

Ivan Florjanc

Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo

ORKESTRALNA DELA SAMA VREMŠAKA

Izvleček: Prispevek obravnava orkestralni opus Sama Vremšaka, ki je sodeč po skladateljevi zapuščini 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 tehtnih 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 dosedanem 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 – izdajal svoje skladbe pod psevdonimom *Emil Senožški*,³ vendar gre tu večinoma za vokalna dela krajšega obsega, ki jih je objavljajl v reviji *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 skladatelj 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 sestavih, 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 Spletna stran *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 koncertantnimi oz. vokalno-inštrumentalnimi deli pa še dve oz. eno, torej še tri dela. Skupno torej le devet enot. Spletna stran 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 z izjemo druge simfonije še v rokopisu, je Rijavčevo 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 Psevdonim je Vremšak uporabljal, da bi se zavaroval pred običajnimi sankcijami tedanjega režima. To skrivnost 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 zaživela 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 Sama Vremšaka, ni predvidel posebnega referenta za vokalno-inštrumentalni segment njegovega opusa. Zato je bibliografsko smiselno uvrščen 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 številke 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 najpogostejše letnice nastanka skladbe, nikoli pa ni označen dan. Znano je, da je Vremšak svoja dela – po Beethovnovi – rad popravljaj, 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 miniaturni*, 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. *Simfonieta*, 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. *Jubilare 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 uravnotežena.

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 skladateljve 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 odtенок 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 miniaturn*, za godalni orkester, 1980; Ed. DSS 998 (1983); rokopis;
5. *Koncert*, za orgle in godala, 1983; Ed. DSS 1079; rokopis;
6. *Simfonieta*, 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, razodevajo 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. *Jubilare 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 vljudno sodelovanje dedičev, zlasti hčerke Vladke in sina Borisa, ki so omogočili vpogled v dragocene rokopisne partiture, in s tem bogatejši in izčrpnější 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. priredbe 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 obdobj. Letnice 1955–1969–1988 obsegajo skoraj štiri desetletja Vremšakovega življenja. Prva in druga simfonia sta nastali v zamiku enega desetletja, tretja pa po dvajsetletnem premoru. Vsa tri dela lahko pojmuje 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 osvetlijo 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 pričujoče 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 pogostejšo prisotnost v koncertnih dvoranah. Skladatelj je po tej kompozicijsko zahtevni glasbeni vrsti⁹ posegel kar trikrat. Zakaj?

Znano je, da je simfonia 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 ustrezno duhovno posodo za urejevanje svojega osebnega jedra.

⁹ V razpravi razlikujemo izraze glasbena 'vrsta' (lat. *genus*, nem. *Gattung*) in 'oblika' (lat. *forma*, kot zunanji lik, oblikovanost, oblika). Simfonia 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 Beethovnovi (ali po Aristotelovi) – 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 jednat 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 stavek, 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 enostavnih 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 celó 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 stavek je po eni strani zavestno močno linearno-kontrapunktično zasnovan, mestoma tudi modalno obarvan, 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: množstvo 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 prezgodnje, razen če to storimo hipotetično. Prej moramo namreč skrbno analitično pregledati vsa njegova zajetnejša instrumentalna, vokalno-instrumentalna, 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. Simfonija¹⁰ 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 črnilom 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 instrumentalna 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, začevši 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 petčetrinski 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 šele 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.

Kljub 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 črnilom (bolj dokončno!), tudi tu v izjemno skrbni in natančni pisavi. Tudi različna zasedba orkestra govori temu v prid.

Trdnjše ugotovitve o nastanku prve skladateljeve simfonije bo možno doseči šele po podrobnejši analizi same partiture in natančni primerjavi morebitnih skladateljevih osnutkov, particellov, prepisov, inaic 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 števil (in bi bila stavka hipotetično vzeto lahko tudi zamenljiva), kaže med drugim nedvoumen 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 razčlembi, 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 razvejano 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 jedrnatiji 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 Vremšakove 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 življenju kasneje še večkrat uporabil. Uvodni odsek prve simfonije razpade 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, sekciji trobil se pridruži tuba.

17 Zasedba orkestra, 3. stavek: 2+ott.2+cing.2+clb.2+cflg–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 sporočilnega vidika še vedno sestavni del prve teme, njen tesni spremljevalec. 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 zasnovu. 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 *codo* (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 *codo*. Vendar to samoumevno ‘klasično običajnost’ Vremšak preoblikuje na njemu lasten način. Gibanje spevne tematike ni počasnega značaja, marveč je – kljub še vedno melanholičnemu 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. devettaktno temo je vzela – kot že rečeno – iz izpeljave drugega stavka, t. j. *Tria*; zadnja nota sovпада 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 prirojitev oblike *passacaglie* modelom iz zgodovinskih slogovnih obdobjev od Frescobaldija dalje idp.? Odgovoru/om se bomo morali izogniti, ker zahteva/jo širšo obravnavo. 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 predstavljali 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 simfonični '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 življenjska zarez, 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 (skladateljjev 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 tehniki 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 vtisu, 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 močnejše 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 paradigmatškem redu, da lahko močnejše 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+cing.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 zvenceče 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 najavljajo 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 izposojjo 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: izčrpane in spretno uporabe kontrapunktičnih možnosti tematskega gradiva. Podroben 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 zvencečo 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 linearnem 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 izčrpani 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 disonantnim 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. Štirinajsttaktna 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 zameglijo.

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 dramske zahteve, ki v čistem simfoničnem zvoku (brez uporabe besed, scene in gibanja) potrebujejo zelo veliko in subtilno razvejano paletto 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 predstavljeno, 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 *Più 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 paradigmatki 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 razprostire 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 zastavljene 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 načrtanim 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 zaslužijo posebno pozornost. Vsa so že bila izvedena. Podrobnejša analiza vsakega posebej bi pokazala to in ono podrobnost Vremšakovih ustvarjalnih prijemov. Če bi se jim izčrpeje posvetili, kar si nedvomno zaslužijo, 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 osvetlijo 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 funkcijski 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 želel 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 razodevajoč 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. Takšno podobo nakazujejo že oznake za tempo v posameznih odsekih; v dveh ključnih odsekih vsebujejo tudi metronomsko oznako, s katero je skladatelj natančno določil zeleni 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 enostavno 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 uravnovežena. Če sedaj oznake posameznih odsekov postavimo v stolpec, jih opremimo s števili taktov 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 ekspozicija 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 oglašava

25 Zasedba orkestra f 3: 2+ott.2+cing.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 izpeljave 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 Kozinovicim budnim očesom. Tokrat so dodani le trije tolkalci; skladatelj jih v zaradi njenega plesnega značaja nujno potrebuje. Zanimivejša pa je sprememba, 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) nastopijo, 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. Potrebno 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 jedrnatejšo 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;
<i>Poco più mosso</i> ([1/8]=92)	t. 96–147;
<i>Tempo I</i> ^o	t. 148–204, t. j. do konca.

Vse tri oznake za tempo pa tvorijo že kar oblikovno podobo skladbe, ki tako razpade 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 razpade 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 paradigmatična zastavljena preglednica celotnega tematskega gradiva *Adagia*. Tehniko tematske gradnje bi lahko v tem primeru poimenovali kot 'mreženje mikrotematike', 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, predstavitev 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 zapuščine 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 krajša 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 tritavčni *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 Vremšakovi 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 *Passacagli 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 dorski modus na *finalis*-C. Primeri v zgodovini glasbe so brez števila in jih ni potrebno posebej naštevati.

Tudi Vremšakova enajstminutna skladba se očitno ni želela 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. Vremšakova posebnost je ravno v tem, da frigijsko obarva noto *finalis* D, s katero se vsaka naslednja variacija začneja, 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 zveneč 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 zasnovo 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 paradigmatične 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 osemtaktno 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 ciklični variacijski potek. Pred nami se izoblikuje trodelna zvočna podoba A-B-A, ki jo zopet zamejujejo že znani Vremšakovi kompozicijski prijemi menjave tempov znotraj enostavne 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.

<i>Poco adagio</i> ([1/4]=69); ⁴¹	tema (t. 1–8,2) in XII premen (t. 8,3–108,2); AA;
... <i>espressivo</i> ...;	kontrastni odsek, nežnejši patos (t. 81sl);
[1/4]=80;	višek skladbe (t. 109–141,2);
[3/8]=66; ⁴²	izpeljava v hitrem <i>allegro</i> tempu (t. 141–180); BB;
[1/8]=69; ⁴³	metronomsko označen <i>tempo I</i> ⁰ (t. 180sl.); AA'
[1/4]=...; ⁴⁴	grafično jasnejši zapis za <i>tempo I</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 ekspozičijskim 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 četrtrinko.

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 P*, čeprav v trodobnem 3/8 taktu, vendar z začetnim metronomskim tempom.

44 Z vrnitvijo v okolje 3/4 takta se malo prej uvedeni *tempo I*⁰ še izraziteje naveže na začetno tematiko. Vremšakovo ohlapno metronomsko oznako v partituri dopolni dirigentov zaznamek »69« skupaj z likom trikotnika, torej metronom '69' na četrtrinko v trodobnem tričetrtinskem 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 zasnovo tega 'venca' – *suite* – sedmih simfoničnih skladb plesnega značaja.⁴⁸ Skladatelj je v tem delu očitno 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 tonaliteto, 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 I*⁰
 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 I*⁰

VI. Marche: ([1/4]=100);

v 2/4 taktu; B-dur, z dvema *b*-jema v ključu.

Poco meno

*Tempo I*⁰

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 Vremšakove *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 I*⁰ ([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 Vremšakovskega obdobja tukaj skoraj popolnoma izginila. Stavki, ki imajo odsek označen s *Tempo I*⁰, 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 *Intrada* 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 Vremšakovskega 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. *Simfonieta* za komorni orkester pa tvori enoto zase.

Prvo delo – *Tri skladbe za godalni orkester*, 1954 – spada v čas Vremšakovskega študija, dvoje naslednjih del (*Concertino* in *Sonatina* oz. *Sonata*) pa v prvo skladateljevo ustvarjalno obdobje med *I.* in *II. Simfonijo*. Skladba *Sedem miniaturni* za godalni orkester iz leta 1980 kaže znake prehodnega obdobja v omenjenem Vremšakovem ustvarjalnem razvoju. V začetku partiture je skladatelj napotek: »*OPOMBA: Dirigent mora dosledno upoštevati predpisane metronomske brzine. Avtor*«. ⁴⁹ Dejansko so v vseh stavkih, ⁵⁰ z

⁴⁹ Uporabljena je bila izdaja: *Sedem miniaturni*, 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 trobil, kjer skladatelj uporabi le dva rogova 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 paradigmatске 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 obdobj (npr. zaključni kadenčni postop pri temah v obeh passacaglah, pri oni v 3. stavku *I. Simfonije* in v *Passacagli* 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 *Exercitus grandis nimis valde / Zelo velika vojska* iz leta 1995: »*Od Zorka Simčiča sem prejel besedilo oziroma bolje rečeno kompilacijo tekstov, ki bi prišli v poštev za uglasbitev 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 najboljsežnejših 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 spreminjanjem; 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 izveček in notografija: Ivan Florjanc.

Vir: zapuščina Sama Vremšaka. Klavirski izveček in notografija z dovoljenjem dedičev.

1. stavek, uvod (tematski segmenti uvoda A, B in C)

Andante tranquillo ($\text{♩} = 66$)

P

vlc. in cb. coll' 8^{va}

A

B Poco più mosso ($\text{♩} = 76$)

pp espress. *p* *mf* *p*

C

mf *pp* *pp* ... itn. ...

1. stavek, prva tema (t. [27–] 30–33sl.)

Allegro molto e con fuoco ($\text{♩} = 138$)

Prva tema

f ... itn. ...

Tpn.

1. stavek, druga tema (t. 94–105)

espr. molto

mp *p*

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 ($\text{♩} = 160$)

f

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: zapuščina Sama Vremšaka. Klavirski izvleček in notografija z dovoljenjem dedičev.

Uvod (t. 1–10sl.)

Poco sostenuto ($\lambda = 112$)

p

[Fl. I-II, Ob., C.ing.]

[Cl. B I-II, Fig. I-II]

Tema A (t. 17–30)

Tempo di valse moderato ($\lambda = 104$)

[godala]

mp

pizz.

[sic: enharm. zapis]

arco

[... // ...prim. t. 139]

mf

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.)

mf

[dux]

[godala]

[comes, z mutacijo]

coll'arco alta e bassa

Notni primer 3: S. Vremšak, *III. Simfonija*.
Prva tema v različnih premenah.

Klavirski izvleček in notografija: Ivan Florjanc.

Vir: zapuščina Sama Vremšaka. Klavirski izvleček in notografija z dovoljenjem dedičev.

1. stavek, uvod (t. 1–13sl.)

Allegro moderato ($\text{♩} = 96-100$)



mf

1. stavek, prva tema (t. 30–40)

espress.



mf

3. stavek, coda (t. 284–289sl.)

Allegro con brio ($\text{♩} = 92-96$)



mf
timp.

4. stavek, prva tema (t. 1sl.) in varirani citati (18sl.; 78sl.; 116sl.; 140sl.;
199sl. [d-mol]; 232sl. [f-mol]; 249sl. [b-mol]; 255sl. [a-mol]; 280sl. [augm.]

Allegro con brio ($\text{♩} = 112$)



f
energico

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*, *Simfonieta*), *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 polyphonic 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.