmonizacije, npr. *Ko bi Zilo noj Dravco*, ali bolj razvite, pogosto variacijsko oblikovane, npr. *Ženka mi v goste gre*, pa do skladb, pri katerih je ljudska pesem podlaga povsem umetnim skladbam, npr. *Zdignete brati*. Obseg moških glasov so večkrat zahtevnejši, predvsem tenorski. Samo Vremšak je sodeloval s Korošci, zato je ustvaril veliko priredb za koroške ljudske. Sicer pa je posegal po ljudskih pesmi iz vse Slovenije, pa tudi ljudskih pesmi jugoslovanskih narodov, npr. *Bilečanka*, *Kozara*, *Još ne svicē*, ter drugih slovanskih, npr. lužiškosrbska *Mjej ty dobru noc*, *Deset slovaških ljudskih pesmi* itn.

Partizanska ljudska *Kozara* (1961) je bila objavljena v *Naših zborih*. Tonalno oblikovana skladba z nekaj kromatičnimi melodičnimi postopi, ima pestro oblikovano večglasje: polifon začetek, fugato, ki mu sledi monodični odsek, nadaljnji odseki so v prosti polifoniji nad napevom (cantus firmus), sklepni del je homofon.

Slika 19: Začetek skladbe *Kozara*, v basu je ostinato, nad njim pa triglasni fugato s temo po partizanskem ljudskem napevu. Ker ostinato nadaljuje začetno tonaliteto c-mola, comes pa sledi v g-molu, nastane enostavni bimodalni odnos, skupaj glasova tvorita dorskou zvočnost.

Mjej ty dobru noc (1979) je priredba lužiškosrbske ljudske pesmi. Tudi sicer je skladatelj pridelil kar nekaj ljudskih drugih slovanskih narodov (deset slovaških, hrvaške, ruske). Skladba je narejena z izjemnim občutkom in muzikalnostjo, melodije so nekoliko figurirane (enostavna prosta polifonija), v drugem delu se pojavi dvoglasni kanon z dopolnilnima glasovoma. Delo ima bogato tonalno, terčno harmonijo, zapisano je v redko videni tonaliteti as-mola. Ob koncu nastopi frigijski sklep.

Slika 20: Začetek skladbe *Mjej ty dobru noc* v figurirani homofoniji (enostavni prosti polifoniji)

Moški zbor

426 **Mjej ty dobru nóc**

lužiškosrbska

prir. Samo Vremšak

1-2. Mjej ty do-bru nóc, **mjej ty do-bru nóc,** **och ty mó-ja lu-ba**
3. m- **2.** **mjej do - - bru nóc,** **ty mó - ja**

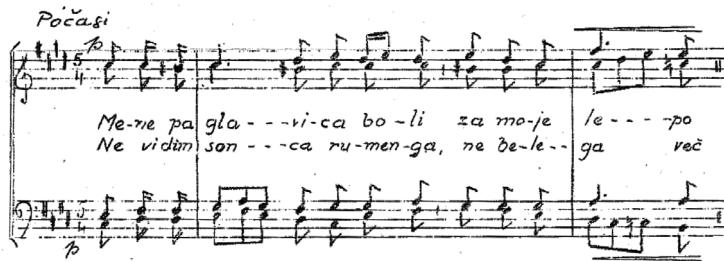
Slika 21: Na začetku drugega dela je dvoglasni kanon v spodnji oktavi z dopolnilnima glasovoma.

och ty mó-ja lu-ba lub - čy - čka
ty mó - ja **2. lub - čy - čka!** **1. Za to nóc - ne spa - né,**
. lub - čy - čka **2. mó - - ja!** **2. Ja b'žom do-maj hyé,**

za to šmarko-ta - né, za to nóc - ne spa - né,
ja b'žom zasej pšiš, **ja b'žom domej hyé,** **1. za**
za **za spa - - né** **2. ja**
ja **ja b'žom** **za to šmarko - ta - né,**
boc - mej hyé, **ja b'žom šmar - - ko - ta - né** **ja b'žom zasej pšiš,**
nóc - ne, **za - sej** **šmarko - ta - - né,**
b'žom hyé, **ja b'žom** **ja za - sej pšiš.**

Voznici sta dve, enostavna in zahtevnejša, variacijsko obdelana. O slednji, zahtevnejši, je avtor v opombi iz edicij (1973) zapisal: »Obdelava narodnega motiva iz panonskega okrožja. 7 kitic je obdelanih v prekomponirani obliki z značajem variacij. Prevladuje polifoni način gradnje (imitacije, kanoni). Coda v augmentaciji je zasnovana homofono.« Polifonija je oblikovana motetno. Enostavnejša *Voznica* je za pevce in poslušalce dostopnejša. Gre za tonalno harmonizacijo z več kromatičnimi postopi in enostavno melodično figuracijo, kar je muzikalno učinkovito in prepričljivo izpeljano.

Slika 22: Začetek enostavne priredbe *Voznice*



Vir: Arhiv Lire.

Morda z Liro najpogosteje pojemo te tri priredbe koroških ljudskih Sama Vremšaka: *Ana sama rieč me griva*, *Bom pa zlezel na češnjo* ter *Ko bi Zilo noj Dravco*. *Bom pa zlezel na češnjo* in *Ko bi Zilo noj Dravco* sta pisani za visoki bariton solo in spremljavo moškega zpora. Obe imata tudi odseka s samostojnim moškim zborom. Pisani sta v tradicionalni, tonalni harmoniji in ljudskem slogu.

Slika 23: Začetek priredbe koroške ljudske *Bom pa zlezel na češnjo* za visoki bariton solo in moški zbor

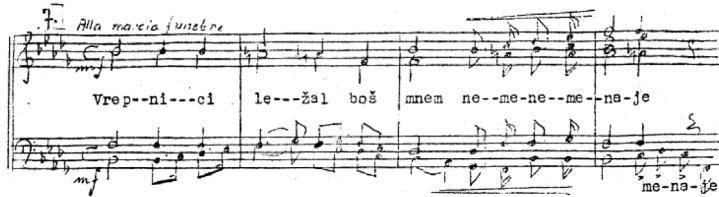
Slika 24: Začetek priredbe priljubljene koroške pesmi *Ko bi Zilo noj Dravco* za visoki bariton in moški zbor

Ženka mi v goste gre (1959, 1980) je ena najbolj priljubljenih in uspelih Vremšakovih priredb. Ljudska pesem je obdelana variacijsko, variacijska obdelava učinkovito sledi pesemski šaljivi pripovedi. Tudi večglasje je oblikovano pestro, z ostinati, napev potuje po glasovih, obdelava je bodisi homofona bodisi preprosto polifona, z nekaj melodičnimi figuracijami. Skladba je virtuozna, za zbor zahtevna, vendar muzikalno izjemno prepričljiva in zabavna. Makroharmonski centri so pestro oblikovani, vendar intonančno dobro izpeljani (B-dur / Des-dur / b-mol / B-dur). 9. variacija ima na začetku tudi triglasno periodično imitacijo, izteče se v odlično izpeljano gradacijo in mogočen konec.

Slika 25: Začetek priredbe idrijske ljudske *Ženka mi v goste gre*

Slika 26: Konec 4. variacije priredbe *Ženka mi v goste gre* in začetek 5. v Des-duru z monodično oblikovanim večglasjem

Slika 27: 7. variacija priredbe *Ženka mi v goste gre* je žalna koračnica v b-molu, v enostavni prosti polifoniji in s homofonim odsekom

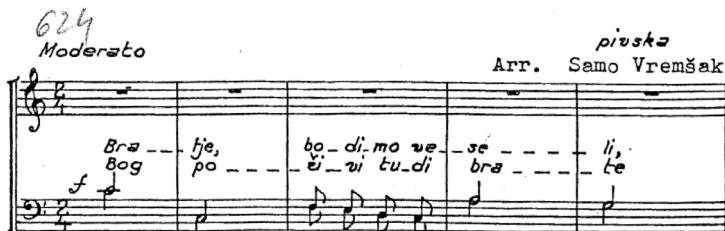


Slika 28: Sklepni del priredbe *Ženka mi v goste gre* z odlično izpeljano gradacijo in mogočnim koncem



Samo Vremšak pa je zapisal in pridelil tudi priljubljeno pesem, neuradno himno *Lire, Bratje*. Pevci jo pojo ob različnih priložnostih kot zdravico in v spomin preminulim članom. Ugotavljamo, da je pesem ponarodela skladba *Zdravica*, objavljena v *Slovenski gerlici*.

Slika 29: Priredba ponarodele *Bratje*, neuradne himne *Lire*



Slika 30: *Zdravica iz Slovenske gerlice*, 4. zvezek, Ljubljana 1852; besedilo je ustvaril Gaj Križan, napev Benjamin Ipavec



Priredbe, predelave drugih pesmi

V to skupino priredb bi lahko uvrstili predelave skladb iz enega sestava v drugega, npr. iz mešanega zbora v moški zbor ali narobe, ali iz enoglasja v večglasje, npr. samospev priredimo za zbor ipd. Ustvarjamo pa tudi kompozicijske predelave skladb, lahko priredbe za iste sestave, npr. *Lipa* Davorina Jenka, ali druge. Tudi te bi lahko razdelili v več skupin. V prvo bi uvrstil obdelave raznih že obstoječih priredb slovenskih ljudskih pesmi, npr. *Rasti, rožmarin* Emila Adamiča, ki jo je avtor izvirno oblikoval za mešani zbor, Samo Vremšak pa jo je priredil za moški zbor. Takšnih skladb je kar nekaj, npr. *Ljubezen brez upa* (Emil Adamič), *Ribce po Murjici pavajo* (Oskar Dev), *Rož, Podjuna Zila* (Pavel Kernjak), *Stoji mi polje* (Marij Kogoj), pa tudi drugih narodov, npr. makedonska *Hristo Uzunov* (Vasil Hadži Manov), češka *Te naše deklice* (Vl. Polivka) ipd. Skladatelj lahko predela tudi umetno skladbo, tak primer je že omenjena *Lipa* Davorina Jenka, *Kaznenym* Dimitrija Šostakoviča ipd. V posebno skupino bi lahko uvrstili predelave priredb tujih ljudskih pesmi ali črnskih duhovnih, npr. *O, Suzana* avtorja Stephena Fosterja, *Deep river* L. Johnsona ali *Ol' man river* Jeroma Kerna ipd., ter tudi izjemno uspešne priredbe in predelave sakralni pesmi, predvsem božičnih, domačih in tujih, npr. *Adeste fideles*, *Dete rajske* Eleonore Hudovernik, *Sheperds, in the field abiding* ipd. Vse te pesmi so še danes zelo uporabne in jih kamniška *Lira* večkrat zapoje.

Slika 31: Primer predelave priredbe ameriške ljudske *O, Suzana* Stephena Fosterja za moški zbor

Slika 32: Predelava skladbe Davorina Jenka *Lipa*, ki je tako postala zvočnejša in dobila svetlejši zvok.

Andante

P. D. Lenku ~ S. Vlastislav

1. Pli-pa ze-le-ne-sa je tam vdi-še-čem ga-ju,
 2. Pli-Éi-ce mi-je-na vsen-Éi-co va-bi-jia,
 3. Spavaj dra-ga li-pi-ca ve-éno ne baš spa-la,

Slika 33: Začetek zanimive priredebe in harmonizacije priljubljene francoske božične pesmi *Les anges dans nos campagnes* v angleščini *Sheperds, in the field abiding*, v slovenščini *Angeli so oznanili*

8 1. AN - MGE - Li SO O - ZU - NJ - Li, DA ZVE - Li - ēAR
 Shep - herds, in the field a - bid - ing, Tell as , when the
 We be - held lit is no fa - ble, God in - car - nate,
 2. PRI - DI - TE KRI - STDA - NI VER NI PO - ČA - STI - TE

Slika 34: Odlomek iz prirede francoske božične *Angeli so oznanili*, muzikalno in kompozicijsko prepričljiv, polifon začetek drugega dela skladbe z besedilom Gloria in excelsis Deo

A musical score for two voices, soprano and basso continuo. The soprano part consists of two staves of music with lyrics. The lyrics are: "1. SVE - TA MA - TI What ye saw and heard that night. And the an - gel strain was this: 2. HVA - LI - TE ZVE - LI - ZAR - JA !". The basso continuo part is represented by a single staff of music with a bassoon-like line and a cello-like line below it.

Skladatelj je spretno prestavljal skladbe za mešani v zasedbo za moški zbor.

Lira

Prvo slovensko pevsko društvo *Lira* nosi to ime zato, ker je bilo po do sedaj znanih podatkih, prvo slovensko društvo, uradno registrirano pri tedanjih oblasteh, ki jih je zastopal Slovencem naklonjeni Andrej Winkler. Od tod izvira mnogo nesporazumov. Ne govorimo niti o prvem zboru na Slovenskem niti o slovenskem (pevskem) društvu v splošnem. Slovenskih pevskih društev je bilo več že pred *Liro*, vendar samooklicanih, če lahko uporabim ta izraz. Še več je bilo zborov, tudi v Kamniku, tudi prvi pevci *Lire* so izšli iz zuba kamniške čitalnice. Vendar pa pred ustanovitvijo *Lire* ni bilo formalno

registriranega slovenskega pevskega društva. Kolega Primož Kuret je pridobil knjigo iz leta 1911 s popisom vseh do tedaj registriranih društev v Avstro-Ogrski.⁸ Na Slovenskem je bilo pred *Liro* formalno, pravno potrjeno od Avstro-Ogrske, ustanovljeno samo eno društvo, pa še to nemško. Pevsko društvo tudi ni enako zboru, deluje v širšem okviru in ima svoj statut (*Lirin* je potrjen od 9. novembra leta 1882, z žigom in podpisom Andreja Winklerja), ožje članstvo, podporno ali zunanje članstvo ter častno članstvo, med častnimi *Lirinimi* člani so tudi Viktor Parma, Matej Hubad, Emil Adamič, Zorko Prelovec, Ciril Vremšak in celo Glasbena matica.

O društvih imamo dovolj muzikoloških podatkov, nimamo pa dovolj podatkov o širših zgodovinskih (politična dejstva) in pravnih okoliščinah (upravlji postopki registriranja društev). O tem bi bila potrebna kakšna temeljita interdisciplinarna raziskava muzikologov, zgodovinarjev in pravnikov.

Naj nastanek *Lire* predstavimo z mislio Sama Vremšaka, ki je v zborniku, izdanem ob 110-letnici, zapisal: »*Prvo slovensko pevsko društvo LIRA v Kamniku (naziv nosi od leta 1905) je bilo ustanovljeno kot protiutež nemškutarskim 'ferajnom', ki so se tedaj šopirili po slovenski zemlji. Namen je bil torej izrazito narodnoobrambni.*«⁹ Znamenita je misel Simona Gregorčiča, ki je v pismu *Liri* 17. marca 1885 zapisal: »*Vzbujajte, drámite, vnemajte narod! Vi imate v svojih čistih grlih veliko orožje: peváje lahko ljudi tujcu izvijete in slovenstvu pridobite. Bodite v Kámniku narodni drámniki!*«¹⁰ Društvo *Lira* je gradilo slovensko pevsko kulturo in spodbujalo nastajanje in izvajanje slovenskih glasbenih del. Samo Vremšak je deloval v letih od 1962 do 1993. Skrbno je gradil zvok zboru in oblikoval koncertni program. Pripravil je dve plošči, imel številne nastope doma in v tujini (na začetku je k temu izdatno pripomogel predsednik dr. Albert Čebulj). *Lira* so navezali stike s številnimi tujimi zbori, z nekaterimi med njimi so povezani še danes. Na pevskih tekmovanjih so pod Vremšakovim vodstvom dosegali lepe nagrade.¹¹ Samo Vremšak je *Liri* zapustil dragoceno pevsko in skladateljsko dediščino (skladbe, koncertne liste s številnimi podatki, programske koncepte ipd.). Dragocena izkušnja so bila tudi srečanja z njim.

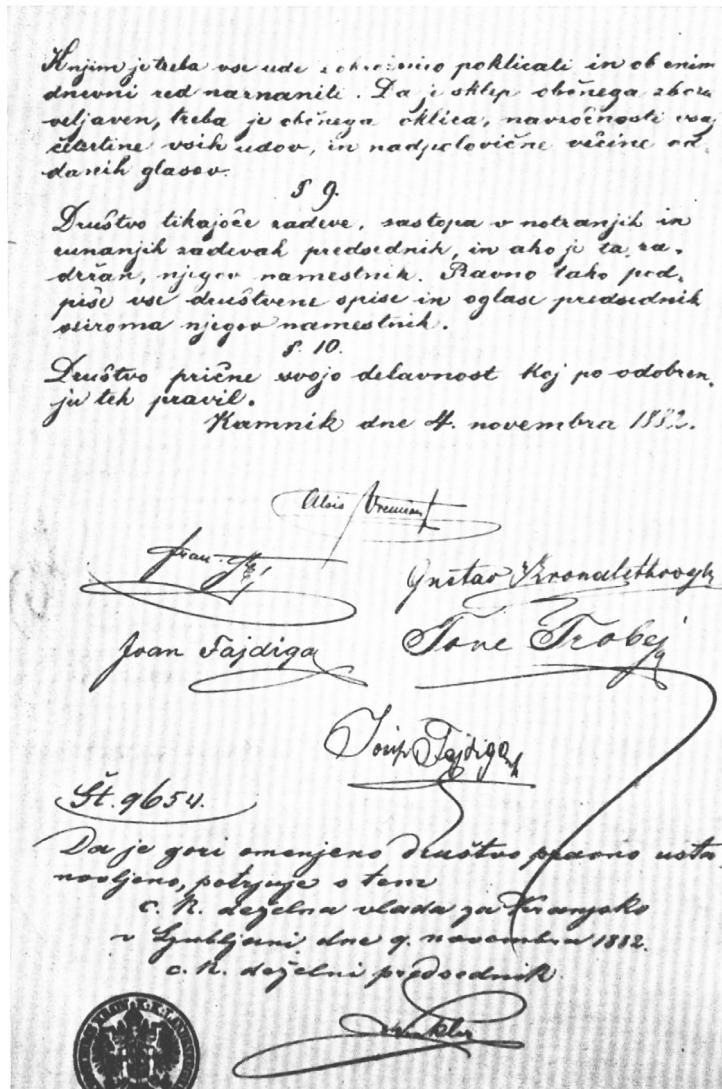
⁸ *Musikbuch aus Österreich*, redugiert von Hugo Botstiber, VIII. Jahrgang, Wien 1911.

⁹ Prim. Jubilejni zbornik *LIRA 1882–1992*, Kamnik: samozaložba, 1992.

¹⁰ Prav tam.

¹¹ Glej časovni trak z začetka članka.

Slika 35: Zadnja stran Pravil pevskega društva *Lira*, zapisanih 4. nov. 1882, ki jih je 9. nov. 1882 potrdil cesarsko-kraljevi namestnik na Kranjskem, baron Andrej Winkler



Slika 36: Alojzij Vremšak (1852–1904), soustanovitelj in prvi predsednik *Lire*, oče Cirila Vremšaka in ded Sama Vremšaka



Slika 37: Ciril Vremšak (1900–1962), glasbenik, skladatelj, uslužbenec Mestne hranilnice v Kamniku, dolgoletni zborovodja kamniške *Lire* (1920–1962)



Slika 38: Dr. Albert Čebulj (1918–1995), slovenski inženir elektrotehnike in zaslужni profesor ljubljanske univerze. Bil je dolgoletni član *Lire*, od leta 1951 do 1977 je bil njen uspešni predsednik, postal je tudi njen častni član. Za njim je *Liri* predsedoval Edo Perne, dipl. inženir.



Skrbno, z zelo jasnim konceptom so urejeni koncertni programi Sama Vremšaka. Veliko pozornost je namenjal delom Jacobusa Gallusa, s katerimi je običajno začenjal koncerte. Rad je prirejal tudi t. i. stilne koncerte, posvečene izbranim temam, npr.:

1. *Ljudska pesem raznih narodov*,
2. *Slovenska vojaška pesem skozi stoletja*,
3. *Slovenska partizanska pesem*,
4. *Koroška ljudska pesem*,
5. *Prikaz snovanja glasbeno-literarne kulture v Kamniku*,
6. *Pesem planin*,
7. *Ljudska pesem slovanskih narodov ipd.*

Veliko stilnih koncertov je bilo posvečenih skladateljem, navadno ob njihovih obletnicah: Emilu Adamiču, Zorku Prelovcu, Francetu Maroltu, Franzu Schubertu, Cirilu Vremšaku. Prav tako je prirejal glasbeno-literarne večere (Prvega slovenskega pevskega društva *Lira*). Zadnji koncert z *Liro* je imel 23. aprila 1993.

Zbori Sama Vremšaka v *Lirinem arhivu*

Pevsko društvo *Lira* ima bogat notni arhiv, večinoma moških zborov, nekaj tudi mešanih. Hrani več kot 800 skladb, ki jih nabira od začetka delovanja. Arhiv vsebuje tudi več skladb Sama Vremšaka.

Tabela 8: Seznam umetnih, avtorskih skladb Sama Vremšaka v *Lirinem* arhivu

| | |
|----|-------------------------------------|
| 1 | Jutranja pesem, Adam Bohorič |
| 2 | Misel, Srečko Kosovel |
| 3 | Naša Zemlja, Alojz Gradnik |
| 4 | Pesem, Tone Pavček |
| 5 | Pojoča kri, Alojz Gradnik |
| 6 | Prihod, Alojz Gradnik |
| 7 | Vetri v polju, Srečko Kosovel |
| 8 | Zapel bi pesem, Silvin Sardenko |
| 9 | Zasuta usta, France Balantič |
| 10 | Zdignete brati, hrvatska iz Zagorja |

Tabela 9: Seznam priredb Sama Vremšaka v *Lirinem* arhivu

| | |
|----|---|
| 1 | Ana sama rieč me griva, narodna iz Roža |
| 2 | Bom pa zlezel na češnjo, koroška narodna iz Hodis |
| 3 | Ciganska, koroška, po O. Devu |
| 4 | Ko bi Zilo noj Dravco, Ziljska dolina |
| 5 | Kranjčičev Jurij |
| 6 | Mjej ty dobru noc, lužiškosrbska |
| 7 | Mura, Mura, globoka si voda ti |
| 8 | Rdeči safran, ruska narodna |
| 9 | Sonce gre za gorou |
| 10 | Voda zvira |
| 11 | Voznica 1 (cis-mol) |
| 12 | Voznica 2 (g-mol / c-mol) |
| 13 | Za Dobračem bom spivljal, koroška |
| 14 | Ženka mi v goste gre, idrijska ljudska |
| 15 | Još ne sviče, črnogorska |
| 16 | Bratje, pivska |
| 17 | Konjuh planinom, iz Bosne |
| 18 | Kozara, partizanska ljudska |
| 19 | Sonce gre za gorou, Gornji Senik, porabska |

Lira je že pod vodstvom očeta Cirila Vremšaka premierno izvedla sinovo skladbo *Bilečanka*, 5. julija leta 1952. Praizvedbe njegovih del so še: *Rdeči sarafan* (22. apr. 1966), *Voda zvira* (24. maj 1968), priredbo Jeroma Kerna *Ol' Man River* (3. jun. 1969), *Vetri v polju*, *Voznica*, *Ko bi Zilo noj Dravco* (17. maj 1974), *Za Dobračem bom spivljal*, *Ena sama rieč me griva* (17. mar. 1978), *Prihod* (11. maj 1979). Še veliko več je bilo

izvedb njegovih skladb; pod vodstvom avtorja tega prispevka je zbor zapel večje število priredb ljudskih, pa tudi drugih, npr. božičnih, izvedel je tudi *Zapel bi pesem* in *Zasuta usta*.

Tabela 10: Razne priredbe in predelave Sama Vremšaka v *Lirinem* arhivu

| | |
|----|--|
| 1 | Adeste fideles, John Reading |
| 2 | Bilečanka, po M. Apihu |
| 3 | Če ti ne boš moj, Emil Adamič |
| 4 | Deep river, L. Johnson, črnska duhovna |
| 5 | Dete rajska, Eleonora Hudovernik |
| 6 | Hej, pastirci, France Ačko |
| 7 | Hristo Uzunov, Hadi Manov Vasil, Ilindenska vstaja |
| 8 | Juz się zmiercha, Waclaw z Szamotul |
| 9 | Kaznenym, Dmitrij Šostakovič, bes. Gmyrev |
| 10 | Mesto Betlehem počiva, božična |
| 11 | Na planine!, Hugolin Sattner, bes. Josip Pagliaruzzi - Krilan |
| 12 | Na polnoči grede, Gregor Rihar |
| 13 | O, Suzana!, Stephen Foster, ameriška narodna |
| 14 | Ol' Man River, Jerome Kern, Oscar Hammerstein |
| 15 | Pa kaj to more biti, Stanko Vraz, bes. Niko Štritof |
| 16 | Pastirci iz spanja, Leopold Cvek |
| 17 | Pobič sem star šele osemnajst let, Silvo Mihelič, Sela na Koroškem |
| 18 | Poslušajte vsi ljudje, božična |
| 19 | Prazno je Gabrovo, Asen Dimitrov |
| 20 | Pred Tebe, božje Dete, božična |
| 21 | Puško moja, Simoniti Rado, partizanska |
| 22 | Rasti Rožmarin, Emil Adamič |
| 23 | Rib'ce po murjici pvavajo, Oskar Dev, koroška |
| 24 | Shepherds, in the field abiding, francoska božična |
| 25 | Stoji, stoji mi polje, Marij Kogoj, narodna |
| 26 | Stranstvija, pravoslavna liturgija |
| 27 | Sveta noč, Franz Gruber |
| 28 | Tam stopji pa hlevček, božična |
| 29 | Te naše deklice, Vl. Polivka, Češka narodna |
| 30 | Venci beili, Marolt France, Beltinci |
| 31 | Zakaj sem te spoznala?, A. Novikov |
| 32 | Žanjica, Ravnik Janko, Ferdo Kozak |
| 33 | Že počiva vsa narava, Leopold Cvek |

Sklep

Naj končam z dvema odlomkoma iz nekrologov Janeza Majcenoviča, dolgoletnega pevca *Lire* in prijatelja Sama Vremšaka, ter mojim. Janeza Majcenovič je zapisal: »*Dosledni in strogi zborovodja Samo Vremšak ostaja v spominu in bo ostal v Lirinem izročilu tudi kot kronist in odličen pripovedovalec kamniških in drugih zgodb; bil je duhovit, iskriv in oster sogovornik z Liraši, ki so – od kmeta do univerzitetnega profesorja – dobro obvladovali tak način komuniciranja. Škoda, da ni bilo filmske kamere, ki bi ujela Sama Vremšaka takrat, ko je imitiral posebneže in imenitneže iz kamniškega in vseslovenskega okolja. S tem, da je tvorno sooblikoval dobro četrtnino prek 120-letnega delovanja Lire in ga zaznamoval s svojo umetniško in osebnostno noto, se je zapisal tudi v osemstoletno kamniško zgodovino. Pridružil se je velikim predhodnikom Janezu Krstniku Dolarju, Jakobu Zupanu in drugim ustvarjalcem umetniške tradicije starega mesta. Taka tradicija pa je vrednota, ki se kupiti ne da!« Sam sem zapisal: »Bogate pevske in zborovske izkušnje so nedvomno vplivale tudi na drugo pomembno področje njegove ustvarjalnosti, na vokalna dela. Imel je izjemni čut za vokal in pevnost. Njegove zborovske skladbe, avtorske in priredbe, so izvrstna dela, v tradicionalnem, a sodobnem slogu. V njih lahko prepoznamo njegovo odlično sposobnost zvočnega podajanja besedila, predvsem pa sposobnost oblikovanja bogate, barvite in domiselne harmonije. Rad je imel tudi slovensko ljudsko pesem, veliko ima priredb in harmonizacij ljudskih pesmi, ki so se trajno zapisale v spomin naših pevcev. Samo Vremšak je glasbeno umetnost živel odgovorno in resno: ta umetnost zahteva nadarjene, izobražene ljudi, ki so ji povsem predani. Pokojni Samo Vremšak je takšna osebnost tudi bil. Bil je glasbenik ‘z dušo in telesom’.<«*

Še dolgo bo Samo z nami, prav tako spomin na njegov žametni bariton:

*Planine sončne, ve moj raj,
jaz tudi ločim se sedaj,
a Bog le vé, kaj tu pustim ...*

(Simon Gregorčič)

To pesem, ki jo je uglasbil Ciril Vremšak, smo zadnjič izvedli skupaj s Samom Vremšakom na koncertu novembra leta 2003, čisto zadnjič pa še v koči v Kamniški Bistrici, kamor smo se odpravili po koncertu.

Samo Vremšak se je s svojimi zborovskimi skladbami, še posebej priredbami, nedvomno uvrstil med najpomembnejše slovenske skladatelje druge polovice 20. stoletja.

SAMO VREMŠAK'S MALE-VOICE CHOIRS AND HIS ROLE IN LIRA KAMNIK

Summary

The present paper deals with choral compositions by Samo Vremšak (1930-2004), and his role in Lira Kamnik (1963-1993). As a composer, singer, soloist, choir conductor and educator, he excelled in his knowledge of vocals; therefore, it should come as no surprise that he composed almost 300 songs for adult choirs, especially for mixed and male choirs, but only a few for female choirs. He was known for his traditional method of composing, to which he occasionally added contemporary elements; his style changed little over the years, retaining its characteristically expressive personal nature. The list of his works is organised according to choir type and his original works and arrangements. The content of compositions is diverse, although in general he tended to choose slightly older and some contemporary well-known poets, among them Alojz Gradnik, Tone Kuntner, as well as some politically controversial authors: France Balantič and Ivan Hribovšek. Vremšak excelled in his arrangements of folk songs, some of which remain at the core of choir repertoire in Slovenia. He mainly published his works in the magazine *Naši zbori*, while two compilations of his works were published in Selected Choirs in 1973, and some recently composed songs in 2001. The Slovenian Chamber Choir conducted by Mirko Cuderman dedicated two CDs to Vremšak in 2008. Numerous choirs recorded and published a number of his compositions.

Further, selected male choirs are presented, underlining the composer's rich approach to composition and his imaginative musical speech. The composer often uses polyphony (canon, fugato), and expressionist harmony. His works are divided into original works, artistic works, arrangements of folk songs, and many other arrangements and re-orchestrations; the latter contain re-orchestrated compositions for various types of ensembles, most often from mixed to male choirs. His artistic works are very complex but convincing in terms of artistic and musical expression. The composer thoroughly respected the origin of folk tradition and thus his arrangements of folk songs are rather simple and display perfect tonal harmony. Some of his original compositions are also presented in the paper.

Finally, the Lira Kamnik society and Vremšak's role within it are briefly explained. Under his conducting, the choir enjoyed success at numerous concerts and competitions (Arezzo, Maribor), recorded two records and held many concerts, among which the so-called "style concerts" are the most well-known. The society's archives contain a few of the composer's works which were premiered by the choir in the past and still feature in their repertoire.

Veronika Šarec

Glasbena šola Domžale

ORGELSKI OPUS SAMA VREMŠAKA

Izvleček: Samo Vremšak je s svojo izjemno ustvarjalno invenциjo ustvaril bogat orgelski opus. Skladatelju je uspelo kljub vpetosti v baročne glasbene oblike in ohranjanju strogih pravil kontrapunkta ustvariti skladbe, ki zvenijo sodobno in sveže. Mednje sodijo številne fuge, dve passacaglii, pet koralnih variacij, pa tudi tri obsežnejša dela: *Sonata quasi una fantasia*, *Triptihon* in *Tema con variazioni*. Večina skladb je bila javno objavljenih, vse pa je skladateljev prijatelj Hubert Bergant tudi javno izvedel.

Ključne besede: Samo Vremšak, orgle, orgelske skladbe, kontrapunkt, fuga, Hubert Bergant.

Abstract: Samo Vremšak created a rich organ opus thanks to his talent for creative invention. Despite his personal involvement in Baroque music and his adherence to the strict rules of counterpoint, the composer managed to create music with a modern and original sound. This includes a number of fugues, two passacaglias, five chorale variations, as well as three extensive works: *Sonata quasi una fantasia*, *Triptihon*, and *Tema con variazioni*. The majority of the compositions were published, and all of them were performed in public by the composer's friend Hubert Bergant.

Keywords: Samo Vremšak, organ, organ compositions, counterpoint, fugue, Hubert Bergant.

Uvod

Samo Vremšak, skladatelj, zborovodja, solist, učitelj, mojster kontrapunkta, je svoje življenje posvetil ustvarjanju glasbe, iz katere veje samosvoja glasbena govorica, ki na eni strani ostaja vpeta v tradicionalne glasbene oblike in tehnike komponiranja, na drugi pa prinaša svež, sodoben glasbeni jezik. Skladatelja je k ustvarjanju obširnega orgelskega opusa nagovarjalo več dejavnikov, med katere zagotovo lahko štejemo odkrito občudovanje Bachove orgelske glasbe, vneto raziskovanje in posledično mojstrsko poznavanje kontrapunkta, v mladosti odkrita ljubezen do orgelskega zvoka in iskreno prijateljstvo z orglavcem Hubertom Bergantom. Ti so z medsebojno sinergijo pripomogli k nastanku izjemnih glasbenih del. V nadaljevanju so osvetljeni pomembni dogodki, ki so vplivali na nastanek orgelskih del. Orgelska dela so vključno z večimi komornimi predstavljenimi najprej v kronološkem vrstnem redu, sledi pa podrobnejša obravnava solističnih orgelskih del, ki so glede na glasbeno obliko in jezik razvrščena v tri sklope. Prispevek se nato zgolj dotika koncertnih izvedb in uporabe Vremšakove glasbe v didaktične namene. Ta pogled na njegovo orgelsko ustvarjalnost bi bilo potrebno v bodoče natančno raziskati in ovrednotiti. Avtorica prispevka sem tudi bivša študentka prof. Sama Vremšaka, zato se izsledki raziskave mestoma dopolnjujejo s spomini na študentska leta in njegova predavanja.

Slika 1: Skladatelj Samo Vremšak ob orglah v župnijski cerkvi na Šutni v Kamniku



Vir: Zasebni arhiv družine.

Kamniške orgle in mladi Vremšak

Oče Sama Vremšaka, Ciril Vremšak, glasbenik po duši in srcu, je v Kamniku s svojim več kot 40 let trajajočim glasbenim delovanjem vtišnil neizbrisen pečat. Čeprav mu v mladosti ni bilo dano, da bi svojo glasbeno izobrazbo pripeljal do strokovne kvalifikacije, pa sta očitno njegov talent ter učenje solopetja in violine na šoli ljubljanske Glasbene matice zadoščala za uspešno nadaljevanje glasbene poti. Izjemno delo s kamniškim pevskim zborom *Lira*, vodenje orkestra v okviru kamniške Narodne čitalnice, neutrudno komponiranje ter sodelovanje na cerkvenem koru, je predstavljalo zelo ugodno glasbeno okolje, sredi katerega je rastel mladi Samo Vremšak. Ciril Vremšak je na koru župnijske cerkve začel sodelovati med drugo svetovno vojno, ko so bila vsa slovenska društva ukinjena in se je le še na tem področju ohranjala slovenska kultura.¹ Na koru se je izkazal kot izvrsten tenorist in kasneje zborovodja, sodelovanje pri liturgiji pa ga je spodbudilo k ustvarjanju liturgičnih glasbenih del. Vplivov tega obdobja se je spominjal tudi Samo Vremšak: »*Takrat, že med 11. in 15. letom starosti, sem lahko bolje in z večjo zavzetostjo in resnostjo dojemal lepoto njegovega tenorskega glasu, saj je večkrat pel solo. Še danes mi zveme v ušesih melodije slovenskih in tujih skladateljev standardnega repertoarja sakralne glasbe.*«² Samo Vremšak pa ni očeta na koru le opazoval, temveč so njegovo glasbeno znanje kar hitro uporabili za spremljanje zbora z orglami. O začetkih igranja orgel je povedal: »*Zelo zgodaj sem se začel učiti klavir pri svoji teti Armeli [...] vendar sem bil takrat še premlad in nisem imel v sebi toliko resnobe, da bi se dela lotil bolj zavestno. Do velikanske prelomnice je prišlo leta 1941, mogoče 1942, ko sem slišal očeta peti v cerkvi. Oče je bil tenorist – solist, pa še zvok orgel me je zelo omamil, tako da sem z neko trmo hotel doseči, da bom tudi jaz lahko nekoč igrал. Imel sem namreč prijatelja, ki je bil nekoliko starejši od mene. Tudi on se je začel nekoliko ukvarjati z glasbo, ampak je s tem delovanjem kasneje prenehal. Spominim se (to je zanimiva stvar), da so Nemci sredi okupacije naredili racijo in to ravno na veliko soboto, ko so šli ljudje k vstajenju.*

¹ Franc Križnar, »Ciril Vremšak (1900–1968) slovenski glasbenik – Kamničan (skladatelj in zborovodja)«, *Kamniški zbornik*, Kamnik, 1996, str. 34.

² Samo Vremšak, »Spomini na očeta ob stoletnici rojstva Cirila Vremšaka (1900–1968)«, *Kamniški zbornik*, Kamnik, 2000, str. 199.

Zadržali so vse moške, ženske pa so lahko šle naprej. Ta fant [...] je stanoval dokaj blizu cerkve in nekako se mu je uspelo izmuzniti, da je potem orglal na koru. Ta dogodek se me je dotaknil, da sem si rekel, da bom tudi sam nekoč tako igral. Potem sem se dogovoril, da mi je ključar, ki je kasneje postal moj boter, dovolil, da hodim enkrat na teden ob torkih popoldne ob enih, tega se še dobro spomnim, vadit na orgle v cerkev. Pri vadenju sem se pogosto poslužil vseh registrov na orglah in to je groznotno bučalo, kar mi je bilo seveda všeč, nakar so se 'trcjalke' začele pritoževati, da jih nekdo moti pri zbrani molitvi.³ Formalne izobrazbe iz orgel ni nikoli pridobil in je bil povsem samouk, po njegovih besedah »*predvsem pri pedalu, saj je manual s klavirskim predznanjem nekoliko lažji.*«⁴ Mladi Samo je bil očitno pri svojem vadenju zelo zavzet in je hitro napredoval, saj je v letih okupacije Kamnika pri mašah v župnijski cerkvi redno orglal. Po vojni je moral oče Ciril zaradi zahtev nove oblasti zapustiti mesto dirigenta cerkvenega pevskega zbora, z njim pa se je s kora poslovil tudi Samo, ki je po oceni kamniškega pevca Janeza Majcenoviča »*po šestih letih orglanja pri nedeljskih mašah postal izvrsten organist. Menda je bilo vse skupaj del cene, ki sta jo morala oba plačati za preživetje Prvega slovenskega pevskega društva Lira.*«⁵ Na koru ga je zamenjal štiri leta mlajši Hubert Bergant,⁶ ki se je kasneje izkazal kot odličen orglavec koncertant in profesor orgel na ljubljanski Akademiji za glasbo. Samo Vremšak pa je tudi v kasnejših letih rad sedel za orgle. Tega se dobro spominjajo *Lirini* pevci, saj je sedel za orgle, če je le bila prilika, tako v slovenskih cerkvah kot tudi na turnejah po Evropi.⁷

V župnijski cerkvi Marijinega brezmadežnega spočetja na Šutni v Kamniku se je mladi Vremšak spoznaval z instrumentom ljubljanskega orglarskega mojstra Ivana Milavca, ki ga je na kor postavil leta 1913. Pnevmatiske orgle imajo dva manuala in pedal z 31 registri.

Tabela 1: Dispozicija orgel

| I. manual | II. manual | Pedal |
|-------------------------|---------------------------|-------------------------|
| 01 Burdon 16' | 13 Violinski principal 8' | 26 Principalbas 16' |
| 02 Principal 8' | 14 Cevna flavta 8' | 27 Subbas 16' |
| 03 Harmonična flavta 8' | 15 Dunajska flavta 8' | 28 Salicetbas 16' |
| 04 Burdon 8' | 16 Kvintaden 8' | 29 Pianobas (iz 01) 16' |
| 05 Gamba 8' | 17 Viola 8' | 30 Burdon 8' |
| 06 Salicional 8' | 18 Eolina 8' | 31 Čelo 8' |
| 07 Oktava 4' | 19 Vox coelestis 8' | 32 Salicet (iz 06) 8' |
| 08 Cevna flavta 4' | 20 Viola baritona 8' | 33 Pozavna 16' |
| 09 Superoktava 2' | 21 Praestant 4' | |
| 10 Mikstura IV 2 2/3 | 22 Flauto traverso 4' | |
| 11 Kornet III 2 2/3' | 23 Kvinta 2 2/3' | |
| 12 Trobenta 8' | 24 Terca 1 3/5' | |
| | 25 Mikstura III 2 2/3' | |

³ Natalija Mustar, *Orgelski opus Sama Vremšaka in njegova uporaba v didaktične namene*, diplomska naloga, Ljubljana: Akademija za glasbo, 2002, str. 92.

⁴ N. Mustar, n. d., str. 93.

⁵ Janez Majcenovič, »Zgodba ob včeraj«, *Kamniški zbornik*, Kamnik, 2006, str. 373.

⁶ Hubert Bergant (1934, Kamnik–1999, Nova Gorica), slovenski orglavec, pianist in pedagog.

⁷ J. Majcenovič, n. d., str. 375.

Samo Vremšak je imel pogosto priliko igrati tudi na orgle v frančiškanski cerkvi sv. Jakoba v Kamniku, ki so tudi pnevmatske, izdelal pa jih je Franc Jenko.

Tabela 2: Dispozicija orgel

| I. manual | II. manual | Pedal |
|--------------------------|---------------------------|---------------------|
| 01 Viola 16' | 12 Violinski principal 8' | 21 Principalbas 16' |
| 02 Principal 8' | 13 Cevna flavta 8' | 22 Subbas 16' |
| 03 Burdon 8' | 14 Vox coelestis II 8' | 23 Salicet 16' |
| 04 Salicional 8' | 15 Rog 4' | 24 Oktavni bas 8' |
| 05 Koncertna viola II 8' | 16 Flauto dolce 4' | 25 Burdonal 8' |
| 06 Oktava 4' | 17 Kvinta 2 2/3' | 26 Pozavna 16' |
| 07 Harmonična flavta 4' | 18 Flavtika 2' | |
| 08 Superoktava 2' | 19 Terca 1 3/5' | |
| 09 Kornet 8' | 20 Oboa 8' | |
| 10 Mikstura V | | |
| 11 Tromba 8' | | |

V rani mladosti se je torej seznanil z dvojimi srednje velikimi dvomanualnimi pnevmatskimi orglami, ki so mu nudile razmeroma dober vpogled v barviti svet orgelskega zvoka, prav tako je lahko dobro spoznal tehnične zakonitosti orgel in specifične značilnosti orgelske igre.

Pobude za nastanek orgelskih skladb

Stik z orglami in možnost igranja nanje je Sama Vremšaka prevzel v mladih letih. To je bil gotovo prvi razlog za ustvarjanje orgelskih del. Na drugem mestu je potrebno omeniti njegovo navdušenje nad orgelskimi deli Johanna Sebastiana Bacha. Čeprav je večkrat omenil, da pri komponiranju ni imel konkretnega vzornika in se zavestno ni naslanjal na nobenega avtorja ter da so se vplivi igranja klavirja in orgel ter drugi vplivi mešali,⁸ pa je vendar nekajkrat poudaril, da so mu bili pri ustvarjanju orgelskih del najbližji polifonija J. S. Bacha in dela francoskih skladateljev.

Vpliv na orgelsko ustvarjanje je imel tudi Vremšakov dobri prijatelj, orglavec Hubert Bergant, s katerim sta se družila že v mladosti, še pogosteje pa v zrelih letih, ko sta oba predaval na Akademiji za glasbo. Postala sta dobra prijatelja ter se pri svoji glasbeni ustvarjalnosti in poustvarjalnosti dopolnjevala, spodbujala in skupaj tudi koncertirala. Hubert Bergant, ki je večino Vremšakovih skladb prvi javno izvedel in ga tudi zaradi dobrega odziva poslušalcev večkrat pregovoril k ustvarjanju novih skladb za orgle, je o njunem prijateljstvu zapisal: »*Med pisanjem sestavka sem prišel do zaključka, da je lahko vsakemu skladatelju, ki najde (če najde) svojega izvajalca, in vsakemu izvajalcu, ki najde skladatelja, da ga pogosto izvaja, pred očmi primer zglednega sodelovanja, kot ga srečamo pri Maxu Regerju in Karlu Straubeju.*«⁹ Medsebojna naklonjenost in spoštovanje sta gotovo pomembno vplivala tako na nastanek novih skladb, npr. *Passacaglie in fuge*,

⁸ Samo Vremšak, »Pisma skladateljev«, *Glasbena mladina*, l. XX (1990), št. 7–8, str. 14.

⁹ Hubert Bergant, *Ob orglah*, Nova Gorica: Branko, 1996, str. 96.

nastale 1978 in *Magnificata* za orgle iz leta 1996, kot tudi na prepoznavnost in priljubljenost Vremšakovih skladb med poslušalci, saj skladbe s papirja v resnici zaživijo šele, ko so izvajane in pridejo do src poslušalcev. Po Bergantovi smrti je Vremšak o njunem prijateljstvu zapisal: »*Ni mi lahko pisati o človeku, s katerim sva tako rekoč skupaj preživiljala mladostna in pozneje zrelejsa leta življenja, saj je bil pokojni le štiri leta mlajši od mene. Hubert je bil čudovit človek. Poštenjak od glave do nog... Večno mu bom hvaležen, ker je krstil skoraj ves moj orgelski opus – doma in na tujem. Vselej v odličnih izvedbah.*«¹⁰

Morda je bila spodbuda za ustvarjanje orgelskih skladb tudi druženje s študenti orgel pri predmetu orgelska improvizacija, ki ga je Vremšak predaval na Akademiji za glasbo. Ta predmet je predstavljal dopolnjevanje in nadgradnjo področij harmonije in še zlasti kontrapunkta, saj smo morali študenti pri orgelski improvizaciji ustvariti kar lepo število lastnih skladb, na programu pa so bile zlasti fuge, passacaglie, preludiji, pastorale ipd. Profesor je svoje delo vzel zelo resno ter skladbe študentov neutrudno pregledoval in popravljal.

Kronološki pregled orgelskih del

Vremšakov skladateljski prvenec sega v obdobje druge svetovne vojne, ko se je v njem začela buditi strast po glasbenem udejstvovanju. Na nastanek postne pesmi za bas solo, orgle in mešani zbor, ki je bila med vojno tudi izvedena,¹¹ je gotovo vplivalo glasbeno dogajanje na župnijskem koru, ki ga je Vremšak doživeljil čisto od blizu. Kljub temu da je kmalu po vojni opustil redno sodelovanje pri bogoslužjih, je orgelska glasba ostala njegova spremljevalka skozi vse ustvarjalno obdobje. Še pred začetkom študija glasbe sta v letih 1947 in 1948 nastali dve skladbi za orgle, *Dvojna fuga v a-molu* in *Fuga v a-molu*, ki pa ju je leta 1988 predelal in v predelani obliki objavil v zbirki Orgelske fuge.¹² V študijskem obdobju je za orgle napisal *Passacaglio v c-molu*, ki jo je Hubert Bergant prvič izvedel še v podstrešni sobici nekdanje realke,¹³ danes Elektrotehniško–računalniške strokovne šole in gimnazije Ljubljana, kjer je dolga leta potekal tudi pouk orgel Akademije za glasbo. S kontrapunktom, ki preveva večino njegovih orgelskih del, se je Vremšak nadalje ukvarjal skozi vse ustvarjalno obdobje. Po petnajstih letih, v katerih orgelskemu ustvarjanju ni posvečal posebne pozornosti, so nastala tri obširnejša dela, najprej leta 1968 *Sonata quasi una fantasia*, leta 1971 *Triptihon* in leta 1976 *Tema con variazioni*. V letih, ki so sledila, je Vremšak vedno pogosteje posegal po orgelski glasbi. Iz svobodnejše koncipiranih glasbenih oblik se je vedno bolj vračal k strogemu kontrapunktičnemu slogu in baročnim oblikam, ki pa jim je istočasno z bogato glasbeno invencijo vdahnil sodoben glasbeni izraz. Nastale so številne fuge in koralne variacije, trikrat pa je orgle postavil v ospredje komorne in simfonične glasbe. Slovensko orgelsko literaturo je obogatil s komornim *Concertinom za orgle in trobilni kvintet*, *Koncertom za orgle in godala* in *Variacijami za orgle in simfonični orkester*.

¹⁰ Samo Vremšak, »Hubert Bergant 1934–1999«, *Delo*, 27. 1. 1999, str. 9.

¹¹ Samo Vremšak, »Pisma skladateljev«, *Glasbena mladina* 20, št. 7–8, str. 15.

¹² ED. DSS 1619.

¹³ Hubert Bergant, n. d., str. 96.

Orgelska dela po letu nastanka

- 1947 – Dvojna fuga v a-molu, predelana leta 1988
 1948 – Fuga v a-molu, predelana leta 1988
 1953 – Passacaglia v c-molu
 1968 – Sonata quasi una fantasia (Edicije DSS)
 1971 – Triptihon (Edicije DSS)
 1976 – Tema con variazioni (Edicije DSS)
 1978 – Passacaglia in fuga (Edicije DSS)
 1978 – Concertino za orgle in trobilni kvintet (Edicije DSS)
 1981 – Trojna fuga v a-molu (Edicije DSS)
 1983 – Koncert za orgle in godala (Edicije DSS)
 1986 – Suite za orgle
 1988 – Meditacija in koral
 Fuga v c-molu (Edicije DSS)
 Fuga v d-molu (Edicije DSS)
 Fuga v a-molu (Edicije DSS)
 Dvojna fuga v a-molu (Edicije DSS)
 1990 – Fuga v e-molu (Edicije DSS)
 Fuga v f-molu (Edicije DSS)
 Dvojna fuga v g-molu (Edicije DSS)
 Trojna fuga v h-molu (Edicije DSS)
 Fughetta za instrumente s tipkami (Edicije DSS)
 Pastorale
 1993 – Fuga v d-molu (Edicije DSS)
 1994 – Salve Regina (Astrum)
 Variacije na koralni tema Libera me (Astrum)
 Ave maris stella (Astrum)
 Variacije za orgle in simfonični orkester
 1996 – Magnificat za orgle (Astrum)
 1998 – Fuga v d-molu (Edicije DSS)
 / Fuga (Edicije DSS) – leto nastanka ni znano

Vsa orgelska dela razen petih, *Passacaglie v c-molu* (1953), *Suite za orgle* (1986), *Meditacije in korala* (1988), *Pastoral* (1990) in *Variacij za orgle in simfonični orkester* (1994), so bila tudi javno objavljena. Večina del je izšla v edicijah Društva slovenskih skladateljev, štiri koralne variacije pa pri založbi Astrum.

Obravnava solističnih orgelskih skladb v sklopih glede na glasbeno obliko in glasbeni jezik

Vremšakove solistične orgelske skladbe lahko glede na zgradbo, glasbeni jezik in nenazadnje glede na naslov razvrstimo v tri sklope. V prvem so dela, ki se oblikovno trdno držijo baročnih oblik in strogega kontrapunkta, mednje pa sodijo fuge, obe passacagli, suita in pastorale. Dela so sicer nastajala skozi vse ustvarjalno obdobje, večina pa jih je bila napisanih v skladateljevih zrelih letih med 1988 in 1998. V tem obdobju so nastale tudi štiri koralne variacije ter *Meditacija in koral*, ki jih zaradi podobne strukture lahko uvrstimo v drugi sklop. V tretjem ostanejo tri velika orgelska dela iz Vremšakovega zgodnejšega obdobja: *Sonata quasi una fantasia*, *Triptihon* in *Tema con variationi*, ki izstopajo po svoji dolžini, obliki ter gosti harmonski in pestrejši ritmični strukturi.

Kontrapunktična orgelska dela

Samo Vremšak je bil izvrsten poznavalec kontrapunkta, med drugim je bil kontrapunkt tudi predmet, ki ga je predaval na Akademiji za glasbo. Dejal je, da ga je polifonija že od nekdaj mikala, zato je kontrapunkt že zgodaj sam študiral, kasneje pa ga je kot študenta Akademije za glasbo ta tema še temeljiteje pritegnila.¹⁴

Pri ustvarjanju kontrapunktičnih orgelskih del se je pogosto zgledoval po baročnem orgelskem mojstru Johannu Sebastianu Bachu. Sam je večkrat omenil, da je Bacha zaradi mojstrske polifonije med orgelskimi skladatelji najbolj občudoval.

Ti vplivi so v njegovih orgelskih delih dobro opazni, saj je večina skladb ustvarjenih v baročni obliki fuge z strogo upoštevanimi kontrapunktičnimi zakonitostmi, med njimi pa najdemo tudi baročni obliki passacaglio in suito.

Da se je že zgodaj ukvarjal s študijem kontrapunkta, priča dejstvo, da je že v srednješolskih letih napisal dve fugi: leta 1947 *Dvojno fugo za orgle v a-molu*, leta kasneje pa še *Fugo za orgle v a-molu*. Obe je leta 1988 predelal in v predelani obliki objavil v notni zbirki *Orgelske fuge*. Oba prvotna rokopisa še obstajata, žal pa je skladatelj rokopis *Dvojne fuge v a-molu* kasneje tako popravil, da na več mestih ni razvidno, kako so prvotno potekale linije. Kljub temu lahko s primerjavo rokopisov z obema predelavama iz leta 1988 ugotovimo izjemen razvoj Vremšakove kontrapunktične tehnike. V obeh fugah je spremenil toliko taktov, da lahko pravzaprav govorimo o dveh novih skladbah. V ekspoziciji *Dvojne fuge* kljub popravkom vidimo, da je okostje teme in kontrapunkta zelo podobno, v nadalnjem razvoju fuge pa so spremembe vedno bolj očitne. Še vedno lahko sledimo fragmentom posameznih glasov, ki so identični prvotnim, hkrati pa je skladatelj poleg melodičnih popravkov dodal ali odvzel posamezne glasove, izbrisal večje število taktov in jih nadomestil z novimi ter fugo nekoliko skrajšal.

Prav tako je zelo spremenil *Fugo v a-molu*. Skladbo je prestavil iz štiričetrtinskega v štiripolovinski takt. V temi je spremenil zlasti prehajalne in menjalne tone ter jo skrajšal iz štiritaktne v tritaktno. Kljub popravkom je tema še vedno prepoznavna, medtem ko sta izpeljava in zaključek s stretti popolnoma spremenjena. Predelana fuga je tudi 16 taktov daljša od prvotne.

¹⁴ Povzeto po intervjuju s skladateljem. Prim. Natalija Mustar, n. d., str. 94.

Slika 2: Rokopis Fuge v a-molu iz leta 1948



Vir: Zasebni arhiv družine.

V obeh predelavah je zaznati močno tendenco k uporabi sodobnejših harmonij, kar je še posebej očitno pri primerjavi zaključnih taktov obeh skladb s prvotnima rokopisoma. Obe predelavi potrjujeta Vremšakovo veliko zanimanje za kontrapunkt in njegov poglobljen pristop k komponirанию, ki sta z leti naraščala.

Leta 1953 je nastala *Passacaglia v c-molu*, ki še ni bila javno objavljena. Skladba je nastala v času skladateljevega šolanja na Akademiji za glasbo in že dokazuje avtorjevo dobro poznavanje orgel ter vpliv Bachove glasbe. Umirjeno osemtaktno temo prinaša pedal. Sledijo variacije, ki z dobro premišljeno ritmično, dinamično in agogično gradacijo pripeljejo do variacije z oznako '*tema fugatum*' in končno *Code* z dinamičnim viškom *vff* ter popolne ritmične in dinamične umirivte nad ležečim dvojnim pedalom. V tej skladbi je Vremšak zapisal razmeroma veliko dinamičnih oznak, ki izvajalcu pomagajo pri iskanju pravega zvočnega izraza, hkrati pa mu je pustil popolno svobodo pri izbiri registracije. Skladatelj je predpisal tudi artikulacijo, ki mora biti ves čas legato.

K obliku passacaglie se je ponovno vrnil leta 1978, ko je ustvaril nekoliko daljo *Passacaglio in fugo v d-molu*. Skladba je bila objavljena v zbirki Orgelske fuge. H komponiranju tega dela ga je po velikem uspehu *Teme con variazioni* v Düsseldorfu

spodbudil Hubert Bergant.¹⁵ Skladba ima z metronomskimi oznakami natančno določen tempo, dinamika je označena pri menjavah posameznih delov, sicer pa je oblikovanje dinamike in izbiro registracije avtor prepustil izvajalcu. *Passacaglia* ima v primerjavi s prvo ritmično in melodično pestrejšo temo, na katero je skladatelj ustvaril razgibane, mestoma igrive in virtuozne variacije, enako virtuozen je tudi pedal. Širokemu zaključku v mogočnih akordih z dvoglasjem v pedalu sledi fuga, ki v fragmentih teme spominja na temo iz *Passacaglie*. Skladatelj je z mojstrsko vodenimi glasovi ustvaril postopno, jedrnato in prepričljivo gradacijo stroge oblike fuge brez posebnih ritmičnih ali oblikovnih presenečenj. S to in vsemi ostalimi fugami se je poklonil bogati orgelski tradiciji in velikemu mojstru orgelske glasbe J. S. Bachu.

Leta 1981 je napisal *Trojno fugo v a-molu*, ki ponovno potrujuje skladateljevo obvladovanje kontrapunktičnega vodenja glasov in oblikovanja stroge forme fuge, oboje pa je združeno s sodobnimi harmonskimi sredstvi. Že sam pogled na notno sliko nas spominja na Bachove orgelske fuge. Vremšak je orgelske fuge ponovno ustvarjal leta 1988, ko so nastale *Fuge v c-, d- in a-molu* ter *Dvojna fuga v a-molu*, v izjemnem letu 1990 pa še šest del, *Fugi v e- in f-molu*, *Dvojna fuga v g-molu*, *Trojna fuga v h-molu*, *Fughetta za instrumente s tipkami in Pastorale*.

To obdobje kaže na skladateljevo intenzivno ukvarjanje s kontrapunktom. Ob izidu zbirke *Orgelske fuge* leta 2002 v Edicijah Društva slovenskih skladateljev, v kateri so objavljene vse fuge ter *Passacaglia in fuga v d-molu*, je skladatelj zapisal, da je zbirka »delo nekaj let intenzivnega in študioznegra pristopa k stvari, zato mislim, da je zbirka vendorle sad zelo resnega študija kontrapunkta.«¹⁶ V zadnjem desetletju se je k ustvarjanju fuge vrnil le še dvakrat; v letih 1994 in 1998 je napisal dve *Fugi v d-molu*, obe objavljeni v prej omenjeni zbirki.

Vse fuge bazirajo na molovski tonaliteti, kar ni bilo slučajno, ampak po Vremšakovih besedah zelo zavestno.¹⁷ Uporaba vseh tonalitet po tonih C-durove lestvice kaže na skladateljevo navezanost na Bachovo umetnost, še zlasti na *Dobro uglašeni klavir*. Na Bacha spominja tudi kratka tema B A c H v drobni *Fughetti*, napisani za instrumente s tipkami. Če izvzamemo *Passacaglio in fugo*, so vse v zbirki objavljene fuge samostojna dela brez, za barok tako značilnih, uvodnih preludijev ali toccat. Vsem skladbam v zbirki je skladatelj metronomsko določil tempo in večini označil vstopne posameznih tem, na nekaterih mestih pa označil celo način obdelave tematskega materiala, npr. v *Dvojni fugi v a-molu* je označil avgmentacije in inverzije tem ('per augment', 'per inversionem', 'per augment e inversionem'). Teme na ta način jasneje zasiyejo znotraj svobodno vodenih glasov. Le-ti skupaj tvorijo samosvoj izpovedni glasbeni jezik, a še vedno tradicijsko vpet v strog kontrapunktski glasbeni stavek. Lahko se strinjam z muzikologom Matjažem Barbo, ki je v predgovoru zbirke zapisal, da je za fuge značilna vrhunska racionalna kontrola tonskega gradiva, na drugi strani pa skoraj improvizacijsko razrahljana bogata svobodna inventivnost.¹⁸ Dinamika je označena le v dveh skladbah in še to le na nekaj mestih, sicer pa je skladatelj prepuščal izbiro dinamike in registracije izvajalcu. Prav tako v skladbah ni oznak artikulacije. Nekaj izjem je le v passacagli. Vse skladbe se proti

¹⁵ Hubert Bergant, n. d., str. 96.

¹⁶ Pismo Sama Vremšaka avtorici prispevka, januar 2003. Hrani avtorica prispevka.

¹⁷ Natalija Mustar, n. d., str. 94.

¹⁸ Matjaž Barbo, »Orgelske fuge Sama Vremšaka«, predgovor, *Orgelske fuge*, Ed. DSS 1619, Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 2002.

zaključku zgoščujejo z bogatimi harmonijami v širokih akordih, ki nad pedalnim tonom, včasih dvojnim pedalom, vodijo v *pleno* ali *tutti* registracijo. Vse kaže, da je Sama Vremšaka tudi v zrelih letih navduševal poln zvok orgel, ki ga je z veseljem uporabljal že v prvih letih seznanjanja z instrumentom. Leta 1986 je na orgelskem področju posegel po stiliziranih plesnih oblikah in napisal *Suito za orgle*. Uporabil je vse štiri glavne plese baročne suite: allemando, couranto, sarabando in gigue ter pri tem obdržal vse poglavitne značilnosti posameznih plesov, kot sta tempo in taktovski način, prav tako je uporabil za barok značilno dvodelnost posameznih stavkov.

Štiri leta kasneje je napisal tudi krajšo orgelsko skladbo *Pastorale* v značilnem šestosminskem taktovskemu načinu. Lahkotno tekočo melodijo v desni roki spremljajo akordi, v levi roki s podporo enoglasnega pedala, mestoma na ležečem basu. Glasbeni jezik se proti drugemu delu zgosti v virtuozna šestnajstinska gibanja v manualu in pedalu z dinamično gradacijo do *ff*, v tretjem delu pa se glasbeni stavek v umirjenih harmonijah in ritmu ponovno umiri.

Koral v orgelskih skladbah

Vremšakova orgelska glasba je absolutna glasba, ki ne kaže nobenih programskih namigov. Sam je dejal, da njegove skladbe nimajo posebnega sporočila, ker bi s tem posegal na programsko področje, kar pa mu ni bilo v interesu. Po lastnem prepričanju je bil pristaš absolutne glasbe.¹⁹ To kažejo tudi naslovi skladb, med katerimi le štiri nosijo programski naslov in še to zgolj zaradi obdelave citiranih koralov. Dlje v programsko tvarino skladatelj ne seže in tudi v koralih ostaja zvest absolutni glasbi.

V poznih osemdesetih in devetdesetih letih je petkrat posegel po variacijski obdelavi korala. Leta 1988 je ustvaril *Meditacijo in koral*, zasnovano v dveh delih, kar je razvidno že po naslovu. Meditacijo gradi z melodijo v diskantu s solo registrom in spremljajočimi troglasnimi staccato-akordi, ki se po osmih taktih postopno prevesijo v kontrapunkt k melodiji, priključi pa se še dvojni pedal. Glasbeni stavek se postopno širi do vrhunca, ki ga doseže z uporabo clustrov v *ff* in enotaktno generalno pavzo. Sledi umirjenost z zaključno variirano reprizo v *pp*. Meditacija se neprekinjeno nadaljuje v koralne variacije, ki se pričnejo z neobveznim citatom skladateljeve lastne koralne melodije, temu pa sledi troglasni koral s kanonom med sopranom in tenorjem. Koralni napev:



Sledi prva variacija z variirano temo v sopranu, kontrapunktom v srednjem glasu in z dvojnim orgelskim pedalom, nato kratka druga variacija s predpisanim solo registrom oboe 8' v koralu in z razgibano spremljavo v tenorju in pedalu. V codi se koral oglasi v avgmentaciji, ki v svečanih harmonijah mogočno zaključi skladbo. V skladbi je skladatelj z metronomskimi oznakami določil posamezne tempe, označil pa je tudi artikulacijo in dinamiko.

¹⁹ Natalija Mustar, n. d., str. 95.

Leta 1994 je Vremšak napisal kar tri koralne variacije; *Salve Regina, Ave maris stella* in *Libera me*, pa tudi *Magnificat* za zasedbo sopran solo, moški oktet in orgle, ki je orglavca Huberta Berganta tako prevzel, da je skladatelja pregovoril za predelavo skladbe za orgle solo. Le-to je Vremšak napisal dve leti kasneje, skladba pa v samostojni orgelski izvedbi deluje prav tako lepo in mogočno kot v prvotni zasedbi.

V skladbi *Salve Regina* tematično obdeluje naslednji gregorijanski koralni napev:



Skladba je napisana v obliki variacij in se začne s harmonizacijo koralnega napeva. Citiranemu koralu sledi sedem variacij. Temo ritmično in metrumsko spreminja, jo avgmentira, pojavi se v različnih glasovih. V témi ter četrtri in šesti variaciji taktnic ni, prav tako ni zapisanega taktovskega načina. V zaključku 5. variacije uporabi clustre za roke in komolce. V skladbi je bil skladatelj v nasprotju s svojo tradicijo relativno radodaren z izvajalskimi oznakami. Označil je generalno dinamiko, tempi so zapisani z metronomskimi oznakami, v posameznih variacijah je zapisna artikulacija, v prvi in šesti variaciji je določena igra na dveh manualih, mestoma pa je predlagal tudi barvo registrov: v tretji variaciji so zapisani nežni, svetli registri, v četrtri ostri in svetli registri. V zadnji variaciji določi registracijo z oznako Pleno, na začetku brez jezičnikov, v zadnjih dveh takтиh pa z njimi mogočno zaključi skladbo. Praizvedba skladbe je bila v Cankarjevem domu 28. 11. 1994, izvajal jo je Hubert Bergant.²⁰

Naslednja skladba iz leta 1994 so *Variacije na koralno temo*. Variacije so nastale na temo »LIBERA ME«:



Skladbo sestavlja tema in sedem variacij, zadnja je hkrati coda. Tema se pojavlja v različnih glasovih, ritmično spremenjena, v inverziji, avgmentirana itd. V 4. variaciji naredi iz teme fugo, ki konča v *fff*. Tudi coda ima dinamično oznako *fff*. Skladatelj je v skladbi določil dinamiko in tempe, le na nekaj mestih artikulacijo, navodil za registracijo pa ni. Zaradi številnih menjav metruma in pestrega ritmičnega dogajanja sta s taktnicami urejeni le tretja in četrta variacija. Skladbo je Hubert Bergant prvič izvajal 20. 6. 1996 v Kamniku.²¹

Tretja skladba na koralno temo pa je *Ave maris stella*. Koralni napev:



²⁰ Povzeto po pripovedovanju skladatelja Sama Vremšaka.

²¹ Prav tam.

Na začetku skladatelj najprej citira del teme, kasneje doda tudi harmonijo. Sledi šest variacij, med katerimi je le zadnja urejena v takte. V prvih dveh variacijah je tema v zgornjem glasu, v drugi je ritmično spremenjena. V tretji variaciji je tema v pedalu, v četrtri, ki je manualna, je v spodnjem glasu, v peti pa ponovno v zgornjem. Zadnja variacija z mogočnim plenom, ki ga je določil skladatelj, pripelje do viška in hkrati zaključka skladbe.

Leta 1996 je nastala še četrta skladba, ki temelji na koralni melodiji *Magnificat* in je nastala na Bergantovo pobudo iz dve leti prej napisanega *Magnificata* za sopran, moški oktet in orgle. *Magnificat* je napisan na gregorijanski koralni napev:



Skozi vso skladbo se ta motiv prepleta s sodobnimi harmonijami, ki se postopoma skozi tri variacije zgoščujejo in dinamično naraščajo do viška, ki ga doseže v codi s slovesnimi akordi v *fff*. V skladbi je skladatelj določil dinamiko, tempo in mestoma manuale. Napotkov za registracijo in artikulacijo ni.

Vse štiri koralne variacije, pisane na gregorijanski koral, so bile izdane leta 1998 pri založbi Astrum.²² Skladateljevo pojasnilo k izdaji: »Štiri koralne variacije niso nikoli bile mišljene kot ciklus, saj so nastajale sucesivno, vendar je navsezadnje možna tudi takšna interpretacija. Skupno jim je, da so vse grajene v obliki variacij, kjer vsaka varacija prinaša novo motivično obdelavo (ornamentalni princip). Vsaka od njih pa ima svoj naslovu pripadajoči koralni napev.«²³ Vse štiri koralne variacije in prav tako *Meditacija in koral* so bile na orgelskih koncertih že večkrat izvajane, saj so za orglavce nadvse hvaležen material za izvedbo in sodijo med priljubljenejša Vremšakova orgelska dela.

Sonata quasi una fantasia, Triptihon in Tema con variazioni

Po letu 1953 Vremšak kar 15 let ni napisal nobene orgelske skladbe. Svoj molk na tem področju pa je prekinil leta 1968 ter v roku sedmih let napisal tri daljsa in slogovno, v primerjavi z ostalimi deli, nekoliko izstopajoča dela. Najprej je napisal *Sonata quasi una fantasia*. Delo je zasnovano v treh stavkih, od katerih je prvi svobodnejše pojmovana sonatna oblika s polifono eksposicijo, izpeljavo in reprizo, sledi pa mu fantazijski monotematski Intermezzo pastorale, ki fragmentarno spominja na glavno temo prvega stavka. Sonata zaključuje fuga z eksposicijo, dvema medograma, dvema izpeljavama in stretto z inverzijami in hkratnimi nastopi invertiranih koščkov diminuirane glavne teme z invertirano glavno temo v primarnih notnih vrednostih.²⁴ V naslovu nosi posvetilo »*in memoriam J. S. Bach*«, stavek pa odgovarja tako baročnim normam kot tudi sodobnemu načinu komponiranja. Glasbeni jezik sonate je z mojstrskim prepletanjem polifonih in homofonih delov gladko tekoč v legato artikulaciji in jasno določeni dinamiki. Skladba zahteva številne menjave registracije, čeprav le-ta razen zapisa 'quasi pleno' ob zaključku

²² Izdaja: AS 08.9802/99.

²³ Prav tam. Iz spremne besede skladatelja Sama Vremšaka.

²⁴ Povzeto po skladateljevi analizi, ki jo v izvorni obliki tipkopisa hrani avtorica prispevka.

prvega stavka ni predpisana. Sonata je bila izdana pri Društvu slovenskih skladateljev (DSS) leta 1969.²⁵

Leta 1971 je Vremšak napisal obsežno orgelsko skladbo z naslovom *Triptihon*, ki je glede na *Passacaglio* iz akademijskih let, pa tudi sonato, stilno precej drugačna. Težje opredeljiva harmonska struktura in pestri ritmi, ki ustvarjajo ekspresionistično izrazno heterogenost in oblikovno komplikiranost, virtuozna šestnajstinska gibanja v pedalu in manualih, pogosto v dvojemkah, in široki akordni prijemi, ki zahtevajo mestoma zelo širok medprstni obseg, predstavljajo izvajalcu izziv in resen študijski pristop. Pri izvajalskih oznakah skladatelj ni odstopal od svoje tradicije, saj je ponovno označil le tempe in generalno dinamiko, artikulacije in napotkov za registracijo, z izjemo enega navedka svetlih in ostrih registrov, ni. Zahtevna skladba je grajena v treh stavkih: Preludij, Scherzo in Toccata, sloneča na koralni temi, ki jo izmenjaje prinašajo različni glasovi. Tudi ta skladba je bila leta 1973 izdana pri DSS.²⁶

Sonata quasi una fantasia in Triptihon sta doživelva pravzvedbo v okviru Festivala v Ljubljani, obe skladbi pa sta bili izvedeni tudi v Trstu in bili posneti za RAI.²⁷

Leta 1976 je nastala po skladateljevih besedah najboljša in najbolj dodelana skladba za orgle,²⁸ *Tema con variazioni*, napisana v dorskem modusu. Skladba glede na številne izvedbe doma in na tujem sodi med najpriljubljenejša Vremšakov dela. Zanjo je ustvaril preprosto 10-taktno temo, ki jo je variiral na najrazličnejše načine. Iz arhaično zvenečega tematskega jedra se razrašča venec 15 variacij,²⁹ med katerimi je osem začetnih variacij figurativnih, ki se ritmično in zvokovno vedno bolj zgoščajo, sledijo pa jim karakterno jasno opredeljene variacije s pomenljivimi naslovi, kot so *Valse – scherzo*, *Meditacija*, *Toccata*, *Pastorale*, *Marcia funebre*, *Quasi etude* itd. V zadnji, najdaljši variaciji, je uporabil obliko fuge, ki organsko prehaja v Codo, ki s ponovnim citatom teme z mogočno donečimi akordi v *ffff* z D-durovim akordom sklene skladbo. Tudi tej skladbi je skladatelj v svojem slogu določil dinamiko in tempe, medtem ko o predlogih registracije in artikulacije ni govora. Delo je bilo izданo leta 1977 pri DSS.³⁰ Prvič jo je izvedel Hubert Bergant v Düsseldorfu istega leta v okviru »Internationale Orgeltage«, kjer je z njo požel velik uspeh.³¹

Kratek vpogled v izvajanje Vremšakovih orgelskih skladb na koncertih in tekmovanjih

Da so Vremšakove orgelske skladbe zaživele na koncertih že kmalu po nastanku, je bil najbolj zaslužen njegov prijatelj, orglavec Hubert Bergant, ki je koncertiral širom po Evropi in jih z veseljem redno uvrščal na koncertne programe. O tem pričajo številni programski listi in njegovi zapisi o izvajaju skladb.³²

Spoštovanje, ki sta ga gojila med seboj, smo iz njunih besed in dejanj zlahka opazili tudi njuni študenti. Vremšakove skladbe so bile vedno prisotne v Bergantovem kovčku in

²⁵ Ed. DSS 346.

²⁶ Ed. DSS 550.

²⁷ Hubert Bergant, n. d., str. 96.

²⁸ Natalija Mustar, n. d., 94.

²⁹ Hubert Bergant, n. d., str. 96.

³⁰ Ed. DSS 788.

³¹ H. Bergant, n. d., str. 96.

³² Prav tam.

pogosto so se znašle tudi na študijskem repertoarju večine študentov orgel ter bile izvajane na internih in vsakoletnih javnih koncertih v Cankarjevem domu v Ljubljani. To tradicijo sedaj nadaljuje Bergantova naslednica, prof. Renata Bauer, ki pravi, da so Vremšakove skladbe zelo primerne za akademjsko stopnjo, zato večina njenih študentov v času študija naštudira vse koralne variacije in še katero od daljših orgelskih del. Martina Okoliš je na primer na diplomskem recitalu izvajala *Temo con variazioni*, Matej Lazar pa na javnem koncertu v Cankarjevem domu I. stavek *Sonate quasi una fantasia*. Bauerjeva sledi Bergantovemu vzoru tudi na svojih koncertih, saj na koncertne programe pogosto uvršča tako Vremšakov delo kot tudi tehtnejša dela drugih slovenskih skladateljev (A. Misson, A. Ajdič idr.).³³

Vremšakove štiri koralne variacije, *Meditacija in koral* ter *Dvojna fuga* so navedene tudi v učnem načrtu za orgle na srednješolski stopnji.³⁴

Skladbi *Triptihon* ter *Meditacija in koral* sta bili leta 2000 uvrščeni na program edinega slovenskega orgelskega tekmovanja – 29. tekmovanja mladih orglavcev RS.

Zaključek

Samo Vremšak, pevec, zborovodja, učitelj, predavatelj in v prvi vrsti (po lastnem prepričanju)³⁵ skladatelj, je že v mladosti vzljubil orgle. Čeprav se študiju orgel ni posvečal v večji meri in je bil v igri nanje samouk, je precejšen del svoje ustvarjalne moči posvetil prav temu instrumentu. Opiranje na baročne tehnike komponiranja je ena najbolj značilnih potez Vremšakovega orgelskega opusa. Kontrapunkt preveva vsa njegova dela in Vremšak ga je znal čudovito spojiti s sodobnejšim zvočnim prostorom. Skladbe z nepretrgano strukturo in tekočim glasbenim jezikom učinkujejo trdno, kleno. Pomembno je linearno vodenje glasov, ki mestoma naključno, mestoma načrtovano tvorijo zanimive in sveže harmonije.

Iz kronološkega pregleda orgelskih del je razvidno, da se skladatelj v študijskem obdobju in v prvem desetletju po njem z orgelskim ustvarjanjem ni veliko ukvarjal. Sledilo je desetletje, v katerem je nastalo pet obširnih orgelskih del, ki so tako oblikovno kot slogovno precej svobodna. Nato se je k orglam vedno pogosteje vračal, nastala je večina njegovih del – vse fuge in koralne variacije. To bogato ustvarjalno obdobje lahko povežemo z vedno tesnejšimi vezmi s priateljem Hubertom Bergantom ter vedno intenzivnejšim raziskovanjem sveta kontrapunkta in baročnih glasbenih oblik.

Mojstrsko napisane orgelske skladbe Sama Vremšaka nudijo izvajalcu bogate možnosti za oblikovanje individualne izvedbe, saj mu skladatelj vselej prepriča izbiro registracije, v večini skladb tudi izbiro dinamike in artikulacije. Skladatelj je tehnične in zvokovne zmožnosti orgel dobro poznal, kar je jasno razvidno iz vseh njegovih del, pri ustvarjanju le-teh pa pred očmi ni imel točno določenih orgel. Ko so ga vprašali, ali bi potem, ko je spoznal zmožnosti velikih Schukejevih orgel v Cankarjevem domu, glede tehnične zahtevnosti komponiral kaj drugače, je dejal, da je jasno, da so orgle imenitne, vendar pa piše enako. Po njegovem mnenju je odličen instrument predvsem plus za

³³ Vir: Orgelski koncerti Renate Bauer: 29. 5. 2000, Cerkev Marijinega oznanjenja, Ljubljana; 19. 8. 2002, Bratislava; 26. 9. 2005, Trst; 18. 11. 2014, Cankarjev dom Ljubljana. Omenjamamo zadnje pomembnejše nastope.

³⁴ Vir: *Učni načrt za predmet orgle*.

³⁵ Franc Križnar, *Sto slovenskih skladateljev*, Ljubljana: Prešernova družba, 1997, str. 226.

izvajalca.³⁶ Pri tem lahko dodamo, da je Vremšakove orgelske skladbe možno izvajati tudi na majhnih dvomanualnih orglah, čeprav gotovo tehtneje zvenijo na večjih, kjer ima izvajalec možnost uporabiti široko paletu zvočnih barv in več odtenkov glasnosti. Večina skladb je napisanih v velikem dinamičnem obsegu, skoraj praviloma pa skladatelj v zaključkih skladb želi uporabo plena oz. zvoka polnih orgel.

Njegov način komponiranja je bil studiozno in resno delo, ki se je popolnoma prepletalo z bogato melodjsko, ritmično in harmonsko invencijo. Sam je poudaril ta pogled v intervjuju, ko pravi: »*Poglavljanje, študiranje. Če ni znanja, je to po moje ribarjenje v kalnem. Obvladovanje, tehnično obvladovanje metjeja! S tem in z umetniško potenco lahko stvar dozoreva in dozori.*«³⁷ Prav tehnično obvladovanje kontrapunkta in njegova bogata invencija zreteta v nas ob pregledovanju in preigravanju njegovih orgelskih del, ki kljub vpetosti v tradicionalne baročne oblike delujejo sodobno in sveže.

Na vprašanje, zakaj je postal skladatelj, je Samo Vremšak odgovoril: »*Na to vprašanje je skoraj nemogoče odgovoriti [...] Določena mera ustvarjalne energije ali nuje ali kakorkoli to pač imenujemo, je bila v meni – in to je moralo na dan.*«³⁸ In veliko dobregega je prišlo na dan, tudi na področju orgelske glasbe. Sama Vremšaka tako glede na kvantitetu kot kvaliteto njegovih del lahko upravičeno štejemo med najpomembnejše slovenske skladatelje orgelske glasbe.

³⁶ Samo Vremšak, »Obletnični portret«, *Glasbena mladina* 20, št. 7–8, str. 15.

³⁷ Prav tam.

³⁸ Prav tam.

THE ORGAN OPUS OF SAMO VREMŠAK

Summary

Samo Vremšak, a composer from Kamnik, came across the organ in his teenage years, as he regularly played the organ at masses in the local parish church during the Second World War. The sound of the organ completely overwhelmed him, and he wrote his first compositions for it in his youth. He was later encouraged to continue composing for the organ by his friend, Hubert Bergant, the renowned Slovenian organ player, who gave concerts performing Vremšak's entire organ opus. This opus was not only extensive but made an invaluable contribution to the Slovenian organ legacy. Vremšak's works include a great number of fugues, all of them in the key minor. His *Sonata quasi una fantasia*, *Triptihon*, and *Tema con variazioni* should be ranked among his more important works – all three of these compositions and the previously mentioned fugues were published in editions of the Slovenian Composers' Society. Chorale variations played an important part in his concerts, especially *Magnificat* and *Ave Maris Stella*, edited by Astrum publishers. The composer himself defined his own style of composing as a mixture of neo-classicism and neo-romanticism. His enthusiasm and admiration of Bach's organ music is clearly reflected in his works. The compositions are imbued with masterful counterpoint, while following Baroque organ practice in form. Despite the Baroque flavour of his work and his adherence to strict contrapuntal rules, the composer managed to express a modern fresh-sounding musical language, demonstrating his aptitude for rich creative invention.

Ivan Florjanc

Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo

ORKESTRALNA DELA SAMA VREMŠAKA

Izvleček: Prispevek obravnava orkestralni opus Sama Vremšaka, ki je sodeč po skladateljevi zapisušini raznovrsten in obsega 29 enot. Avtor Vremšakova dela razvrsti v več enot, kot so skladbe za simfonični orkester, za komorne orkestralne sestave in dela za orkester, zbor in soliste. Kot temeljna dela utemelji skladbe za simfonični orkester, med njimi tri simfonije. Vremšakov orkestralni in orkestralno-vokalni kompozicijski stavek opredeli kot glasbo s čvrstimi tonalnimi jedri, v katerih je mogoče prepoznati sodobne kompozicijske prvine.

Ključne besede: Samo Vremšak, orkestralna glasba, simfonija, vokalno-orkestralna glasba, sonatna oblika

Abstract: This paper deals with orchestral works by Samo Vremšak which are, as can be seen in the composer's legacy, very diverse and composed of 29 units. The author of the paper has classified the composer's works into several units, such as works for symphonic orchestra, chamber orchestra ensembles, and works for orchestra, choir and soloists. The core works, according to the author, are those composed for symphonic orchestra, including three symphonies. At the same time, the author defines Vremšak's orchestral and orchestral-vocal composition sentences as music of solid tonal cores in which elements of modern composition can be detected.

Keywords: Samo Vremšak, orchestral music, symphony, vocal-orchestral music, sonata form.

Skladatelj Samo Vremšak (1930–2004) je poleg ostalih tehničnih skladb na zborovskem, komornem in inštrumentalnem področju ustvaril tudi velik orkestralni opus, ki obsega devet del za simfonični, pet za komorni in eno delo za pihalni orkester. Pred nami je torej orkestralni opus petnajstih zaključenih enot, kar Vremšaka uvršča med zelo plodovite slovenske skladatelje orkestralne glasbe. Če v ta opus prištejemo še vokalno-orkestralna dela, ki po kompozicijski zasnovi in skladateljski teži prav tako gravitirajo v to ustvarjalno področje, bi lahko obseg Vremšakovega orkestralnega opusa razširili na skupaj devetindvajset zaključenih enot. Skratka Vremšakova ustvarjalna bera je zelo bogata tudi na orkestralnem področju. Kljub temu je kot skladatelj orkestralnih del ostajal širši glasbeni javnosti skoraj neznan. Naša razprava želi to stanje vzeti v pretres in ga osvetliti tudi z vidika orkestralnega ustvarjanja.

Bibliografija Vremšakovega orkestralnega opusa – *status quaestionis*

Ob pogledu na zbran Vremšakov opus se nam jasneje izriše njegov ustvarjalni lik skladatelja kompleksnejših glasbenih oblik. To je bilo v dosedanjem vrednotenju Vremšaka kot skladatelja tudi v glasbenih krogih večinoma spregledano. Njegova bibliografija orkestralnih del je v leksikonih in drugih bibliografskih izdajah še vedno močno pomanjkljiva. Ugotovitev velja tako za uradne spletne strani biografskih/

bibliografskih podatkov,¹ kakor tudi za dosedanja dela z bibliografskimi opisi slovenskih skladateljev.² Res je tudi, da je Samo Vremšak ves predosamosvojitveni čas – pred letom 1991 – izdal svoje skladbe pod psevdonimom *Emil Senožeški*,³ vendar gre tu večinoma za vokalna dela krajšega obsega, ki jih je objavljala revija *Cerkveni glasbenik* v času po ponovni oživitvi te revije leta 1976,⁴ in se naše razprave neposredno ne tičejo.

Pravi in glavni namen tega sestavka je ovrednotiti Vremšaka kot snovalca večjih orkestralnih del ter ga umestiti v slovenski prostor. Njegova široko razvejana umetniška (ustvarjalna in poustvarjalna), učiteljska in vodstvena dejavnost je bila morda vzrok, da je bil povsod navzoč, in da ga morda tudi zato nikjer niso jemali za svojega. Zelo verjetno je bil to tudi skladateljev namen in osebna odločitev – tudi v izbiri kompozicijskega jezika in glasbenih oblik. Ta segment bodo lahko temeljiteje razkrili življenjepisci.

Prva naloga pričujoče razprave je bila raziskati in popisati tisti del Vremšakovega opusa, kjer nastopa orkester v različnih inštrumentalnih sestavah, in sicer kot protagonist ali kot enakovreden sogovornik skupaj z inštrumentalnimi ali vokalnimi solisti in/ali zborom (kantata, oratorij ipd.). Tako razširjen zorni kot je smiseln, saj na tem mestu podajamo prvi sistematični popis in oris Vremšakovega orkestralnega ustvarjalnega opusa. V popis smo pritegnili tudi dela v smislu širšega pojmovanja orkestrskega opusa.⁵ Zato smo postavili na prvo mesto bibliografski popis celotnega Vremšakovega opusa, kjer nastopa orkester kot protagonist, nato sledi kratek pregled oz. razvrstitev del po inštrumentalno-oblikovnih vrstah, zadnji del razprave pa tvori pregledni oris Vremšakovega orkestralnega opusa. Pri nekaterih, predvsem orkestralnih delih, podajamo še analitičen opis, vključno z notnimi ponazorili.

¹ Spletne strani *Slovenska biografija* (Katarina Bedina, *Samo Vremšak*, Znanstveno raziskovalni center SAZU, 2013, spletni vir: <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi821356/>, stanje 1. februar 2015). Čeprav je navedeno doslej med najpopolnejšimi popisi Vremšakovega opusa, omenja med orkestrskimi deli vsega šest enot, med koncertantskimi oz. vokalno-inštrumentalnimi deli pa še dve oz. eno, torej še tri dela. Skupno torej le devet enot. Spletne strani SIGIC (<http://www.sigic.si/?mod=search&action=avtor&id=740>; stanje 1. februar 2015) o Vremšakovem skladateljevanju do tega dne molči.

² Edo Škulj je osredotočen na sakralni opus, vendar ob naslonitvi na *Enciklopedijo Slovenije* (upoštevano do 2005) poda dober popis Vremšakovega opusa, objavljeno v: *Leksikon cerkvenih glasbenikov* (Ljubljana: Družina, 2005, str. 388), kjer navaja sedem orkestralnih del in dvoje večjih vokalno-orkestralnih. Petindvajset let prej Andrej Rijavec v delu *Slovenska glasbena dela* (Ljubljana, 1979) Vremšaka ne omeni, čeprav je bilo ob izidu knjige napisanih nekaj tehtnih orkestralnih del. Ker so bila le-ta izjemo druge simfonije še v rokopisu, je Rijavčevvo ravnanje razumljivo. Manj razumljiva pa je pomanjkljivost v bibliografskem popisu, ki je nastal v skladateljevih zrelih letih po upokojitvi na Akademiji za glasbo, in sicer v soavtorstvu Franca Križnarja in Tihomirja Pinterja v delu *Sto slovenskih skladateljev* (Ljubljana: Prešernova družba, 1997, str. 282); avtorja od orkestralnih omenjata le »*dve simfoniji (1958, 1969-72)*«, *Concertino za klavir in godala* in *Dramatično uverturo*, čeprav so bila npr. *Tretja simfonija* in skoraj vsa dela, ki jih tu navajamo, ob izidu knjige že izdana, vsekakor pa so bila dosegljiva pri avtorju, s katerim sta imela in v isti knjigi objavila razgovor (str. 226–227).

³ Pseudonim je Vremšak uporabljal, da bi se zavaroval pred običajnimi sankcijami tedanjega režima. To skrivenost je skrbno varoval in jo je šele pred desetletjem razkril urednik *Cerkvenega glasbenika* Edo Škulj, in to po skladateljevi smrti. Glej: Škulj, *Leksikon cerkvenih glasbenikov*, str. 388.

⁴ Glasbena revija *Cerkveni glasbenik*, nastala leta 1878, je izhajala redno do prekinitev leta 1945. Med leti 1946–1975 ni izhajala, leta 1976, jo je ob ugodnejših političnih razmerah oživil urednik Edo Škulj, ponovno je začivila kot letnik 69 in izhaja do danes.

⁵ Simpozij *Umetnik in pedagog Samo Vremšak (1930–2004)*, ki je potekal na Akademiji za glasbo Univerze v Ljubljani 19. novembra 2014, in je obsegal predstavitev večplastne osebnosti Samo Vremšaka, ki predvidel posebnega referenta za vokalno-inštrumentalni segment njegovega opusa. Zato je bibliografsko smiselnouvrščen v našo razpravo.

Bibliografski popis Vremšakovih orkestralnih in vokalno-orkestralnih del

Ko govorimo o Vremšakovih orkestralnih delih, imamo v mislih zaokrožen orkestralni opus, kjer nastopa orkester bodisi sam bodisi v vlogi enakovrednega sogovornika s solističnim inštrumentom ali pa z vokalnimi solisti oz. zborom. V času nastajanja razprave je bilo znanih devetindvajset enot, kar je količinsko zelo lepo število del.

Vremšak v nobenem od del, zajetih v razpravo, ni označil številk opusa. Zapustil je lepo urejene čistopise, večinoma v rokopisnih partiturah, ki so večinoma zapisane s črnilom (tintnikom), in sicer z razločno in vzorno lepo pisavo. V morebitnih namenih izdaje tiskanih verzij bi bilo priporočljivo, da se – s pomočjo sodobnih anastatičnih tehnik – izdajo Vremšakovi rokopisi, saj jih sedanji računalniški zapisi ne prekosijo. V rokopisih najdemo nekaj redkih in dragocenih zaznamkov, od katerih so najpogosteje letnice nastanka skladbe, nikoli pa ni označen dan. Znano je, da je Vremšak svoja dela – po Beethovnovu – rad popravljal, izpopolnjeval, pilil. Lahko sklepamo, da je vsako delo, čeprav ga je zapisal v lepopisu in s črnilom, pojmoval le kot trenutno zaključeno verzijo, ki ostaja odprta za kakršnokoli izboljšavo.

Bibliografski popis dostopnih orkestralnih in vokalno-orkestralnih del bo razvrščen najprej kronološko, po času nastanka, v kolikor je dostopen oziroma znan, ali pa po letnici tiska. Dvojni letnici nakazujeta obdobje med začetno verzijo in dokončno, ki je bila v teh primerih običajno natisnjena. V nadaljevanju bomo podali še razvrstitev Vremšakovega opusa glede na vrsto in zasedbo.

1. *Missa in honorem st. Cyrilli et Methodii*, za soliste, zbor in orkester, 1948;
2. *Tri skladbe za godalni orkester*, 1954; (tudi kot *Dve skladbi za godala*);
3. *Kronanje v Zagrebu*, kantata za 3 tenorje, bas, mešani zbor in orkester, 1954–55;
4. *I. Simfonija*, 1955/56, (1. stavek, 2. in 3. [1958?]); rokopis;
5. *Concertino*, za klavir in godalni orkester, 1961; rokopis;
6. *Žalosten je velki kejden*, za soliste, mešani zbor in komorni orkester, januar 1968;
7. *Sonatina*, za godala / *Sonatine, for strings*, 1966; Ed. DSS 712 (1976);
8. *II. Simfonija*, 1969, »Spominu pokojnega očeta«; Ed. DSS 589 (1972);
9. *Voznica*, za mezzosopran, moški zbor in komorni orkester, 1973;
10. *Rapsodija za pihalni orkester*, 1976;
11. *Dramatična uvertura*, »komp. 1977«; rokopis s črnilom;
12. *Marija in mlinar*, legenda za mezzosopran in komorni orkester, 26. 4. 1979;
13. *Sedem miniatur*, za godalni orkester, 1980; Ed. DSS 998 (1983); rokopis⁶;
14. *Koncert*, za orgle in godala, 1983; Ed. DSS 1079; rokopis;
15. *Scherzo*, za simfonični orkester, »marec 1985«, Ed. DSS 1170; rokopis;
16. *Adagio za veliki orkester*, 1987; Ed. DSS 1236; rokopis;
17. *III. Simfonija*, 1988; Ed. DSS 1265 (1989); rokopis;
18. *Simfonietta*, in modo classico in due tempi, za komorni orkester, 1988; Ed. DSS 1261; rokopis;
19. *Passacaglia za simfonični orkester*, 1989; Ed. DSS 1263; rokopis;
20. *Koncert za orgle in orkester*, 1991;

⁶ Oznaka 'rokopis', postavljena ob podatku 'Ed. DSS', označuje izdajo Društva slovenskih skladateljev, ki je fotokopirana predloga skladateljeve rokopisne partiture.

21. *Exercitus grandis nimis valde*, kantata za soliste, zbor, orgle in orkester, 1995;
22. *Requiem*, za soliste zbor in orkester, 1998;
23. *Psalm 150*, mešani zbor in orkester, 2001;
24. *Stabat mater* za soliste, zbor in orkester, 2001.
25. *Jubilate Deo*, za soliste [SATB], zbor in orkester, 2002; Ed. DSS 1720; rokopis;
26. *Te Deum*, za soliste [SATB], zbor, orgle in orkester, 2002; Ed. DSS 1721; rokopis;
27. *Suita za orkester* (pred 1998); rokopis;
28. *Marija, skoz' življenje*, 3 variacije za mešani zbor in orkester (po I. Hladniku), (...?);
29. *Canticum canticorum Salomonis*, za soliste, zbor in orkester, (...?)

Vremšakov orkestralni in vokalno-orkestralni opus, urejen glede na vrsto in na različne inštrumentalne sestave, pokaže sledečo skupno podobo, ki je v vseh vrstah številčno sorazmerno uravnovešena.

Dela za simfonični orkester

Ob seznamu devetih del za simfonični orkester se nam Samo Vremšak nasprotno z dosedanjim vedenjem pokaže tudi v luči plodovitega simfonika. Ta del skladateljeve podobe je ostajal doslej zamegljen na račun Vremšaka kot vokalnega komponista, pevca in zborovodje. Razvrstitev je tudi tukaj urejena kronološko, izjema so le tri simfonije, kjer je dana prednost tehtnosti glasbene vrste.

1. *I. Simfonija*, 1955/56, (1. stavek, 2. in 3. [1958?]); v rokopisu;
2. *II. Simfonija*, 1969, »Spominu pokojnega očeta«; Ed. DSS 589 (1972); računalniška notografija;
3. *III. Simfonija*, 1988; Ed. DSS 1265 (1989); rokopis;
4. *Dramatična uvertura*, »komp. 1977«; rokopis s črnilom;
5. *Scherzo*, za simfonični orkester, »marec 1985«, Ed. DSS 1170; rokopis;
6. *Adagio za veliki orkester*, 1987; Ed. DSS 1236; rokopis;
7. *Passacaglia za simfonični orkester*, 1989; Ed. DSS 1263; rokopis;
8. *Koncert za orgle in orkester*, 1991;
9. *Suita za orkester* (pred 1998); rokopis.

Dela za komorne orkestralne sestave

V sklopu šestih enot gre za kompozicijsko enako zahtevna dela kot v prejšnjem poglavju. Dejstvo, da je pri teh delih skladatelj uporabil manjše število inštrumentov oz. le nekatere dele orkestralnega inštrumentarija, ne zmanjša kompozicijske vrednosti samih del. Ta skupina je na nek način barvni odtenek prvega simfoničnega sklopa Vremšakovega opusa. Tudi tokrat pri razvrščanju naslednjih skladb sledimo kronološkemu kriteriju.

1. *Tri skladbe za godalni orkester*, 1954;⁷
2. *Concertino*, za klavir in godalni orkester, 1961; rokopis;
3. *Sonatina*, za godala / *Sonatine*, for strings, 1966; Ed. DSS 712 (1976);

⁷ Tristavčna skladba: *Preludij*; *Intermezzo*; *Fuga*. Tudi kot *Dve skladbi za godala*. *Intermezzo* preimenovan v *Arioso*, brez *Fuge*.

4. *Sedem miniatur*, za godalni orkester, 1980; Ed. DSS 998 (1983); rokopis;
5. *Koncert*, za orgle in godala, 1983; Ed. DSS 1079; rokopis;
6. *Simfonietta*, in modo classico in due tempi, za komorni orkester, 1988; Ed. DSS 1261; rokopis.

Dela za pihalni orkester

Glede na inštrumentalni sestav in kompozicijsko težo same skladbe želimo posebej omeniti tudi delo, ki ga po tehtnosti polnopravno prištevamo med Vremšakova orkestralna dela.

1. *Rapsodija za pihalni orkester*, 1976.⁸

Vokalno-orkestralna dela

Vremšakov vokalno-orkestralni opus, ki po dosegljivih podatkih šteje trinajst enot, lahko po svoji kompozicijski zasnovi mirno stoji ob boku simfoničnim delom iz prve skupine. Razlikuje se le po zasedbi z dodanim vokalom. Kompozicijska vrednostna razlikovanja, ki so se v preteklosti pojavljala, razovedajo okostenele ostanke preteklih estetik iz časov 19. stoletja. Pri razvrstitvi del sledimo kronološkemu kriteriju.

1. *Missa in honorem st. Cyrilli et Methodii*, za soliste, zbor in orkester, 1948;
2. *Kronanje v Zagrebu*, kantata za 3 tenorje, bas, mešani zbor in orkester, 1954–55;
3. *Žalosten je velki kejden*, za soliste, mešani zbor in komorni orkester, januar 1968;
4. *Voznica*, za mezzosopran, moški zbor in komorni orkester, 1973;
5. *Marija in mlinar*, legenda za mezzosopran in komorni orkester, 1979;
6. *Exercitus grandis nimis valde*, kantata za soliste, zbor, orgle in orkester, 1995;
7. *Requiem*, za soliste, zbor in orkester, 1998;
8. *Psalm 150*, mešani zbor in orkester, 2001;
9. *Stabat mater* za soliste, zbor in orkester, 2001;
10. *Jubilate Deo*, za soliste [SATB], zbor in orkester, 2002; Ed. DSS 1720; rokopis;
11. *Te Deum*, za soliste [SATB], zbor, orgle in orkester, 2002; Ed. DSS 1721; rokopis;
12. *Marija, skoz' življenje*, 3 variacije za mešani zbor in orkester (po I. Hladniku), (...?);
13. *Canticum canticorum Salomonis*, za soliste, zbor in orkester, (...?).

Bibliografskega popisa ne bi mogli v popolni obliki opraviti brez sodelovanja arhiva Društva slovenskih skladateljev. Posebej dragoceno pa je bilo vlijedno sodelovanje dedičev, zlasti hčerke Vladke in sina Borisa, ki so omogočili vpogled v dragocene rokopisne partiture, in s tem bogatejši in izčrpnejši popis in oris. Na tem mestu se za to dobrohotno naklonjenost vsem navedenim iskreno zahvaljujemo.

⁸ V zapuščini je še več skladb za pihalni orkester, kot npr. priredebe narodnih, pozdravne in žalne koračnice ipd., vendar jih tukaj – z ozirom na predmet raziskave – ne navajamo.

Pregledni analitični oris celotnega Vremšakovega orkestralnega opusa

V celotnem orkestralnem opusu Sama Vremšaka močno izstopajo tri simfonije. Lahko rečemo, da razločno zaznamujejo troje skladateljevih ustvarjalnih obdobij. Letnice 1955–1969–1988 obsegajo skoraj štiri desetletja Vremšakovega življenja. Prva in druga simfonija sta nastali v zamiku enega desetletja, tretja pa po dvajsetletnem premoru. Vsa tri dela lahko pojmemojemo tudi kot Vremšakove ustvarjalne mejnike, okoli katerih se nizajo ostala orkestralna pa tudi druga dela enovito zaokroženih oblik. Ali so to obenem tudi mejniki Vremšakovega ustvarjalnega kompozicijskega in estetskega osebnega razvoja oz. sloga? To vprašanje ima v tej razpravi značaj hipoteze, ki jo bomo skozi analitične postopke glavnih orkestralnih del Vremšakovega opusa sproti preverjali. To bo dejansko osrednji predmet te razprave. Dokončno besedo pa bodo imele sinteze posameznih analitičnih izsledkov, s poudarkom na delih za simfonični orkester. Analitične razčlenitve drugih prej omenjenih Vremšakovih skladb bodo lahko predmet kasnejših razprav. Zavedamo se, da je z ozirom na skladateljski lik Sama Vremšaka s tem storjen šele prvi korak. Ker so – po naših izsledkih – Vremšakove tri simfonije izstopajoči mejniki skladateljevega orkestralnega opusa, ki nam lahko osvetljijo bistvene poteze tudi ostalih orkestralnih del, bomo njim posvetili bolj poglobljeno analitično pozornost. Pri ostalih delih bodo analitični izsledki in uvidi podani v bolj strnjeni obliki kratkih povzetkov, kjer in v kolikor se tičejo jedra pričajoče razprave.

Skupen pogled na Vremšakove tri simfonije – srž skladateljevega orkestralnega stavka

Vse tri simfonije Sama Vremšaka so kompozicijsko in umetniško dovršene mojstrovine, ki bi si zaslužile pogostejo prisotnost v koncertnih dvoranah. Skladatelj je po tej kompozicijsko zahtevni glasbeni vrsti⁹ posegel kar trikrat. Zakaj?

Znano je, da je simfonija drama v glasbi. V njej se namreč zrcalijo miselni in čustveni vzgibi, ki se porajajo ob dramatičnih zapletih v osebnem in družbenem življenju. Posamezni stavki simfonije so raznolikih glasbenih oblik, pa vendar tvorijo enovito enoto. Členitev stavkov – na tri do štiri (kjer sta tretji in četrti hrbtna in lična stran istega planeta) – je tista, ki jo je že Aristotel v svoji *Poetiki* in *Retoriki* zaznal kot najprimernejšo. Aristotelovsko katarzično vlogo očiščevanja duše iracionalnih gonskih impulzov in strasti s pomočjo poetičnih stvaritev (epskega pesništva in drame, oz. tragedije in komedije) si pri Vremšaku nismo priklicali v spomin po naključju. Lahko bodo v oporo dirigentu, poslušalcu ali glasbenemu analitiku. Troje enot dejanja-prostora-časa, oz. dejanje, ki se dogaja na enem prostoru v loku časa enega sončnega obhoda – dneva, ki jih zahteva antični dramski princip, morda najbolj pronicljivo in prosojno utelesi ravno glasbena vrsta simfonije. Kaže, da se je Samo Vremšak k njej tudi zato rad zatekel v vsakem zaključenem obdobju, morda mu je ta raznolična glasbena vrsta nudila ustrezeno duhovno posodo za urejevanje svojega osebnega jedra.

⁹ V razpravi razlikujemo izraze glasbena ‘vrsta’ (lat. *genus*, nem. *Gattung*) in ‘oblika’ (lat. *forma*, kot zunanjji lik, oblikovanost, oblika). Simfonija je imenovana kot glasbena vrsta, njeni posamezni stavki pa so lahko različnih glasbenih oblik, kot npr. sonata, scherzo, rondo, pesem ipd.

Tematsko gradivo vsake od treh simfonij je Vremšak skrbno vnaprej pretehtal, kar je prisotno že v prvi in še močneje v drugi in tretji simfoniji. Tematsko gradivo je rad tvoril – skoraj po Beethovnovo (ali po Aristotelovo) – iz enega samega idejnega osnutka, katerega je v vseh treh simfonijah postavil takoj na začetek, kot neke vrste glasbeni idejni povzetek, kot ‘kompendij’ dramatičnih spoznanj, kot tematsko ‘kazalo’. Vse tri simfonije – pa ne le te skladbe, kot bomo videli – imajo namreč pred ekspozicijo postavljen jedrnat uvodni odsek, iz katerega se razvijejo ostale teme, te nato oblikujejo posamezne stavke, iz katerih zraste celotna simfonija. Ta oblikovalna značilnost je skupna vsem trem Vremšakovim simfonijam in tudi prenekateremu drugemu delu zajetnejšega kompozicijskega obsega.

Tudi Vremšakov kompozicijski stavki, ki vsebuje v vsem njegovem ustvarjalnem loku določen in sorazmerno individualno razpoznaven osebni pečat, je že takoj v začetku tisti, ki ga bo označeval in spremljal skozi celotno ustvarjalno obdobje; pri simfonijah pa tudi pri ostalih delih. Kljub časovnemu razponu skoraj štirih desetletij lahko pri Vremšaku že ob tej glasbeni vrsti povzamemo nekaj skupnih potez, ki so prisotne v vsem njegovem časovnem in slogovnem loku simfoničnega ustvarjanja. Uvide, ki bodo osvetljeni pri daljših pa tudi pri krajših enostavčnih in skromnejših glasbenih vrstah, lahko strnemo v nekaj značilnih potez Vremšakovega ustvarjanja:

- iskanje čistega glasbenega izraza in čvrsto (klasično!) zastavljenih oblik (npr. sonata, passacaglia, pesem ipd.) znotraj simfonične vrste in s tem povezana načrtna odsotnost kakršnihkoli zunajglasbenih programskih vidikov (predstavnik čiste glasbe);
- tonalni centri so – kljub močno kromatizirani terčni mestoma pa neterčni (tudi kvartni) gradnji akordov – čvrsto postavljeni in ves čas poteka razvidni v vseh treh simfonijah do take mere, da lahko jasno določimo ne le osrednje tonalno jedro, marveč celo durovo ali molovo tonalno okolje posameznih stavkov ali kar cele simfonije, razvidna pa je tudi tematska (še vedno klasična) členitev v sonatni obliki, ki se opira na tonalne osi;
- sam glasbeni stavki je po eni strani zavestno močno linearo-kontrapunktično zasnovan, mestoma tudi modalnoobarvan, kar je Vremšak občudoval pri gregorijanskem koralu in polifoniji; po drugi strani pa zopet
- išče zvočne podobe in ostre kromatične melodične postope znotraj iste tematike, ki bi modalno tematiko in tonalna osišča harmonsko zabrisali (prikrili s heterogenimi zvočnimi madeži, zavestnimi in mestoma nedoslednimi enharmoničnimi zapisi) v smeri atonalnosti, v katero pa Vremšak dejansko noče vstopiti;
- oblikovno se simfonik Vremšak odločno naslanja na klasično obliko nizanja sonatnih stavkov z jasno izoblikovanimi tematskimi sklopi, ki pa si po drugi strani želijo seči po bolj rapsodičnih oblikovalnih principih nizanja tematskega gradiva in se s tem izmakniti tradicionalnim sonatno zastavljenim tematsko/tonalnim oblikovnim oporiščem, kot jih srečujemo v klasični sonatni obliki;
- prav simfonična vrsta oz. sonatna oblika kot taka sta torišče, kjer Vremšak razvija svoj kompozicijski in estetski slog.

Zlasti predzadnja značilnost bo morda analitiku (ali dirigentu) povzročila marsikatero preglavico pri tehtanju hierarhičnih pri- in podredij tematskega gradiva. V tem je

Vremšakova zavestna ustvarjalna poteza. Če povzamemo, lahko s pomočjo metaforične podobe rečemo takole: srž vsake od treh Vremšakovih simfonij je – po oblikovni strani – v njeni posebni zvočno-tematski razčlenjenosti oz. rapsodični oblikovanosti, ki kakor pomladni popek vznikne iz skupnega jedra osnovne glasbene misli in se nato okoli nje iz teme v temo razrašča v drevo: mnoštvo stranskih vej ohranja razpoznavno organsko vez z glavno in v uvodu zastavljeno korenino, ki tvori jedro tematskega tkiva v celotnem deblu simfonije.

Tako nanizane kompozicijske, harmonske in oblikovne značilnosti Vremšakovega sloga bi ga lahko določale kot predstavnika neoklasicizma. Vendar moramo takoj poudariti, da je kakršno koli dokončno slogovno umeščanje za Vremšaka še prezgodnejne, razen če to storimo hipotetično. Prej moramo namreč skrbno analitično pregledati vsa njegova zajetnejša inštrumentalna, vokalno-inštrumentalna, predvsem pa simfonična oz. orkestralna dela. Povedano bo bolj razvidno v nadaljevanju, in sicer skozi globalna analitična očala posamezne simfonije in nekaterih večjih orkestralnih del.

Vremšakova I. Simfonija – nastanek in oblika

Tristavčna Vremšakova *I. Simfonija*¹⁰ spada na začetek skladateljeve ustvarjalne poti. Kljub temu je pred nami dovršen kompozicijski izdelek in nimamo vtisa, da gre za Vremšakovo začetno simfonično delo. Da gre za izdelek, ki je (vsaj deloma) vzniknil iz šolskih klopi na Akademiji za glasbo ob koncu študija, kot sporoča zapis s črnim na hrbtni strani zadnjega lista prvega stavka rokopisne partiture, kjer je Vremšak zapisal takole: »*Krstna izvedba I. stavka* 12. II. 1956 v Filharmoniji z orkestrom Slovenske filharmonije pod vodstvom Sama Hubada ob priliki diplome na kompozicijskem oddelku Akademije za glasbo.¹¹ Gre torej za izdelek, ki je nastajal pod budnim očesom Vremšakovega učitelja Marjana Kozine. Plod tega dela je lepo vezana rokopisna partitura dovršenega umetniškega dela, ki jo hranijo dediči. Žal še ni izdana in kolikor nam je znano, še ni bila izvedena v celoti.

Moramo pa takoj opozoriti na nekaj vprašanj, ki se porodijo ob srečanju s to partituro. Odgovoriti bo potrebno najprej na to, ali se avtorjev zaznamek o diplomskem izdelku pod Kozinovim mentorstvom, ki so ga leta 1956 izvedli, nanaša le na prvi stavek, ali pa sta enako nastala tudi ostala dva stavka, čeprav nista bila izvedena? Dirigentovi zaznamki so poudarjeno opazni samo v prvem stavku.¹² Prav tako se prvi od drugih dveh razlikuje po zapisu: prvi je v rokopisu zapisan s svinčnikom, ostala dva s črnilom, med prvim stavkom in drugima dvema se razlikuje tudi notni papir, čeprav so vsi trije stavki sedaj združeni v enotni ročno izdelani razkošni knjigoveški vezavi. Tudi štetje strani in taktov je za vsak stavek ločeno, in sicer za vsakega od treh stavkov posebej: prvi od 1–66, drugi od 1–63 in tretji od 1–44, skupaj torej 173 strani rokopisne partiture. To kaže tudi na časovno ločeno ustvarjalno dogajanje stavkov. Dodaten indic pa je inštrumentalna zasedba simfoničnega orkestra, ki je v prvih dveh stavkih skoraj enaka (à 2), v tretjem pa

¹⁰ Uporabljena je bila partitura: Samo Vremšak, *I. simfonija*, rokopisna partitura iz arhiva dedičev.

¹¹ Samo Vremšak, *I. simfonija*, 1. stavek (zapis s svinčnikom), rokopisna partitura, str. 67, rokopisni zaznamek na koncu prvega stavka; rokopis v arhivu dedičev. Vsak stavek ima svoje oštevilčenje strani, začenši s str. 1. Okrajšave razrešil I. Florjanc. Besedilo z okrajšavami je sledeče: »*Krstna izvedba I. stavka* [vrivek, S.V.] 12. II. 1956 v Filharmoniji z orkestrom Slov. filharmonije p.v. Sama Hubada ob priliki diplome na komp. oddelku Akademije za glasbo.«

¹² Npr. oznake za členitve sestavljenih taktov, kot je 3+2 ali 2+3 za petčetrtnski takt ipd., so samo v prvem stavku, zapisanem s svinčnikom, ne pa v ostalih dveh.

je nasprotno bogatejša (à 3), pridruži se harfa. Vse to vzbuja določeno začudenje in dodatna analitična vprašanja.

Vsa ta dejstva in skladateljev rokopisni zaznamek o izvedbi prvega stavka, govorijo v prid temu, da je le prvi stavek sad ustvarjanja pod vodstvom mentorja. Tak je namreč prvi vtis, ki ga podpirajo pravkar nakazani pokazatelji. Vendar tak zaključek še ni dovolj trden. Zakaj?

Obstaja nekaj konkretnih in drugačnih namigov, ki kažejo, da je celotna rokopisna partitura, ki jo imamo v čistopisu na voljo, določena celota, ki se je izoblikovala šelev v fazi čistopisa, in da je v tej fazi sad določenega skladateljevega ponovnega oz. naknadnega premisleka. To nakazuje zanimiv rokopisni list, popisan s svinčnikom, ki je vstavljen v partituro in je močno obrabljen. Pisava zanesljivo ni Vremšakova, marveč je zelo verjetno Kozinova, kar bo potrebno še natančneje določiti. Na njem so za vsak stavek posebej skrbno zapisane pripombe, namigi, glasbeno stavčne in teoretične opazke nepravilnih zapisov, pomanjkljivosti, (učiteljeva[?]) kritična vrednotenja in pohvale ipd., ki jih je pisec tega lista lahko zapisal le ob pregledu nekega predhodnega dela kot celote. Ker pa večine opazk, ki se nanašajo na točno določen takt v določenem stavku simfonije, v sedanjem rokopisu v partituri ne srečamo (tudi števila taktov za posamezni stavek se ne ujemajo z onimi na listu, npr. za prvi stavek so navedene opazke za t. 280, 303 in 325, celoten stavek v današnji obliki pa šteje le 252 taktov ipd.), opazimo pa tudi druga podobna neskladja, lahko upravičeno zaključujemo, da se omenjeni list nanaša na neki drugi rokopisni ‘čistopis’ simfonije, ki je bil kot osnutek sedanjemu za podlago.

Kljud vsem odprtim vprašanjem, list z opazkami sproža nova vprašanja o poteku ustvarjanja prve simfonije. Ker so opombe zapisane ločeno za vsakega od treh stavkov, a zdržema drugega za drugim, nam zapisno kaže, da naj bi bila *Simfonija* do določene mere enotno koncipirana in napisana v obliki orkestrske partiture že v času Kozinovega mentorstva, morda že pred izvedbo prvega stavka. Čistopis prvega stavka (s svinčnikom, manj dokončno!) je lahko ob upoštevanju profesorjevih pripomb nastal že za izvedbo »ob priliki diplome« februarja 1956. Vse kaže, da je skladatelj ostala dva stavka kasneje sam urejal v čistopis, ju ob manjši časovni stiski v miru pretehtal in zapisal s črnalom (bolj dokončno!), tudi tu v izjemno skrbni in natančni pisavi. Tudi različna zasedba orkestra govori temu v prid.

Trdnejše ugotovitve o nastanku prve skladateljeve simfonije bo možno doseči šelev po podrobnejši analizi same partiture in natančni primerjavi morebitnih skladateljevih osnutkov, particellov, prepisov, inačic ipd., ki jih ob tej razpravi nismo imeli v rokah.

Na tem mestu zadostuje ugotovitev, da je rokopisna partitura s 173. stranmi, ki so danes na voljo, sama po sebi popolnoma zaključeno avtorjevo delo, pripravljeno za izvedbo. V tej obliki v polnosti omogoča bodisi analitičen vpogled v Vremšakov kompozicijski stavek, kakor tudi določen uvid v poetična sporočila, ki jih prva simfonija vsebuje. Da je razpored stavkov takšen, kot je v vezani rokopisni partituri, čeprav drugi in tretji stavek ne vsebujeta rimskih številk (in bi bila stavka hipotetično vzeto lahko tudi zamenljiva), kaže med drugim nedvoumnen skladateljev pripis na ovojnem listu vezane partiture, ki uporablja isti tip črnila, kot omenjeni vrivek v besedilu na koncu prvega stavka.¹³ Ob teh ugotovitvah se lahko na tem mestu posvetimo partituri simfonije, t. j. njeni oblikovni in vsebinski razčlenbi, kot ga pokaže analitičen uvid v notni zapis.

¹³ Tu skladatelj označi število taktov za vsak stavek posebej, zapiše njih vsoto in približno oznako trajanja: »I. st. 252 taktov / II. [st.] 441 [taktov] / III. [st.] 230 [taktov] / Simf. skupaj 932 taktov / Čas trajanja : 29'«.

Simfonija se zelo jasno razlomi v tri približno enake (ca. desetminutne) stavke. Prvo, kar preseneča, je močna (skoraj rapsodična) razčlenjenost znotraj vsakega stavka, hkrati pa natančne – tudi metronomske in agogične – oznake tempov, njihove nenehne menjave, hitri dinamični kontrasti ipd. Pod tem zornim kotom se podoba posameznih stavkov razčleni v več na videz samostojnejših odsekov, kot nakaže že vpogled v seznam posameznih odsekov znotraj stavkov, ki imajo močno razvajano podobo. Razvejanost pa je po drugi strani le navidezna, kot bomo videli v nadaljevanju. Prvi stavek: *Andante molto sostenuto* ([1/4]=cca. 38)¹⁴, *Allegro* ([1/4]=cca. 140) – *Meno, Poco meno mosso, Allegro – Meno, Poco sostenuto – Poco presto*. Drugi stavek: *Vivace* ([3/4]=100), *Trio (Poco meno, [3/4]=80) – Tempo I.* ([3/4]=100), *Presto* ([3/4]=110), *Prestissimo* ([3/4]=126). Tretji stavek: *Andante sostenuto* ([1/4]=56) – *Tranquillo – poco agitato* (1/4=80), *Poco sostenuto, ma non troppo* ([1/4]=60), *Allegretto con moto* ([1/4]=108) – *Allegretto, Sostenuto* ([1/4]=62) – *Maestoso, Allegro vivo* ([3/8]=96) – *Poco meno* (3/8=84), *Allegro moderato* ([3/4]=80), *[Repriza] Andante* ([1/4]=cca. 69) – *Solenne* ([1/4]=cca. 58-60) – *Maestoso* ([1/4]= 58).

Zasedba in razpored inštrumentov orkestra kažeta v sedanji in dokončni redakciji partiture večja nihanja. Vremšak je zasedbo à 2 uporabil za prvi¹⁵ in drugi¹⁶ stavek, za tretji stavek pa à 3¹⁷. Skromnejši zvočni barvni nabor v prvem in drugem stavku sili skladatelja k racionalnejši tematski obdelavi glasbenih misli in k zvočno jedrnatejši inštrumentaciji. V zadnjem stavku Vremšak zvočni barvni spekter razširi tudi glede na specifične potrebe samega tretjega stavka. To je verjetno storil naknadno v kasnejši redakciji čistopisa tretjega stavka, kjer je znotraj iste inštrumentalne skupine kompozicijsko potreboval predvsem ekstremnejša in nižja zvočna območja, in sicer zaradi tematskih zahtev variacijske glasbene oblike *passacaglie*, ki jo tu uporabi. Zgolj v tretjem stavku pritegne v orkester še harfo. Ta zvočno-barvni orkestralni vidik bo zanimivo opazovati v Vremšakovem časovnem in kompozicijskem razvojnem loku. K zasedbi prvega in drugega stavka se bo vrnil v tretji simfoniji (1988) in dveh orkestralnih delih iz istega časa. Razkošnejšo orkestracijo tretjega stavka prve simfonije pa bo uporabil še v drugi simfoniji in *Dramatični uverturi* deset let kasneje (1977). Omenjeni mejniki, ki jih zaznamujejo Vremšakovе simfonije v skladateljevem opusu, so kot indici nakazani že v teh detajlih. O tem bo govora še kasneje, v nadaljevanju pa se posvetimo oblikovni plati simfonije.

Vremšakov odnos do tematike, izbira glasbenih domislic oz. idej, oblikovanje tem, zgradba stavkov ipd., je že v tej simfoniji takšen, kot ga bomo bolj ali manj srečevali skozi celoten skladateljev ustvarjalni lok. Gre za uporabo uvodne epizode prvega stavka, kjer lahko zaslutimo tematsko gradivo celotne simfonije. Tak prijem bo skladatelj v svojem življenu kasneje še večkrat uporabil. Uvodni odsek prve simfonije razпадe v dva segmenta: prvi (t. 1–6) tvori izjemno počasi se prebujajoč *Andante molto sostenuto* ([1/4]=cca. 38), kjer zaznamo tematsko srž, ki jo bo povzel drugi segment (t. 7–12) v skoraj nerazpoznavni podobi hitrega tempa *Allegro* ([1/4]=cca. 140). To drugo – še vedno

¹⁴ Skladateljeve oznake notnih vrednosti so zaradi računalniške obdelave v postopku tiska pretvorjene iz notnih znakov v enakovredne matematično izražene ulomke, ki so dosledno zapisani v oglatih oklepajih.

¹⁵ Zasedba orkestra, 1. stavek: 2+ott.2.2.2–4.2.3–timp–archi. Prisoten piccolo, rogove pa zapiše izza trobent.

¹⁶ Zasedba orkestra, 2. stavek: 2.2.2.2–4.2.3.1–timp–archi. Piccolo izgine, sekcijski trobil se pridruži tuba.

¹⁷ Zasedba orkestra, 3. stavek: 2+ott.2+cinc.2+clb.2+cflag–4.3.3.1–timp–arpa–archi.

uvodno – epizodo bi lahko hitro zamenjali za prvo temo, saj bomo isto epizodo srečali tudi v reprizi (t. 152–157). Vendar ima ta odsek le služabniško vlogo znanilca prve glavne teme, ki – kot že rečeno – korenini v istem tematskem brstiču. Prva glavna sonatna tema se tako dejansko začne šele na tonalni osi es-mola (t. 13–18). Nanjo se – izza kratke cezure s korono (t. 18) – tesno veže še ena tema (t. 19sl.), ki je po značaju čustveno bolj izpovedna, vendar je iz oblikovnega in sporocilnega vidika še vedno sestavni del prve teme, njen tesni spremjevalec. Takšen dvokraki prvi tematski sklop je bil v klasični sonatni formi zelo običajen (zlasti pri Mozartu, Beethovnu idr.). Vremšak ga uporabi iz vsebinskih in kompozicijsko oblikovnih vidikov, saj se bo ta druga ideja prve teme nato (v t. 22) prelevila neposredno v modulantni most, ki pripelje na tonalno os c-mola (t. 31), kamor bo v obliki tematskega cepiča vcepljena nato druga tema (t. 34–37/38–41); to pa bomo v reprizi (t. 170sl.) zaslišali v ‘domačem’ tonalnem centru es-mola. Izpeljava je nato prav tako v obliki cepiča vsajena v drugo temo, vendar lahko dokaj jasno zaznamo njen pravi začetek (t. 42sl.). Takšno brisanje tematskih in oblikovnih ‘šivov’ oz. sledi med konci in začetki novih epizod, je za Vremšakov kompozicijski stavek eno od najbolj priljubljenih kompozicijskih prijemov; je neke vrste Vremšakov prstni odtis, njegov pečat, ki bo delal preglavice analitikom in dirigentom, če in ko bodo hoteli pronikniti globlje v njegovo kompozicijsko zasnovo. Izpeljava spretno ustvarja dramatične zaplete osnovnih glasbenih misli in to tako prepričljivo, da bi nas marsikje z lahkoto zavedlo; na primer, da bi epizodo, ki jo zaigra angleški rog (t. 124sl.) spregledali kot del izpeljave in bi jo imeli za novo temo in ne kot spretno variirano drugo temo, ki je postavljena na tonalno os dominantnega b-mola.

Če obliko prvega stavka strnemo, imamo pred seboj – kljub močnim tonalnim premikom – jasno začrtano naslednjo oblikovno zgradbo: *uvod* (t. 1–6 in 7–12), *prvi dvokraki tematski sklop* (t. 13–18 in t. 19sl.) na tonalni osi es-mola skupaj z modulantnim mostom do *druge teme* (t. 34–37/38–41) v c-molu, *izpeljava* (t. 42–151), ki se s pomočjo močne cezure – pavze s korono (t. 151) – prevesi v *reprizni del* (t. 152–218) s *codom* (t. 219–252), t. j. do konca. Toliko o analitičnem orisu, ki žal ne more razkriti bistvenih vsebinskih in dramatičnih sporočil Vremšakovega stavka. To bo lahko razodel poglobljen analitični opis, ki na tem mestu presega okvirje razprave.

Drugi stavek je oblikovno gledano povsem običajen klasični spevni stavek v pesemski AA-BB-AA’ obliki z daljšo *codom*. Vendar to samoumevno ‘klasično običajnost’ Vremšak preoblikuje na njemu lasten način. Gibanje spevne tematike ni počasnega značaja, marveč je – kljub še vedno melanolikičnemu ozračju es-mola – v živahnejšem tempu, ki ga skladatelj zahteva v hitrem *Vivace* ([3/4]=100). Tudi členitev tega prvega ekspozicijskega odseka oz. že kar oblikovnega dela – saj obsega dobro tretjino skladbe – je močno zložena in tudi tukaj zopet rapsodična, skoraj rondojevska: A (t. 1–32) – B (t. 33–54) – A’ (t. 55–85) – C (t. 86–120) – A”+coda (t. 121–160). Drugi oblikovni odsek (t. 161–258), t. j. izpeljavo, si je Vremšak zamislil in poimenoval z oznako *Trio*, ki poteka v bolj umirjenem tempu (*Poco meno*, [3/4]=80) na tonalni osi C-dura, kot svetli vzporedni/paralelni protipol es-mola. Ta optimistična tema bo, kot bomo kmalu videli, skladatelju še enkrat služila kot glavna tematska snov za njegov celotni tretji stavek. Zadnji odsek drugega stavka je običajna *repriza*, oz. ponovitev prvega, in sicer v deloma bolj ali manj močno variiranih segmentih (t. 259–405), na katerega se neposredno veže zopet zaključna *coda* (t. 406–441).

Tretji stavek je mojstrsko zgrajena *passacaglia*. Osem- oz. devetaktno temo je vzel – kot že rečeno – iz izpeljave drugega stavka, t. j. *Tria*; zadnja nota sovpada z začetkom ponovitve teme, kot je v tej glasbeni obliki od renesanse oz. baroka dalje običaj. Temo je Vremšak tokrat prestavil v novo tonalno okolje močno kromatičnega d-mola, kar je porušilo enotno tonalno zasnovo, ki jo je v začetku postavil na tonu Es. Zakaj? Ali gre za nihanja v konceptu, značilna za začetniška dela skladateljev, ali morda za prikrojitev oblike passacaglie modelom iz zgodovinskih slogovnih obdobjij od Frescobaldija dalje idp.? Odgovoru/om se bomo morali izogniti, ker zahteva/jo širšo obravnava. Lahko le strnjeno rečemo, da skladatelj v 230-tih taktih izčrpa vse kompozicijske tehnične prijeme, od najbolj preprostih oblik variacij do uporabe *teme v inverziji* (t. 66–75), pa vse do teme v *diminutivni obliki* skupaj z njeno *recto* obliko (t. 83sl.). Ta melanholična tema polna čustvenega naboja, ki nenehno kroži okoli same sebe, je postavljena v – za zadnji sonatni stavek – zopet malce neobičajni začetni tempo *Andante sostenuto* ($[1/4]=56$). Vendar skladatelj, kot smo uvodoma videli, ta tretji stavek močno razčleni v sedem glavnih tempo-vzdušij, ki se navznoter še naprej razčlenijo in znotraj notnih vrednosti prolacijsko razdrobijo.

S prvo simfonijo si je Samo Vremšak postavil oblikovni okvir, ki mu bo sledil tudi pri skladanju druge in tretje simfonije, pa tudi pri ostalih delih podobnega značaja. Kljub določenim oblikovnim zamikom (inštrumentacija tretjega in prvih dveh stavkov, premaknjene tonalne osi ipd.), deluje še vedno močno homogeno, kot zaokrožena celota; težko bi si predstavljal še en zaključni stavek, ki bi bil postavljen na tonalno os tona Es, čeprav bi to Vremšakov začetni kompozicijski načrt uravnotežilo. Simfonija je v tej podobi zaključeno delo, skladatelj pa si je z njo začrtal estetsko in slogovno pot, ki jo bo vse življenje razvijal. Je tu neo-ekspresionist? Za pritrditev in zanikanje je doslej povedano še vedno premalo. Naj ostane vprašanje odprto, saj vsak napredek potrebuje ne le odgovore, marveč predvsem točno postavljena vprašanja. Odgovori so, kadar so vprašanja takšne narave, izza vogala.

Vremšakova II. Simfonija – osebni ustvarjalni nagib in oblika

Prvo, kar ob stiku z *II. Simfonijo* Sama Vremšaka¹⁸ opazimo, je posvetilo, postavljeno v sam naslov: »Spominu pokojnega očeta«. Ali gre pri tem delu za svojevrsten Vremšakov simponični ‚requiem‘, ki ga je napisal ob misli na pokojnega očeta Cirila Vremšaka (1900–1968)? Vsak, kdor je izgubil starše, iz izkustva ve, da je tak dogodek vedno zelo močan poseg v intimne globine, je neke vrste življenska zareza, ki pronica globoko v osebno srčiko. Da je tej simfoniji skladatelj posvečal posebno pozornost, kaže dejstvo, da jo je izbral in postavil na prvo mesto v naboru svojih najpomembnejših del v jubilejni publikaciji Društva slovenskih skladateljev leta 2003, slabo leto pred svojo smrtjo torej.¹⁹ V tem delu je skladatelj nakazal svoj globlji, osebni čustveni vzgib, ki ga je nagnil k ustvarjanju. Kljub povedanemu, pa bi v glasbi zaman iskali kakršnokoli programsko oblikovanje zvočnih podob. Tudi v tej simfoniji ostaja ideal čiste glasbe v ospredju, kar bi Vremšaka lahko uvrščalo med neoklasike, čeprav prvin ekspresionizma ne gre zanemariti.

¹⁸ Uporabljena je bila računalniško notografirana izdaja Društva slovenskih skladateljev: Samo Vremšak, *II. Simfonija*, 1969, »Spominu pokojnega očeta«, ed. DSS 589 (1972). Izdaja vsebuje nekaj očitnih tiskarskih napak, ki jih tukaj molče obidem.

¹⁹ Črt Sojar Voglar (ur.), *Skladateljske sledi po letu 1900 / Composers' Traces from 1900 Onwards*, Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 2003, str. 268–269.

Letnici 1969/1972, ki sta s svinčnikom označeni na nalepki naslovnice na partituri (skladateljev rokopis!), namigujeta na vsaj triletno zorenje tega monumentalnega simfoničnega dela. Vemo, da je njegov oče Ciril umrl 27. decembra leta 1968. S tem smo simfonijo umestili tudi v časovni in glasbeno slogovni ustvarjalni prostor, ki je bil v tistem času zelo živahen, mestoma razburljiv. Koliko se to odraža v Vremšakovi drugi simfoniji, bo zopet potrebno posebej in natančneje pregledati. Na tem mestu se bomo posvetili njeni zgradbi in tematskemu gradivu, ki ga podajamo v notni prilogi.

Tudi stavki druge Vremšakove simfonije so nanizani v klasično simfoničnem oblikovnem nizu, ki je v primerjavi s prvo simfonijo bližji običajni zasnovi sonatne oblike: prvemu hitrejšemu stavku s počasnejšim uvodom sledi drugi spevnejši in bolj umirjen, ki se prevesi v kontrastni zaključni *Allegro*-stavek. Podobno kot prvo, tudi to simfonijo označuje poudarjena notranja rapsodična razčlenjenost zlasti prvega stavka, in sicer z natančnimi metronomskimi in agogičnimi oznakami tempov in njihovih nenehnih menjav. Pred nami je tako naslednja stavčna podoba. 1. stavek: *Andante tranquillo* ($[1/4]=66$) – *Poco più mosso* ($[1/2]=76$), *Allegro molto e con fuoco* ($[1/4]=138$), [Repriza] *Quasi adagio* ($[1/4]=cca. 60$), *Allegro con fuoco* ($[1/4]=144$) – *Meno mosso* ($[1/4]=69–72$) (*tranquillo, sostenuto*) – *Allegro molto* ($[1/4]=160$) – ($[1/4]=80$) *poco sostenuto*. 2. stavek: *II. Meditazione – quasi valse triste; Poco sostenuto* ($[1/8]=112$), *Tempo di valse moderato* ($[1/8]=104$), *Tempo I, Poco lento*. 3. stavek: *Allegro molto, vivo e energico* ($[1/4]=160$) – *Poco meno, Coda*.

Zasedba orkestra je zelo podobna prvi simfoniji,²⁰ saj je težišče skladateljeve zbranosti ponovno posvečeno zelo premišljeni in pretehtani tematski obdelavi glasbenih misli, kjer je inštrumentacija le sredstvo za izražanje, ne pa glavni barvni nosilec. Tukaj ostane Vremšak zvest svojemu osnovnemu skladateljskemu *credu*, ki ga bo zasnoval tudi v ostalih stvaritvah.

Oblikovno so stavki zelo jasni. Podobno kot v prvi simfoniji pa nastane težavnejše delo pri jasnejšem določanju tematskih sklopov. Tudi tukaj sledi isti tehnički brisanja sledi tonalnih osišč, ki jih skuša prikriti s heterogenimi zvočnimi madeži in zavestnimi nedoslednimi enharmoničnimi interpretacijami segmentov tem, namernimi očitnimi prečji ipd., kar bi nakazovalo Vremšakovo težnjo po atonalnosti, vendar o njej tudi pri tej simfoniji ne moremo govoriti. Zgradba je, kljub drugačnemu videzu in slušnemu vtišu, postavljena na jasna tonalna središča in to tako izrazito, da bi celo lahko govorili o simfoniji v Es (z molovo terco). Je pa v tej simfoniji zaznati skladateljevo močnejšo željo po disonantnem slogu, ki je ne gre pripisati posvetilu oz. misli na očetovo smrt. Gre predvsem za iskanja modernističnega glasbenega jezika, ki so se v slovenskem prostoru ravno tisti čas na krilih rahlo zapoznelega modnega trenda močneje razmahnila skoraj pri vseh skladateljih tistega časa. Tudi Vremšak za vse to ni bil neobčutljiv.

Pri analitičnem pregledu nam bodo v oporo notni primeri, ki so v prilogi. Tematsko gradivo je urejeno v paradigmatskem redu, da lahko močneje izstopijo notranja tematska sorodstva posameznih epizod, ki so za simfonika Vremšaka tako značilna.

Skladatelj celotno tematsko gradivo ponovno izpostavi takoj v začetnem počasnejšem delu (prim. notni primer 1: I. Stavek, uvod, tematika A, B in C). Kljub izrazitemu tematskemu nizanju treh tem – označili smo jih z A, B in C – gre na tem mestu zopet le za uvodno predstavitev tematskega gradiva, ki bo pogojevalo glasbene zamisli celotne

²⁰ Zasedba je naslednja: 2.2+cinc.2+clb.2-4.2.3.1-timp-archi.

simfonije. V njej je opazen za Vremšaka značilen izstopajoč basovski part (v godalih sta to violončelo in kontrabas oz. pozavna in tuba), ki postane nosilec tematike in glasbenih sporočil do take mere, da potisne ostale višje zveneče inštrumente skoraj v podrejen položaj. V isti in popolnoma enakovredni, mestoma celo solistični vlogi, se pojavlja timpanist, ki je ravno v tej simfoniji deležen nosilne vloge znanilca usode, ki jo najavljuje prvi štirje toni simfonije (t. 1): kvartna razporeditev skoraj mehkega pentatoničnega značaja kontrastira z močno poudarjenimi kromatičnimi temami v ostalih glasovih (t. 3–4, 6–7, 8–10 itn.). Opozorimo lahko na značilen polifoni prijem melodičnega vodenja, ki bi ga lahko pojmovali kot izposojo iz politonalnih harmonskih okolij. Vendar se Vremšak poigrava z motivi na svoj način: npr. v t. 3–4 zgradi melodične linije obeh klarinetov v paralelno tekočih intervalih, drugi fagot pa kontrapunktira zrcalno v enakih intervalnih melodičnih razmerjih (polton-ton-velika terca). Podobnih melodičnih simetrij se poslužuje tudi v nadaljevanju, kar ustvarja skoraj ekspresionistično-atonalne zvočne ploskve, ki počivajo na pedalno zastavljenih linijah v basu (vlc. in kb. ter timpani).

Tematski odsek iz uvoda, ki smo ga (v notnem primeru 1) označili z A, bomo srečali kot srž prve teme v tretjem stavku, prisoten pa je tudi v drugi temi prvega stavka (t. 99sl.), ki je istočasno v tesnem sorodstvu z B odsekom iz uvoda (t. 11–16), na malce bolj zakrit način pa tudi s tematiko C odseka (označeno s križci v duxu v t. 17–19sl.); ta bo tvoril idejno vodilo zlasti v izpeljavah, kjer se bo imitacijska igra močno razbohotila. S tem smo se dotaknili Vremšakovega morda najbolj dragocenega kompozicijskega prijema: izčrpne in spretne uporabe kontrapunktičnih možnosti tematskega gradiva. Podrobni analitični prikaz celotne simfonije bi ta vidik še močneje izpostavil, vendar nam že ti namigi zadovoljivo razodenejo bistvo.

Morda je skladatelj – ob nakazani prevladi prvih štirih tonov (*'F-B-es-as'*, spominjajo na Schönberga iz prvih let 20. stoletja) – ravno zato želel ustvariti skoraj atonalno zveneče in močno disonantno prvo temo prvega stavka, ki jo zaslišimo v godalih (t. 30sl.), neposredno izza treh od štirih uvodnih tonov v timpanih (Notni primer 1, t. 27–30). Kvartno melodično gradnjo tukaj nadomesti z navidezno terčnimi prijemi, ki jih uravnava bolj v linearinem kot harmonskem smislu. Most do druge teme sestavijo gradniki tematskega gradiva iz uvoda; najbolj slišno izstopi tremolirajoči odsek C (t. 63sl.), ki bo v reprizi še bolj izstopajoč (t. 281sl. in 319sl.). Po izčrpni in sorazmerno obširni izpeljavi nastopi skoraj neopazno repriza (t. 268, v fagotu), in sicer s tematiko, ki smo jo srečali v t. 4–6 v uvodnem odseku. S tem je dal Vremšak določeno težo uvodnemu odseku, ki je morda nosilec tudi neglasbenih osebnih sporočil. S tem smo namignili na še eno plast, ki se ji bo potrebno posvetiti v poglobljeni analizi. Kljub močno disonančnim iskanjem v smeri atonalnosti, se prvi stavek na koncu močno zasidra na tonalni osi tona Es, ki bo v tretjem stavku tudi zaključil celotno simfonijo. V tretjem stavku – kot že omenjeno – je ravno A epizoda iz uvoda nosilka prve teme in hkrati jedra sporočil citatov te iste teme v različnih premenah (npr. v diminuciji, t. 101sl. in 141sl. itn., ali pa v inverziji, t. 104sl. in 112sl. ipd.).

Drugi stavek je z ozirom na prvega poudarjeno tonalen in manj disonantno stkan. Tonalna os – če izvzamemo zopet uvodnih 16 taktov, ki spominjajo na uvodno epizodo v pihalih (t. 3–4) iz prvega stavka²¹ – je v drugem stavku vseskozi jasno postavljena na tonu

²¹ Zanimiv je npr. kompozicijski prijem simetričnih intervalnih postopov, ki smo ga omenili zgoraj za t. 3–4 v prvem stavku, ki ustvarja skoraj atonalni zvočni vtis, čeprav to noče biti.

c, torej na paralelni tonaliteti od Es, ki tvori tonalno žarišče celotne simfonije. Štirinajst taktna tema A (t. 17–30, notni primer 2) ima sicer plesni ritmični utrip, vendar njen značaj izžareva trpka čustva. Podobno je s temo B, ki po kratkem mostu nastopi na dominantni stopnji v obliki kanona med prvimi in drugimi violinami, ki odgovarjajo z mutacijo (t. 35) duxu v prvih violinah. Izmenjavanje obeh tematskih epizod A in B, brisanje prehoda iz ekspozicije v izpeljavo (v t. 74), kjer se tonalne osi oddaljujejo druga od druge, zlasti na variacijskih odsekih citatov teme B, nam zopet pokaže uvodoma opisanega simfonika Vremšaka. V reprizi (t. 132sl.) skoraj popolnoma pozabi na temo B, saj daje prednost izzvenevanju teme A (»poco a poco diminuendo e morendo«, t. 163), ki jo v zaključnem odseku *coda* (t. 167sl.) ob tremolih godal motivično razdrobi, vse dokler se ne umakne v transcendentnost. C-mol je vse do zadnjega udarca s timpanom trdna oporna točka paralelnega in skoraj vedrega sveta (morda programsko nakaže nebesa?), ki ga želi skladatelj upodobiti v tem zaključnem odseku drugega stavka.

V tretjem stavku, kot že omenjeno, se skladatelj vrne v vzdušje prvega stavka, le da je tu upornejši. Naslon na tematiko (notni primer 1, 3. stavek) iz prvega stavka je očiten, saj ga niti uporni in pikri sinkopirani poudarki ne zamegljijo.

V tej simfoniji imamo močan vtis, da je Vremšak ves čas od zaključka prve simfonije po tihem snoval to drugo delo. Nosilne misli prve se jasneje pokažejo v drugi. Druga je na nek način – to lahko rečemo danes – za Vremšaka pomenila skladateljsko polnoletnost. Ni čudno, da je na skladanje tretje simfonije tokrat počakal dalj časa, kot je bilo to pri drugi.

Vremšakova III. Simfonija

Po dvajsetletnem premoru je Samo Vremšak leta 1988 zopet posegel po glasbeni vrsti simfonije. Njegova tretja simfonija²² tvori skladateljev povzetek oz. zaključni premislek v odnosu do te najbolj čiste dramske vrste na področju glasbe, ki lahko vse dramatične zaplete – za razliko od opere ali baleta –zgradi le z urejenimi glasbenimi idejami in čistimi zvoki. Pričakovali bi, da se bo skladatelj za takšne dramatske zahteve, ki v čistem simfoničnem zvoku (brez uporabe besed, scene in gibanja) potrebujejo zelo veliko in subtilno razvijano paleto zvočnih odtenkov, zatekel k čim bogatejši zasedbi simfoničnega orkestra. Vendar stori ravno nasprotno, vrne se k zasedbi iz študentskih let, k zasedbi prvega in drugega stavka svoje prve simfonije.²³ Kot smo že omenili, torej k simfonično skrajno racionalni izbiri glasbil. Kot bo predstavljenno, se enako zgodi tudi v ostalih segmentih.

Celotno ustvarjalno zamisel tretje simfonije skladatelj tokrat – za razliko prvih dveh – prelije v štiri stavke, ki so ukrojeni po klasičnem oblikovnem vzoru menjave hitrejših z umirjenim in spevnim osrednjim stavkom. Če postavimo oznake za tempo v preglednico, se pokaže bolj jedrnata zunanja podoba, kot smo je bili vajeni pri obeh predhodnicah.

I. *Allegro moderato* ([1/4]=96–100), *Allegro con brio* ([3/4]=80).

II. *Adagietto molto cantabile* ([1/8]=84–88).

III. *Allegro vivace* ([3/4]=80), *tranquillo*, *Allegro con brio* ([3/4]=92–96).

IV. *Allegro con brio* ([1/2]=112), *Più mosso* ([1/2]=126).

²² Uporabljena je bila izdaja Društva slovenskih skladateljev: Samo Vremšak, *III. Simfonija*, 1988/89, ed. DSS 1265; izdaja je fotokopiran skladateljev rokopis v broširani vezavi.

²³ Orkestralna zasedba Vremšakove *III. Simfonije* je naslednja: 2.2.2.2-4.2.3.1-timp–archi

Že bežna primerjava s prejšnjima simfonijama nakaže, da se je prejšnja rapsodična razvejanost stavkov umirila in prepustila prostor enovitejšim, skrajno skopo zastavljenim tempom. *Allegro con brio* v prvem in v tretjem stavku obakrat nastopi šele v *codi*, v zaključnih dvajsetih taktih (t. 319–340 v prvem in t. 284–309 v tretjem stavku), in to z namenom, da ustvari ‘stretto’ gradacijski učinek. Zanimivo je, da obakrat uporabi citat prve uvodne teme (prim. notni primer 3) v blago variirani obliki. Enako vlogo ima tudi *Piu mosso* (t. 339–359) na koncu četrtega stavka, ki je samo še stopnjevano nadaljevanje pravkar omenjenega zaključnega *Allegro con brio* v tretjem stavku. Če izvzamemo še oznako *tranquillo* (t. 105sl.) v sredini tretjega stavka, ki spominja na drugo temo prvega stavka in ima na tem mestu podobno sporočilno vlogo, se nam celotna podoba tempov Vremšakove tretje simfonije močno poenostavi oz. do skrajnosti zgosti. Pred nami so tako naenkrat le *I. Allegro moderato*, *II. Adagietto molto cantabile*, *III. Allegro vivace* in *IV. Allegro con brio*, skratka podoba tempov, kot jo srečamo pri dunajskih klasikih, pri Beethovnu ali Mozartu.

Skladno s podobo, ki so nam jo pokazali tempi stavkov, se pri tej Vremšakovi simfoniji kaže njegova težnja po enoviti idejni zasnovi celotne simfonije. Takšne namene smo zaznavali že v obeh prejšnjih. V poudarjeni obliki pa se izoblikuje šele v tej simfoniji. Notni primer 3 v prilogi je zasnovan namenoma tako, da nam omenjani Vremšakov kompozicijski pristop do izbire tematskega gradiva prikaže v paradigmatski podobi.

Podobno kot v prvi in drugi simfoniji Vremšak tudi tokrat postavi osnovno glasbeno zamisel na začetek, kot uvodni odsek, ki bo šele pripravil nastop prve teme. V obeh prejšnjih simfonijah je uvodna tema povzemala poleg glavne teme še kakšno dodatno misel, ki bo kasneje spregovorila v tem ali onem odseku. V tretji simfoniji pa je uvodni odsek (t. 1–27), ki bo glavni tematski nosilec celotne skladbe – glasbena ideja v enem samem kosu, ki se skoraj brez predaha razprostre v razponu treh oktav; v njej kakršnihkoli vidnih tematskih ‘šivov’ ni mogoče zaznati. To isto temo bo Vremšak takoj uporabil v malce bolj jedrnati obliki kot prvo temo prvega stavka (t. 30sl.), ki jo bomo – razen v prvem stavku, razumljivo – srečevali še v tretjem (t. 284sl.), predvsem pa kot prvo-glavno temo v četrtem rondojevsko zastavljenem stavku. V četrtem stavku ta tema zopet nastopi kot glavna, nosilna tema; čeprav je v metrično malo spremenjeni podobi, njena harmonska in sporočilna podoba ostaja enaka. Že pogled na citate teme (prim. notni primer 3, 4. stavek) pokaže skladateljev načrt, da tej temi dodeli posebno prevladujoče mesto v celotni simfoniji.²⁴

Kljub še vedno močni prisotnosti disonantnosti, ki jo Vremšak ohranja tudi v tretji simfoniji na že uvodoma opisan način, so tonalni centri tokrat morda še za spoznanje jasneje razvidni kot pri drugi simfoniji. Prvi in zadnji stavek sta zgrajena na tonalni osi f-mola, osrednja dva pa na tonalni osi D-ja z veliko terco; torej zopet v maloterčnem oz. paralelnem tonalnem sorodstvu. Takšna zasnova je sad načrtnega premisleka. Prav tako v izpeljavah in v celotnem četrtem rondojevskem stavku rad uporablja jasne modulantno zastavljenе centre znotraj celih tematskih epizod.

Tretjo simfonijo lahko označimo kot zrel izraz Vremšakovega simfoničnega sloga. Dramatični zapleti in razpleti se približajo klasičnim idealom, čeprav ostaja v

²⁴ V t. 1sl. je prva glavna tema. Njej sledijo citati v bolj ali manj variirani obliki še v t. 18sl., 78sl., 116sl., 140sl.; 199sl. (d-mol), 232sl. (f-mol), 249sl. (b-mol), 255sl. (a-mol), 280sl. (augm.).

kompozicijskem stavku samosvoj, zvest začrtanim harmonskim in kontrapunktičnim izbiram, ki tvorijo gradnike Vremšakovega razpoznavnega osebnega sloga.

S povedanim smo prehodili analitično pot skozi tri najpomembnejša Vremšakova orkestralna dela. Uvodoma izraženi uvidi na temelju analize treh skladateljevih simfonij, ostajajo razvidni tudi pri pregledu ostalih Vremšakovih orkestralnih del.

Ostala Vremšakova dela za simfonični orkester

Poleg treh simfonij ima Samo Vremšak še šest zaokroženih del za veliki simfonični orkester. Po oblikovni zasnovi so to dela krajšega obsega, kompozicijsko pa je vsako od njih zrel izdelek. Tvorijo pomemben segment Vremšakovega opusa in zaslужijo posebno pozornost. Vsa so že bila izvedena. Podrobnejša analiza vsakega posebej bi pokazala to in ono podrobnost Vremšakovih ustvarjalnih prijemov. Če bi se jim izčrpneje posvetili, kar si nedvomno zaslужijo, bi daleč presegli okvirje te razprave. Zato se bomo zavestno omejili in iznesli le tiste posebnosti, ki jih doslej še nismo srečali ali pa še dodatno osvetljijo to, kar smo izpostavili ob analitičnem pregledu simfonij.

Prvo, kar opazimo, je dejstvo, da so vsa ta Vremšakova dela za simfonični orkester ostala v rokopisu. To velja tudi v primeru, ko imamo sicer na voljo izdajo, ki je objavljena v Edicijah Društva slovenskih skladateljev, vendar so za te izdaje uporabili skladateljev rokopis, ki so ga anastatično ponatisnili oz. fotokopirali. Vremšakov rokopis je izjemno natančen, razločen in grafično lep. Za analitično raziskovalno delo je takšna izdaja še bolj hvaležna, saj imamo pred sabo neposreden skladateljev zapis brez notografovega vmesnika, ki lahko vsebuje določene računalniško povzročene napake, kot je npr. pri izdaji druge simfonije. Vremšak se v kromatičnih postopih poslužuje enharmonskih zapisov, ki so zapisani – na to moramo opozoriti – mestoma nedosledno, kakor da bi namenoma hotel zabrisati harmonski funkcionalni okvir določenega mesta v skladbi. Pri glasbenih analizah Vremšakovih, zlasti orkestralnih del, ki uporablja skoraj čisto tonalno glasbeno gramatiko, bo to pomemben dejavnik. V rokopisu so takšna mesta večinoma natančno zapisana, notografovi računalniški prepisi pa so ravno v segmentu enharmonskih postopov problematični, saj jih brez soočenja s skladateljevim rokopisom mestoma ni mogoče razvozlati. Vremšakov glasbeni jezik je tudi v teh delih za simfonični orkester enak tistemu, ki smo ga malo prej srečali ob simfonijah. Poleg omenjenih skupnih potez, pa v teh delih obstaja nekaj zanimivosti.

Dela za simfonični orkester pred III. Simfonijo: Dramatična uvertura, Scherzo za simfonični orkester in Adagio za veliki orkester

Zanimivo je na primer že samo dejstvo, da je Vremšak, še preden se je leta 1988 lotil skladanja svoje tretje simfonije, ustvaril troje deset- do štirinajstminutnih del za simfonični orkester. Kakor da bi se pred zahtevno nalogo skladanja svoje tretje simfonije žezel preizkusiti, še nekaj naučiti, poglobiti in izpiliti svoje skladateljsko pero. Pri teh delih je zanimivo opazovati skladateljevo osredotočanje v smeri bistvenega, če gledamo z vidika razvojne poti, ki jo je Vremšak storil v dvajset- oz. kar tridesetletnem ustvarjalnem loku, ali točneje: v času od druge, oz. lahko rečemo, kar od njegove prve simfonije.

Že pogled na inštrumentalno zasedbo teh treh del je razovedajoč glede na tisto, kar nam pokažejo izsledki podrobnejših analitičnih pregledov. *Dramatična uvertura* (1977)²⁵ še uporabi orkestralno zasedbo à 3, kot smo jo srečali v tretjem stavku prve simfonije in pri drugi simfoniji, toda v naslednjih dveh delih, ki ju je ustvaril slabo desetletje kasneje, t. j. *Scherzo za simfonični orkester* (1985)²⁶ in pa *Adagio za veliki orkester* (1987).²⁷ Vremšak strne glasbene misli v inštrumentalni obseg zasedbe à 2, kar bo takoj nato uporabil tudi v svoji *III. Simfoniji*, kot smo malo prej ugotovili.

*Dramatična uvertura*²⁸ je ohranjena le v rokopisu s črnilom. Skromen skladateljev podatek »komp. 1977« na začetku nakaže letnico nastanka. V partituro so vneseni tudi dirigentovi zaznamki z debelim sivim in rdečim svinčnikom, ki so nastali ob izvedbi/ah. Oblikovno je skladba kompleksno zastavljena. Na prvi pogled kaže, da gre za delo poudarjeno rapsodične narave. Tako podobno nakazujejo že oznake za tempo v posameznih odsekih; v dveh ključnih odsekih vsebujejo tudi metronomsko oznako, s katero je skladatelj natančno določil želeni metrični utrip. S tega vidika je oblikovna podoba naslednja: *Largo ([1/4]=52–54) – Allegro con brio ([1/4]=154) – Meno mosso, sostenuto – Allegro – Largo – Allegro con brio – Largo – Allegro con brio – Largo – molto sostenuto*. Podobnosti med to enostavčno skladbo in med strukturo stavkov prve in druge simfonije se nam vsiljujejo same po sebi. Vendar lahko ob malo bolj pozorni analizi izluščimo ključne misli, ki so nosilci notranje zgradbe, in določeno hierarhijo med njimi, tematsko soodvisnost ipd. Tudi razmerja odsekov so dobro uravnotežena. Če sedaj oznake posameznih odsekov postavimo v stolpec, jih opremimo s števili takтов in jih tematsko opredelimo, nam celotna zgradba pokaže popolnoma drugačen oblikovni obraz.

Largo ([1/4]=52–54); t. 1–34: uvodni odsek, nosilec dramatičnega sporočila.

Allegro con brio ([1/4]=154); t. 35–112,1: prva (t. 35) in druga (t. 52) tema.

*Meno mosso, sostenuto; – molto espressivo;*²⁹ t. 112–273: izpeljava.

*Allegro,*³⁰ t. 142sl.

*Largo,*³¹ t. 156sl.

Allegro con brio; t. 161sl., variiran citat 1. teme basu.

Largo; t. 174–291: reprizni odsek, do konca (t. 388).

Allegro con brio; t. 292–352.

Largo – molto sostenuto; t. 353–388, konec.

Dramatična uvertura, če jo podrobneje pregledamo v njenih tematskih spletih, nam v globljih plasteh pokaže več oblikovnih podobnosti s tremi simfonijami. Uvodni odsek (*Largo*) tudi tu vsebuje zametke celotne skladbe, ki jih bosta podrobneje razkrili eksponacija in izpeljava, kjer bodo posamezne teme črpale iz tega izvora glasbenih idej. Kljub temu pa ta uvodni odsek *Dramatične uverture* ostaja glavni nosilec dramatičnosti, to pomeni notranjega vzdušja in sporočila celotne skladbe. Tudi zato se dosledno oglaša v

25 Zasedba orkestra f 3: 2+ott.2+cinc.2+clb.2+cfag–4.3.3+tba–timp.batt.–archi.

26 Zasedba orkestra f 2: 2+ott.2.2.2–4.2.3–timp.3perc–archi. Katalog edicij DSS 2005/06 navaja napačno.

27 Zasedba orkestra f 2: 2.2.2.2–4.2.3.–timp–archi.

28 Delo ni v katalogu DSS, čeprav bi ga lahko enako kot ostale anastatično reproducirali.

29 Začetek izpeljava začne sveža tema, ki jo zaigra basklarinet »solo – molto espressivo«.

30 Zaznamek je popravek s svinčnikom, dopisano kasneje, ob izvedbi.

31 Obsega samo 5 taktov, ima vlogo povzetka uvodnega odseka, ki uvede tematski citat.

vseh ključnih odsekih skladbe in jo tudi zaključi na tonalnem centru C.³² Zgradba, kot smo jo opisali, spominja na prve sonatne stavke vseh treh Vremšakovih simfonij. Kljub močno poudarjeni rapsodični komponenti, je v svoji globini to jasna tridelna zgradba, ki ji daje uvodni ‘dramatični’ odsek celotno vsebino. Poimenovati skladbo kot ‘uvertura’ in to ‘dramatična’ je bilo zato za skladatelja nekaj skoraj samoumevnega. Če bi želeli to skladbo slogovno opredeljevati, bi si morali priklicati pojma ‘ekspresionizem’ in ‘neoklasicizem’, vendar je do same skladbe veliko bolj pravično, če vanjo proniknemo brez predsodkov, kot do osebe, ki je v svoji biti samosvoja.

Scherzo za simfonični orkester³³ je druga skladba v tem obravnavanem sklopu. V zasnovi je prosojna simfonična skladba suitne, t. j. plesne narave (kolo?), čeprav si posamezni odseki sledijo drug za drugim zdržema, brez cezur ali premorov, ki so tako značilni za suite in ostale plesne oblike. Je imel skladatelj pri tej šest-minutni skladbi v mislih zaključni stavek kakšne simfonije? Ugibanja te vrste nas ne bodo pripeljala daleč, še manj pa k samemu bistvu tega dela. Datum zaključka komponiranja, ki ga v drugih skladbah večkrat močno pogrešamo, je tokrat Vremšak zapisal na koncu svojega rokopisa: »marec 1985«. Smo torej v času tik pred skladanjem *III. Simfonije*. Če se ozremo na malo prej omenjeno zasedbo orkestra, se znajdemo v času prvega stavka *I. Simfonije*, ki je nastal pod Kozinovim budnim očesom. Tokrat so dodani le trije tolkalci; skladatelj jih v zaradi njenega plesnega značaja nujno potrebuje. Zanimivejša pa je spremembra, ki jo kažejo oznake odsekov. Vremšak se tokrat skoraj popolnoma odreče besednim oznakam za tempo in jih nadomesti z natančnimi metronomskimi navodili. Če odmislimo oznako za zaključni *Presto* (*coda!*), spada celotna skladba pod začetno oznako za tempo *Andantino sottovoce*. Posamezni odseki celotne skladbe (izvzeta je seveda zaključna coda) so le blago niansirani v metronomskem razponu od 69–96 na enoto osnovnega metričnega utripa. Oblikovna podoba posameznih odsekov, če jih postavimo zopet v pregledni stolpec, jih opremimo s takti, kjer posamezni tematski odseki (označili smo jih s črkami) nastopajo, je potemtakem naslednja:

| | |
|---------------------------------------|--------------------------|
| <i>Andantino sottovoce</i> ([1/4]=69) | t. 6sl. – /A |
| [3/8]=72 | t. 47sl. – /B |
| [1/4]=84 | t. 88sl. – /C |
| [1/4]=96 | t. 131sl. – /D |
| [1/4]=80 | t. 145sl. – repriza: /A' |
| [3/8]=72 | t. 167sl. – /B' |
| <i>Meno</i> ([1/4]=80) | t. 199sl. – /A' |
| <i>Presto</i> ([1/4]=152) | t. 209sl. – coda; |
| [1/4]=168 | t. 232–238, konec. |

Za bolj poglobljen uvid bi bilo koristno analizirati vse nakazane tematske sklope (A–D) po paradigmatskem ključu, to pomeni pod zornim kotom medsebojnih soodvisnosti tem. V našem primeru pa je bolj kot ta podrobnost, ki je pri Vremšaku pogosta, zanimiv skladateljev razvoj, ki se nam tu nakaže. Gre za znake bolj izklesane smeri skladateljevega

³² Izbire tonalnih centrov so podobne, kot smo jih srečali pri treh simfonijah. Potrebovale bi posebno preglednico. Vendar ta vidik k razpravi ne doda posebnih novosti in ga zato tukaj obidemo.

³³ Za analizo smo upoštevali izdajo Ed. DSS 1170, ki je dejansko anastatična kopija Vremšakovega rokopisa.

snovanja: rapsodičnost, ki je oblikovno zaznamovala vse skladbe do tega datuma, se umika in daje prostor jedrnatosti, o čemer smo razpravljali ob primeru tretje simfonije. To skladateljevo razvojno smer še bolj izrazito pokaže naslednje Vremšakovo simfonično delo, *Adagio za veliki orkester*, ki si tudi zasluži posebno pozornost.

*Adagio za veliki orkester*³⁴ je po skladateljevi oznaki nastal leta 1987. Letnica je za nas tokrat še posebej pomembna, saj gre za čas neposredno pred skladanjem njegove tretje simfonije, kjer se Vremšakov slog nagne v jernatejšo smer, v krog neoklasikov. Morda je ravno ta skladba za nagib k historičnosti še najbolj prelomna. Ne toliko zaradi malo prej omenjene orkestralne zasedbe³⁵, ki jo skladatelj postavi v okvirje prvega stavka prve simfonije iz časov študija pri Kozini, marveč predvsem zaradi celotne oblikovne zasnove tega enostavnega dela »za veliki orkester«, kot ga je označil sam Vremšak, ki zaznamuje skladateljevo težnjo po izhodu iz dotedanje poudarjene rapsodičnosti. Členitev te enostavne skladbe, če jo motrimo pod vidikom oznak za tempo, pokaže izjemno preprosto tridelno podobo:

| | |
|---------------------------|-----------------------------|
| [1/8]=60 | t. 1–95; |
| Poco più mosso ([1/8]=92) | t. 96–147; |
| Tempo I° | t. 148–204, t. j. do konca. |

Vse tri oznake za tempo pa tvorijo že kar oblikovno podobo skladbe, ki tako razпадa na tri glavne dele (AA–BB–AA'), v ekspozicijo, izpeljavo in reprizo. V zasnovi je to – globalno gledano – velika pesemska oblika, ki v ekspozicijskem in repriznem odseku zopet razпадa na tri (A–B–A') oblikovne enote.³⁶ Še poučnejši je lahko uvid v podrobnosti kompozicijskega snovanja posameznih odsekov te skoraj štirinajstminutne orkestralne skladbe,³⁷ ki bi nam jih lahko razkrila analitična paradigmatsko zastavljena preglednica celotnega tematskega gradiva *Adagia*. Tehniko tematske gradnje bi lahko v tem primeru poimenovali kot ‘mreženje mikromatematike’, saj se tematika razrašča druga iz druge, iz kontrapunkta k temi nastane nova tema s svojim kontrapunktom. Skratka tehnika, ki ji sledimo pri Vremšaku v različnih premenah tako rekoč od njegovih šolskih klopi dalje. Zanimivo podobo bi dobili, če bi ob tem opazovali postavljanje tonalnih središč v sklopu tematskih odsekov. Pred nami bi se izrisala klasična zasnova napetih tonalnih odnosov, tonike do dominante in obratno, prestavitev v sorodna paralelna akordalna okolja maloterčne narave oz. v proti-okolja medsebojne velikoterčne sorodnosti. Na tem mestu opise tovrstnih analitičnih izsledkov iz razumljivih razlogov opuščamo.

S tem smo razvili razvojni razmislek razprave, ki je pripeljal do slogovnih prijemov v Vremšakovi III. *Simfoniji*: organsko so del celote vseh skladateljevih simfoničnih del, pa

³⁴ Za analizo je bila uporabljena rokopisna partitura iz skladateljeve zapeščine dedičev, za kar se jim iskreno zahvaljujem. Skladba je tudi najavljena v Edicijah DSS 1236.

³⁵ Zasedba *Adagia*, ki ga Vremšak poimenuje veliki orkester, je naslednja: 2.2.2.2-4.2.3.-timp.-archi.

³⁶ V ekspoziciji so to takti 1–28, 29–70 in 70–95. Drugi in tretji odsek se členita v obliki tematskega šiva, ki ga radi imenujemo ‘cepič’, zaradi zraščanja tem druge v drugo.

³⁷ Na voljo je posnetek, ki ga je izdala založba RTV Ljubljana, oznaka CDja ‘RTV DD0248’. Posnetek je iz leta 1989. Simfonikom RTV Slovenija dirigira Ciril Cvetko. Cvetkova izvedba *Adagia* je za več kot minuto in pol krajsa od skladateljevega namiga (»cca13'30"«) na koncu rokopisne partiture. Tudi v izvedbi je bil dirigent, blago rečeno, zgolj rutinski, izvedba pa podpovprečna. Zato ostaja več dragocenih detajlov partiture neslišanih.

vendar neke vrste mejnik. V nadaljevanju bomo na kratko predstavili še nekatera značilnejša dela.

Dela za simfonični orkester po III. Simfoniji: *Passacaglia za orkester*, *Koncert za orgle in orkester* in *Suita za orkester*

Po III. *Simfoniji* iz leta 1988 je Samo Vremšak v bolj ali manj dolgih časovnih razmikih napisal za simfonični orkester še troje del, če v ta sveženj prištejemo tudi tristavčni *Koncert za orgle in orkester* iz leta 1991.³⁸ Ker pa *Koncert* tvori enoto zase, ga v tem kontekstu obidemo. Našo pozornost bosta pritegnili tako le še dve Vremšakovim simfonični orkestralni deli: *Passacaglia za simfonični orkester* iz leta 1989 in *Suita za orkester*.

*Passacaglia za simfonični orkester*³⁹ je nastala le slabo leto po III. *Simfoniji*. Kljub drugačnosti glasbene oblike ju veže več skupnih potez. Že zasedba orkestra je simfoniji identična.⁴⁰ Čeprav gre za delo, ki je namenjeno velikemu orkestru, kaže velik kompozicijski vpliv oblike, ki jo je postavil J. S. Bach v svoji *Passacaglii v c-molu* BWV 582. Vremšakova je postavljena na ton D in je kljub močno kromatičnemu stavku jasno razpoznaven d-molov tonalni okvir, kar je zelo značilno za Vremšakov kompozicijski stavek. Znano je, da je bil Vremšak tudi sam organist in je Bachovo delo poznal iz prve roke. Znan pa je tudi Bachov vpliv na to glasbeno obliko in na skladatelje, ki so jo uporabili za njim, čeprav je sam napisal le eno tovrstno delo. Izza Bacha so namreč *passacaglie* praviloma v molovi tonaliteti, kar je značilno tudi za 20. stoletje; potekajo v počasnem tempu in so slovesno ponotranjenega značaja. Ohranile so Frescobaldijev etos dorskega modusa, kar je vplivalo tudi na Bacha. Bachov c-mol je namreč v zasnovi transponiran dortskega modusa na *finalis-C*. Primeri v zgodovini glasbe so brez števila in jih ni potreben posebej naštrevati.

Tudi Vremšakovova enajstminutna skladba se očitno ni želeta odtegniti temu močnemu vplivu, vključno z izbiro tonalnega centra na ‘dorskem’ D. Vremšakova osemtaktna tema sicer uporabi deset od dvanajstih poltonov, v zaključni kadenci jo Vremšak dodatno obarva s primesmi frigijskega modusa, kar je zlasti v baročnih (pa tudi kasnejših) *passacagliah* prej pravilo kot izjema. Vremšakovova posebnost je ravno v tem, da frigijsko obarva noto *finalis D*, s katero se vsaka naslednja variacija začenja, in ne *dominanto A*, ki se ji v svoji temi – na videz – pravzaprav spretno izogiba, čeprav jo nato v poteku skladbe rad izpostavlja.

Dejali smo, da le na videz. Zaključni takt, ki na tretji dobi pripravi nov začetek teme, se kadenčno ustavi dejansko na terci dominante (nota cis). To pa ni vse. Če pozorno analiziramo temo od četrtega takta naprej, opazimo spretno kadenciranje s pomočjo frigijskega postopa na dominanto A. Tako imata 4. in 5. takt vlogo sekundarne dominante (d-fis-a-c) na subdominanto v prvem obratu (b-d-g), kar se dejansko zgodi v 6. in 7. taktu. Tudi na videz harmonsko tuje zvenec sekstakord es-dura (g-b-es) v predzadnjem taktu ima

³⁸ Tempi stavkov so: 1. *Allegro maestoso*, 2. *Pastorale* in 3. *Allegro brillante*. Niso citirane menjave znotraj posameznih stavkov.

³⁹ Za analizo je bila uporabljena rokopisna partitura, ki je v anastatični reprodukciji Vremšakovega zapisa izšla v Edicijah DSS 1236. Partitura ima obilo dirigentovih zaznamkov in opomb, kar nudi pri analizi še dodatna sporočila, saj gre za dirigentove s skladateljem usklajene zapise. Partituro hrani arhiv Društva slovenskih skladateljev v Ljubljani.

⁴⁰ Zasedba orkestra pri *Passacaglii* je sledeča: 2.2.2.2–4.2.3.1–timp–archi.

svoj pomen: tvori napolitanski akord, ki dominantno vlogo A-dura samo še močneje podčrta. S tem smo pri Vremšaku zopet trčili na že izpostavljen kompozicijski princip vloge uvodnih odsekov, ki nakazujejo tematsko gradivo za celotno skladbo. V našem primeru si je Vremšak zagotovil ne le melodično zasnovno polifonih spletov, marveč tudi vertikalno harmonsko okolje, ki ga bo kasneje izčrpal vse do roba politonalnosti.

Nakazano bi lahko pokazala zopet le podrobna analiza. Tudi v tem primeru bi morala biti paradigmatske narave. Vendar se bomo tega vzdržali. Izpostavili bomo le oblikovni izsek izsledkov analize te zanimive skladbe, ker tudi ta potrjuje našo ugotovitev o Vremšakovem slogovnem zgoščevanju, ki se je dogajalo v času okoli nastajanja njegove *III. Simfonije*. Kljub temu da gre v primeru Vremšakove *Passacaglie* za čisto določeno glasbeno obliko, ki po svoji naravi narekuje vnaprej določene variacijske postope, jo skladatelj spretno oblikuje v zaokroženo simfonično delo. Temi sledi XXIV premen, ki jih skladatelj posebej ne označuje, saj želi, da skladba teče čim bolj spontano; skoraj se ne ozira na njeno osem taktno stalnico, ki kakor ‘usoda’ vsakič znova potrka na vrata dogajanja. Mimo neizbežne ukleščenosti v temo in nanjo vezanih obveznih variacij, skladno z zahtevami te stroge glasbene oblike, ustvari Vremšak zaokroženo simfonično delo, kjer na trenutke celo izgubimo občutek, da gre za cikličen variacijski potek. Pred nami se izoblikuje trodelna zvočna podoba A-B-A, ki jo zopet zamejujejo že znani Vremšakovi kompozicijski prijemi menjave tempov znotraj enostavčne skladbe oz. znotraj posameznih stavkov, če gre za simfonijo ali koncert. Običajen stolpec oznak tempov je hkrati že analitičen uvid v oblikovno zgradbo skladbe, ki jo bomo označili v preglednici vzporedno z menjavami tempov.

Poco adagio ([1/4]=69);⁴¹

...*espressivo*...;

[1/4]=80;

[3/8]=66;⁴²

[1/8]=69;⁴³

[1/4]=...,⁴⁴

tema (t. 1–8,2) in XII premen

(t. 8,3–108,2); AA;

kontrastni odsek, nežnejši patos (t. 81sl);

višek skladbe (t. 109–141,2);

izpeljava v hitrem *allegro* tempu

(t. 141–180); BB;

metronomsko označen *tempo I*⁰

(t. 180sl.); AA'

grafično jasnejši zapis za *tempo I*⁰

(t. 206–232, do konca).

Vremšakova dosledno zaznavna in kompozicijsko jasno izpeljana želja po klasičnem ravnotežju med posameznimi odseki znotraj oblike *passacaglie* med ekspozicijskim A-momentom, izpeljavo-B in reprizo-A' tudi znotraj te posebne variacijske oblike, začudi. Še en kompozicijski primer za tiste, ki bi želeli videti v Vremšaku ‘neo-klasika’. Mi smo na tem mestu našo osnovno tezo oz. hipotezo ob tej skladbi tudi analitično potrdili.

Iz opusa del za simfonični orkester nam ostane še zadnje Vremšakovo delo, ki ga je poimenoval *Suita za orkester*.

41 *Passacaglia* teče v počasnem 3/4 taktu, metronomska oznaka se nanaša na četrtniko.

42 Menjava tempa, hiter – *allegro* – v 3/8 takt na eno. *Allegro* tempo Vremšak tudi tu ne izrazi z besedo, marveč le z metronomsko oznako. V tem ozračju so tri premene, XVII–IXX, če ne štejemo teme.

43 Vrnitev na *tempo I*, čeprav v trodobnem 3/8 taktu, vendar z začetnim metronomskim tempom.

44 Z vrnitvijo v okolje 3/4 taka se malo prej uvedeni *tempo I*⁰ še izraziteje naveže na začetno tematiko. Vremšakovo ohlapno metronomsko oznako v partituri dopolni dirigentov naznamek »69« skupaj z likom trikotnika, torej metronom ‘69’ na četrtniku v trodobnem tričetrinskem taktu.

*Suita za orkester*⁴⁵ je bila krstno izvedena v sezoni Slovenske filharmonije 1997/98.⁴⁶ Vremšak nam letnice v partituri ni zaupal. Kot je bilo ugotovljeno, je tudi v tem delu skladatelj uporabil že omenjeno zasedbo orkestra.⁴⁷ Vendar bomo tokrat našo pozornost obrnili v globalno tonalno zasnovu tega ‘venca’ – *suite* – sedmih simfoničnih skladb plesnega značaja.⁴⁸ Skladatelj je v tem delu ocitno posegel v starejša slogovna obdobja, a je ohranil svoj kompozicijski stavek nespremenjen; to pomeni uporabo sodobnejših harmonskih postopov, ki smo jih vajeni iz časa sredine 20. stoletja. Kljub svobodnim harmonskim prijemom, so tonalni centri tako jasno postavljeni, da lahko za vsak stavek *Suite* določimo njeno tonalitetu, vključno s prestavnimi znaki v ključu. Poleg značilnih tempov, ki jih skladatelj uporabi z ozirom na določen plesni vzorec, smo zaradi preglednosti v stolpcu označili tudi tonalna osišča. Podoba vseh sedmih stavkov je naslednja:

I. Intrada

Maestoso ([1/4]=60); v 4/4 taktu; C-dur.

amabile (poco più mosso)

Tempo I⁰

Lento

II. Saltarello

Allegro vivo ([3/8]=100); v 6/8 taktu; C-dur.

III. Pavana

Calmo ([1/2]=60–63); v 2/2 taktu; F-dur, z b-jem v ključu.

IV. Galliarda

Allegro ([1/4]=72–76); v 3/4 taktu; G-dur, z #-jem v ključu.

V. Tango

Tranquillo lento ([1/8]=69); v 4/8 taktu; h-mol, z dvema #-jema v ključu.

amoroso

Tempo I⁰

VI. Marche: ([1/4]=100);

Poco meno

Tempo I⁰

Allegro molto – Presto

VII. Rondeau (kólo)

Pesante ([1/4]=50); v 2/4 taktu; *finalis* na E (frigijski modus?).

[1/4]=66

[1/4]=72

Poco più mosso [1/4]=88

[1/4]=104

⁴⁵ Za analizo je bila uporabljena vezana fotokopija starejšega datuma rokopisne partiture iz skladateljeve zapuščine dedičev, za kar se jim iskreno zahvaljujem.

⁴⁶ Prim. tudi: Primož Kuret, *100 let Slovenske filharmonije 1908 – 2008*, Ljubljana: Slovenska filharmonija, 2008, str. 191, kjer avtor pravi: »med krstnimi izvedbami je bila najprej *Suita za orkester* Sama Vremšaka«.

⁴⁷ Zasedba simfoničnega orkestra je naslednja: 2.2.2.2–4.3.3– timp.3perc–archi. Okrepljena je le sekcija tolkalcev, kar zahteva plesni značaj Vremšakovе *Suite za orkester*.

⁴⁸ Vremšak na koncu vsakega stavka zapiše skupno število taktov, med potekom pa taktov ne označi, kot je rad storil v svojih mladostnih delih (npr. *I. Simfonija*).

*Tempo I⁰ ([1/4]=56);
Allegro ([1/4]=112)
Poco più mosso ([1/4]=160–168)*

Členitve stavkov so že na pogled raznolike, čeprav je tako značilna rapsodičnost iz prvega Vremšakovega obdobja tukaj skoraj popolnoma izginila. Stavki, ki imajo odsek označen s *Tempo I⁰*, so zgrajeni po že omenjenem trodelnem A-B-A ključu. Izstopa zadnji, sedmi stavek, ki ga je Vremšak poimenoval *Rondeau (kólo)*. Stavek je tudi harmonsko zanimiv. Vremšak se poigra z modusi, vendar s sodobnejšimi prijemi. Pogled na partituro pokaže subtilno ogledalno postavitev akordov: visoki glasovi godal se gibljejo v tonalni osi E-frigijskega modusa, nizki glasovi godal pa njemu nasproti stoječem ogledalnem jonskem C-duru. Kdor pozna tonalno semantiko te vrste, bo hitro uvidel stičnost vzhodnjaških in zahodnjaških glasbenih prvin. Tudi to je lahko očitno le ob podrobnejših analizah. Še manjšo zanimivo podrobnost bomo izpostavili: v prvem stavku *Intrade* skladatelj takoj v začetku uporabi zanimive tematske reminiscence. Tema prvih dveh taktov *Intrade* je citat, ki močno spominja na začetek ljudske božične nabožne pesmi *Te dan je usega veselja*. Peti in šesti takt pa vsebujeta začetni takt znane skladbe *Slike z razstave Modesta Musorgskega*. Sta ta dva citata zavestno storjena? Preveč sta očitna, da bi lahko sklepali na slučaj.

Na tem mestu smo zaključili jedro naše razprave, s katero smo želeli pokazati okvirni pregled Vremšakovih del za simfonični orkester in skladateljevo razvojno pot, ki jo je na simfoničnem področju prehodil. Razvidnejša postane tudi v začetku postavljena ugotovitev, da lahko skladateljeve tri simfonije razumemo tudi kot tri mejnike v njegovem simfoničnem ustvarjalnem loku: začetek ob prvi, rast ob drugi in slogovno zgoščevanje zrelih let ob tretji. Ali velja ta uvid tudi za ostala področja Vremšakovega snovanja, bo morala pokazati podrobnejša analiza vseh ostalih del. Skladateljeva dela za simfonični orkester pač kažejo to podobo.

Vremšakova dela za komorne orkestralne sestave

Poglobljen analitični opis Vremšakovih orkestralnih del za simfonični orkester bo moral upoštevati tudi uvide, ki jih vsebujejo izsledki analiz njegovih del za komorne orkestralne sestave in pa *Rapsodije za pihalni orkester* iz leta 1976. Našteli smo jih v začetnem poglavju. Troje del je Vremšak napisal za godalni orkester, eno pa za solista na orglah skupaj z godalnim orkestrom, ki tvori enoto zase. Vsa dela so izdana v Edicijah društva slovenskih skladateljev, kot je bilo omenjeno. *Sinfonietta* za komorni orkester pa tvori enoto zase.

Prvo delo – *Tri skladbe za godalni orkester*, 1954 – spada v čas Vremšakovega študija, dvoje naslednjih del (*Concertino* in *Sonatina oz. Sonata*) pa v prvo skladateljevo ustvarjalno obdobje med I. in II. *Simfonijo*. Skladba *Sedem miniatur* za godalni orkester iz leta 1980 kaže znake prehodnega obdobia v omenjenem Vremšakovem ustvarjalnem razvoju. V začetku partiture je skladateljev napotek: »OPOMBA: *Dirigent mora dosledno upoštevati predpisane metronomske brzine. Avtor*«.⁴⁹ Dejansko so v vseh stavkih,⁵⁰ z

⁴⁹ Uporabljena je bila izdaja: *Sedem miniatur*, za godalni orkester, 1980, v Ed. DSS 998 (1983). Za izdajo je bil uporabljen skladateljev rokopis.

⁵⁰ Stavki so naslednji: *Alla marcia*, *Alla valse – menuetto*, *Alla toccata*, *Alla pastorale*, *Alla etude*, *Alla marcia funebre* in *Alla gigue – Vivo*.

izjemo zadnjega, samo metronomske oznake za tempo, kar smo v naši razpravi malo prej že obravnavali.

Simfonietta in modo classico in due tempi za komorni orkester iz leta 1988 pa sovpada z letnico Vremšakove III. *Simfonije* in deli z njo vse dosežke skladateljevega dotedanega ustvarjalnega zorenja. Analitično bo hvaležno delo, saj je v primerjavi s simfonijo iz istega časa veliko bolj zgoščeno. Orkestralna zasedba je podobna simfoniji, izjema je sekcija trolley, kjer skladatelj uporabi le dva rogovca in dve trobenti. Oznaki za stavka sta: prvi stavek *Allegro con spirito* in *Allegro vivo* (v codi) ter *Molto tranquillo* za drugi stavek. Podobnosti spremenjenega skladateljevega odnosa do stavčne zasnove s simfonijo so že v tem očitne. Uvodne ugotovitve se nam tudi v tem segmentu Vremšakovega ustvarjanja potrjujejo. Analitični uvidi, ki bi potrebovali posebno razpravo, nas pripeljejo do enakih zaključkov, kot smo jih izluščili na področju Vremšakovega ustvarjanja za simfonični orkester.

Številna vokalno inštrumentalna dela za različne sestave, ki smo jih uvodoma omenili, so omenjena zgolj zaradi bibliografskega popisa skladateljevega opusa. Tako smo dobili popolnejšo in bolj celovito podobo tudi o Vremšakovem ustvarjanju na področju del t. i. čiste glasbe za obsežnejše orkestralne sestave. Vokalno-orkestralne vrste zaradi specifične narave zahtevajo drugačen analitičen pristop in specifične postopke, kjer je potrebno v pretres pritegniti najprej besedila in jih nato soočiti s kompozicijskimi in inštrumentalno zvočnimi segmenti. Ko bo tudi ta del zadovoljivo opravljen, bomo dobili o skladatelju Samu Vremšaku še celovitejšo podobo.

Sklep

S pomočjo paradigmatske glasbene analitične metode bi bilo zelo zanimivo in poučno raziskati tako harmonski kakor tudi melodični segment Vremšakovega kompozicijskega stavka. V različnih delih in skozi celotno njegovo ustvarjalno obdobje srečujemo nekaj značilnih postopov, ki so se izoblikovali po enem idejnem ključu. Na ta način bi bilo koristno pregledati Vremšakov ključ pri tvorjenju tem znotraj iste skladbe in – na globljem analitičnem nivoju (po Schenkerjevo) – med različnimi skladbami različnih obdobij (npr. zaključni kadenčni postop pri temah v obeh passacagliah, pri oni v 3. stavku I. *Simfonije* in v *Passacaglii* iz leta 1989). Takšen postopek se je kar sam od sebe vsiljeval ob analitičnem prebiranju del, ki jih tukaj obravnavamo. Dodatna analitična primerjava izsledkov, ki bi jih dobili pri podobnem pretresu Vremšakovih vokalnih pa tudi solističnih in komornih inštrumentalnih del, pa bi – pričakovati je – pokazala Vremšakov kompozicijski pristop na globlji ravni.

Na koncu naše poti skozi orkestralni stavek Sama Vremšaka bo koristno, če zaključimo kar z besedami, ki jih je skladatelj sam zapisal v vizitki h kantati *Exsercitus grandis nimis valde / Zelo velika vojska* iz leta 1995: »*Od Zorka Simčiča sem prejel besedilo oziroma bolje rečno kompilacijo tekstov, ki bi prišli v poštev za uglašbitve kantate. Ker sem se zavedal, da je delo obsežno, sem se takoj spravil k delu in v poldrugem mesecu je bila kantata nared. Delo je napisano bolj ali manj tonalno, nekaj je tudi modalnih struktur. Zasedba: uporabljen je veliki orkester z obilico tolkal, orglami, s štirimi pevskimi solisti in z velikim mešanim pevskim zborom.*«⁵¹ Tako je skladatelj

⁵¹ Povzeto po rokopisu iz zapuščine.

jedrnato opisal odnos do svojega dela. Podobno smo na poti skozi to razpravo odkrivali o njegovih najtehtnejših in najobsežnejših delih.

Dahlhausove trditve, ki jih je sicer izrekel o glasbenem izrazu, bi lahko veljale tudi za Vremšakov celotni orkestralni ustvarjalni lok. Takole pravi: »*Dejstvo, da je glasbeni izraz, ko je enkrat izoblikovan, neponovljiv, motivira težnjo za spremenjanjem; da pa bi ostal razumljiv, ga je treba ponavljati, s čimer je utemeljeno vztrajanje pri preteklem. Napredek in zgodovinski spomin torej sodita skupaj kot dve plati iste medalje.*«⁵²

⁵² Carl Dahlhaus, *Estetika glasbe*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1986, str. 34.

Notni primer 1: S. Vremšak, *II. Simfonija*, 1. in 3. stavek.

1. stavek: uvod (t. 1–8 [A]; 9–16 [B]; 17–21sl. [C]), prva tema ([27–] 30–33sl.) in druga tema (t. 94–105).
 3. stavek, začetek uvoda (t. 1–7sl.).

Klavirski izvleček in fotografija: Ivan Florjanc.

Vir: zapuščina Sama Vremšaka. Klavirski izvleček in fotografija z dovoljenjem dedičev.

1. stavek, uvod (tematski segmenti uvoda A, B in C)

1. stavek, prva tema (t. [27–] 30–33sl.)

Allegro molto e con fuoco (♩ = 138)

Prva tema

1. stavek, druga tema (t. 94–105)

espr. molto

3. stavek, začetek uvoda (t. 1–7; t. 1–4,1) uvoda je enak začetku prve teme v t. 11sl.)

Allegro molto, vivo e energico (♩ = 160)

Notni primer 2: S. Vremšak, II. Simfonija, 2. stavek, *Meditazione – quasi valse triste.*

Uvod (t. 1–10sl.); tema A (t. 17–30); tema B (kanon v spodnji kvarti, t. 34–42sl.).

Klavirski izvleček in notografija: Ivan Florjanc.

Vir: zapisuščina Samo Vremšaka. Klavirski izvleček in notografija z dovoljenjem dedičev.

Uvod (t. 1–10sl.)

Tema A (t. 17–30)

Prim: t. 132–143 (repriza);
t. 167sl. (coda-ped. na t) in
t. 176–179 (fragment).

Tema B, kanon v spodnji kvarti (t. 34–42sl.)

Notni primer 3: S. Vremšak, III. Simfonija.

Prva tema v različnih premenah.

Klavirski izvleček in notografija: Ivan Florjanc.

Vir: zavetnina Sama Vremšaka. Klavirski izvleček in notografija z dovoljenjem dedičev.

1. stavek, uvod (t. 1–13sl.)

Allegro moderato ($\text{♩} = 96\text{--}100$)

1. stavek, prva tema (t. 30–40)

3. stavek, coda (t. 284–289sl.)

Allegro con brio ($\text{♩} = 92\text{--}96$)

4. stavek, prva tema (t. 1sl.) in variirani citati (18sl.; 78sl.; 116sl.; 140sl.; 199sl. [d-mol]; 232sl. [f-mol]; 249sl. [b-mol]; 255sl. [a-mol]; 280sl. [augm.])

Allegro con brio ($\text{♩} = 112$)

ORCHESTRAL WORKS BY SAMO VREMŠAK

Summary

The composer Samo Vremšak (1930–2004) left a significant orchestral oeuvre as well as other outstanding compositions. The basis of his oeuvre consists of compositions for symphonic orchestra (*3 Symphonies, Dramatic Overture, Scherzo, Adagio, Passacaglia, Suite and Concert for Organ and Orchestra*), as well as his works for chamber orchestra ensembles (*Concertino, Sonatina, Seven Miniatures, Concert for Organ and String Instruments, Simfonietta, Rhapsody for brass orchestra*, and his works for orchestra, choir and soloists (*Coronation in Zagreb, Maria and A Miller, Exercitus grandis nimis valde, Requiem, Jubilate Deo, Te Deum etc.*)). As such, the oeuvre of Vremšak comprises 29 units which have been rather insufficiently presented until now. His orchestral and orchestral-vocal composition sentences maintain their tonal core, yet they also contain some contemporary compositional elements. The main characteristic of the sentence is its clear thematic, stressed basis, sometimes as a modal polyphone sentence, harmonic nuances with strong harmonic and melodically chromatic approaches (even the use of heterogeneous sound surface), and a clear, almost classical music form. It is difficult to capture it precisely in terms of style; it could be defined with one of the modern “neo-“expressions. Nevertheless, a more detailed explanation of Vremšak’s oeuvre will see the light only as a result of a thorough analysis of all his orchestral works.

Avtorji / Contributors

Dr. Tina Bohak
Konservatorij za glasbo in balet Maribor
Mladinska ul. 12
2000 Maribor
bohaktina@gmail.com

Mag. Ivan Florjanc
Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo
Stari trg 34
1000 Ljubljana
ivan.florjanc@ag.uni-lj.si

Dr. Darja Koter
Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo
Stari trg 34
1000 Ljubljana
darja.koter@ag.uni-lj.si

Dr. Andrej Misson
Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo
Stari trg 34
1000 Ljubljana
andrej.misson@ag.uni-lj.si

Dr. Branka Rotar Pance
Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo
Stari trg 34
1000 Ljubljana
branka.rotarpance@ag.uni-lj.si

Dr. Veronika Šarec
Glasbena šola Domžale
Ljubljanska c. 61
1230 Domžale
veronika.sarec@guest.arnes.si

Dr. Jernej Weiss
Univerza v Mariboru, Pedagoška fakulteta
Koroška c. 160
2000 Maribor
jernej.weiss@ag.uni-lj.si

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

78 (497.4) : 929Vremšak S.

SAMO Vremšak : (1930-2004) : tematska številka
Glasbenopedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani =
thematic isssue of The journal of music education of the Academy of
Music in Ljubljana / [urednica zvezka Darja Kotter ; prevajanje
Irena Bezjak, Tanja Ostrman Reanulti]. - Ljubljana : Akademija za
glasbo, Katedra za zgodovino glasbe, Oddelek za glasbeno
pedagogiko, 2014. - (Glasbenopedagoški zbornik Akademije za glasbo
v Ljubljani = The journal of music education of the Academy of
Music in Ljubljana, ISSN 1318-6876 ; zv. 21)

ISBN 978-961-6393-14-0

1. Kotter, Darja 2. Vremšak, Samo, 1930-2004
278202368