

Veronika Šarec

Glasbena šola Domžale

ORGELSKI OPUS SAMA VREMŠAKA

Izveček: Samo Vremšak je s svojo izjemno ustvarjalno invencijo 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 skladatelj 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 večjimi komornimi predstavljena 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 vtisnil 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 rasel 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 zvane 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 igral. 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. Spomnim 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 orgljal 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 grozotno bučalo, kar mi je bilo seveda všeč, nakar so se 'trejalke' 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 orgljal. 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 orgljanja 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. Pnevmatске 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 od 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 Flavtica 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 dvojnimi 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 predavala 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 preživljala mladostna in pozneje zrelejša 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, pastorage ipd. Profesor je svoje delo vzel zelo resno ter skladbe študentov neutrudno pregledoval in popravljajal.

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 doživljal 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 – Suita 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 koral* (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 passacaglie, suita in pastore. 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 variazioni*, 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 suite.

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*, leto 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 nadaljnjem 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 Vremškovo veliko zanimanje za kontrapunkt in njegov poglobljen pristop h komponiranju, 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 v *ff* ter popolne ritmične in dinamične umiritve nad ležečim dvojnimi 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 obliki *passacaglie* se je ponovno vrnil leta 1978, ko je ustvaril nekoliko daljšo *Passacaglio in fuga 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 izbiri 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 potrjuje 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 študijskega pristopa k stvari, zato mislim, da je zbirka vendarle 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 fuga*, 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 zasijejo znotraj svobodno vodenih glasov. Le-ti skupaj tvorijo samosvoj izpovedni glasbeni jezik, a še vedno tradicijsko vpet v strog kontrapunktski glasbeni stavek. Lahko se strinjamo 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 prepustil izbiri 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 dvojnimi 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 plesne baročne suite: allemanda, couranto, sarabando in gigue ter pri tem obdržal vse pogloblitve 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 taktovskem 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 koral. 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, priključiti 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 skladateljve 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 dvojnimi orgelskim pedalom, nato kratka druga variacija s predpisanim solo registrom oboo 8' v koralu in z razgibano spremljavo v tenorju in pedalu. V codi se koral oglasi v avgmentaciji, ki v svečanih harmonijah mogočno zaključuje 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.

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 četrti, 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 oltet 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 Skladateljovo pojasnilo k izdaji: »Štiri koralne variacije niso nikoli bile mišljene kot cikel, saj so nastajale sukcesivno, vendar je navsezadnje možna tudi takšna interpretacija. Skupno jim je, da so vse grajene v obliki variacij, kjer vsaka variacija 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 daljša 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 ekspozicijo, izpeljavo in reprizo, sledi pa mu fantazijski monotematski Intermezzo pastorale, ki fragmentarno spominja na glavno temo prvega stavka. Sonata zaključuje fuga z ekspozicijo, dvema medigrami, 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 kompliciranost, 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 izmenjuje prinašajo različni glasovi. Tudi ta skladba je bila leta 1973 izdana pri DSS.²⁶

Sonata quasi una fantasia in *Triptihon* sta doživela praižvedbo 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 Vremšakova dela. Zanj 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 izdano 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 izvajanju 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 akademijsko stopnjo, zato večina njenih študentov v času študija nastudira 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 Vremšakova dela 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 prijateljem 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 prepušča 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. Omenjamo 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 dvomanskih orglah, čeprav gotovo tehtneje zvenijo na večjih, kjer ima izvajalec možnost uporabiti široko paleto 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 študioso in resno delo, ki se je popolnoma prepletalo z bogato melodijsko, ritmično in harmonsko invencijo. Sam je poudaril ta pogled v intervjuju, ko pravi: »Poglabljanje, 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 zreta 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 dobrega je prišlo na dan, tudi na področju orgelske glasbe. Sama Vremšaka tako glede na kvantiteto 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.