ASPEKTI KONTINUITETA I INOVACIJA GLAZBENIH OBLIKA U SKLADBAMA ZA ORGULJE FRANJE DUGANA ST., FRANJE LUČIĆA I ANĐELKA KLOBUČARA

Perestegi, Mario

Doctoral thesis / Disertacija

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Croatian Studies / Sveučilište u Zagrebu, Fakultet hrvatskih studija**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:111:797086

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-27**

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
HRVATSKI STUDIJI
UNIVERSITY OF ZAGREB
CENTER FOR CROATIAN STUDIES

Repository / Repozitorij:

Repository of University of Zagreb, Centre for Croatian Studies

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište u Zagrebu

FAKULTET HRVATSKIH STUDIJA

Mario Perestegi

ASPEKTI KONTINUITETA I INOVACIJA GLAZBENIH OBLIKA U SKLADBAMA ZA ORGULJE FRANJE DUGANA ST., FRANJE LUČIĆA I ANĐELKA KLOBUČARA

DOKTORSKI RAD

Mentorice:
dr. sc. Mirjana Babić Siriščević, redoviti profesor
dr. sc. Ivana Tomić Ferić, redoviti profesor

Zagreb, 2021.

University of Zagreb

Faculty of Croatian Studies

Mario Perestegi

ASPECTS OF CONTINUITY AND INNOVATION OF MUSICAL FORMS IN ORGAN WORKS OF FRANJO DUGAN SENIOR, FRANJO LUČIĆ AND ANĐELKO KLOBUČAR

DOCTORAL THESIS

Supervisors:
Mirjana Babić Siriščević, PhD, full professor
Ivana Tomić Ferić, PhD, full professor

Zagreb, 2021.

PREDGOVOR

„*Kad ti neki glasić iznutra počne uporno šaptati da se okaniš slikanja, da nisi dovoljno dobar, da nemaš dara za to …, ne slušaj ga! Slikaj i glas će utihnuti*“

Vincent van Gogh

Odgovor na pitanje zašto sam se odlučio pisati doktorski rad krije se u želji boljeg upoznavanja onog što sviram. Nažalost, među interpretima glazbe govor o glazbi često ostaje na razini emocije, osobnog iskustva ili pak stečene vještine bez dubljeg poniranja u supstancijalnost glazbene biti. Već se dugi niz godina bavim umjetničkom djelatnošću održavajući koncerte na orguljama, a osim sviranja i koncertiranja, bavim se i pedagoškim radom podučavajući mlade i talentirane ljude vještini sviranja orgulja. Pisanje o orguljama i orguljaškoj glazbi nije do sada bilo dio mojih preokupacija niti je bilo u polju mojega interesa. Ipak, uvijek sam nekako osjećao da je to područje glazbe nepravedno zapostavljeno te da zaslužuje dublje proučavanje. Bavećи se sad već dugi niz godina orguljama, shvatio sam da je potrebno pravilno valorizirati i smjestiti orguljsko – orguljašku tradiciju u sveukupno glazbeno stvaralaštvu u Hrvatskoj, ali i u kontekst europskog orguljskog stvaralaštva, i zbog sebe samoga, a i zbog mladih ljudi koje podučavam. Jedan susret s kolegom, koji je već bio upisan na studij kroatologije i kratak razgovor s njim, zaintrigirao me i usmjerio prema doktorskom studiju kroatologije kojeg sam vidio kao mjesto gdje bi se na znanstveniji i ozbiljniji način moglo proučiti i taj segment hrvatske kulturne ostavštine.

Dublje proučavanje hrvatske orguljske glazbe, kao i ljubav prema njoj koju je ponajviše u mene usadio moj profesor Anđelko Klobučar, ali i potvrda njezine vrijednosti koju redovito doživljavam izvodeći je na svojim koncertima diljem svijeta, postavili su se odjednom kao zadatak i moja životna obveza – dug prema toj ostavštini i vrijednosti koja mora biti rasvijetljena. U tom smislu doktorski studij kroatologije postavio se kao logičan kontinuitet mojeg napredovanja iz reproduktivnog glazbenika prema znanstveniku koji u svojem fokusu ima hrvatsku orguljsku glazbu i/ili ostavštinu. Problemi su se pojavili odmah na početku jer literatura na koju bih se mogao osloniti nije postojala. Analitika orguljske glazbe kao zasebno područje gotovo je zanemareno, a poglavito pak glazbeno-teorijska i glazbeno-analitička komparacija u svim smjerovima, pomoću koje bismo morali i mogli spoznati pravu vrijednost glazbe. Sve navedeno još je snažnije u meni potaknulo želju i učvrstilo odgovornost da se i na tom području mora započeti s ozbiljnim istraživanjem. Pionirski rad s ovom tematikom zahtijevao je, kako osnovni prikaz terminologije i tehničkih karakteristika orgulja, tako i prikaz

razvoja orgulja unutar europskog konteksta, s ciljem da se na najbolji način prikaže razvojni proces orgulja u Hrvatskoj, a onda i orguljske literature nastale iz pera domaćih skladatelja. U tom smislu, nastojao sam u radu prikazati sve važne elemente razvojnog procesa orgulja u Hrvatskoj, ali i bogatu ostavštinu orguljske glazbe u evolutivnom procesu - sve do centralnog analitičkog dijela gdje sam nakon usporedbe djela glavnih protagonista orguljaša nastojao odgovoriti na postavljene hipoteze.

Siguran sam da će ovaj rad uvelike utjecati na moj osobni razvoj i usmjerenje te da će obogatiti moju interpretativnu praksu, kao i moj pedagoški rad. Nadam se da će jednako tako potaknuti i druge istraživače koji će na temeljima spoznaja iz ovog rada nastaviti istraživanja i proučavanja hrvatske orguljske glazbe.

Zahvaljujem svojim mentoricama prof. dr. sc. Mirjani Siriščević i prof. dr. sc. Ivani Tomić Ferić koje su svojim znanjem, znanstvenim i stručnim iskustvom, savjetima te podrškom doprinijele izradi ovog doktorskog rada.

Mojoj dragoj prijateljici i kolegici mr. ing. Sanji Vuković zahvaljujem na podršci i pomoći te poticaju. Osobita zahvalnost mojoj majci na svoj pomoći u životu.

Posebna hvala i mojoj dragoj ženi Ani i djeci Marti, Lovri, Martini i Luciji zbog kojih sve što radim ima smisla. Ovaj rad posvećujem svojoj djeci kao poticaj za njihovo napredovanje u životu.

... oni koji odustaju i skreću sa svog puta nisu svjesni koliko je cilj bio blizu
i nadohvat ruke ...

za Martu, Lovru, Martinu i Luciju

PODACI O MENTORICAMA

Mirjana Siriščević je diplomirala je na Muzičkoj akademiji u Zagrebu na Odjelu za kompoziciju i glazbenu teoriju i na Odjelu za glasovir. Magistrirala je 1989. na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu pod mentorstvom Vlastimira Peričića (*Polifonija u skladateljskom opusu Stjepana Šuleka)*, a doktorirala 1996. na Filozofskom fakultetu u Zagrebu pod mentorstvom akademika Nikše Gliga (*Teorije intervalskih napetosti i njihova primjena*). Redovita je profesorica u trajnom zvanju na studiju Glazbene teorije i doktorskom studiju Etnomuzikologije na Umjetničkoj akademiji u Splitu. Mentorica je na više od trideset magistarskih radova na diplomskom i četiri na doktorskom studiju od kojih su mnogi tiskani.

Autorica je dvije znanstvene knjige, te više od trideset znanstvenih radova objavljenih u uglednim hrvatskim i stranim časopisima. Sudionica je brojnih znanstvenih skupova u Hrvatskoj i inozemstvu. Predmet njezinog interesa je ponajviše glazba XX. stoljeća, prvenstveno opusi hrvatskih skladatelja, te je znanstvenoistraživački projekt pod nazivom *Riječ kao ishodište jezika glazbe* kojeg je nositeljica, vezan upravo uz ovo područje.

Obavlja i vrlo živu stručnu djelatnost dajući na različite načine svoj doprinos u više glazbenih manifestacija u Splitu i okolici: Festival mandolinista *Mandolina Imota* (od 1997), Festival dalmatinskih klapa u Omišu (od 2000), *Cro patria* (od 1998). Urednica je i recenzentica znanstvenih časopisa i knjiga, udžbenika, umjetničkih projekata i CD-ova.

Dobitnica je Nagrade HAZU za najviša znanstvena i umjetnička dostignuća u Republici Hrvatskoj na području glazbene umjetnosti, te brojnih priznanja i zahvalnica za doprinos i suradnju na lokalnim festivalima i smotrama.

Mirjana Siriščević je članica Matice hrvatske, Hrvatskog muzikološkog društva, Hrvatskog udruženja glazbenih teoretičara i Hrvatskog društva skladatelja.

Ivana Tomić Ferić, doktorirala 2006. na Odsjeku za muzikologiju Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu. Autorica dviju knjiga i više desetaka znanstvenih i stručnih radova. Voditeljica istraživačkog projekta „Glazbeni izvori Dalmacije u kontekstu srednjoeuropske i mediteranske glazbene kulture od 18. do 20. stoljeća“ (HRZZ, 2017-2021).

Članica uređivačkog odbora etnomuzikološkog godišnjaka *Bašćinski glasi* i hrvatskog muzikološkog zbornika *Arti musices*. Za svoju knjigu *Julije Bajamonti: Glazbeni rječnik. Transkripcija, prijevod, komentari* (2013) dobila je iste godine dvije nagrade s područja muzikologije - *Dragan Plamenac* Hrvatskog muzikološkog društva i *Josip Andreis* Hrvatskog društva skladatelja, te godišnju nagradu HAZU za najviša znanstvena i umjetnička dostignuća

u Republici Hrvatskoj u području glazbene umjetnosti. Dobitnica je *Nagrade za znanost* Sveučilišta u Splitu (2016) za dosadašnji znanstveni doprinos u području humanističkih znanosti. Redovita je profesorica na Umjetničkoj akademiji Sveučilišta u Splitu.

SAŽETAK

Orguljska se glazba u Hrvatskoj razvija od 16. st. no, ona je isključivo vezana za liturgiju prvenstveno radi instrumentalnog fundusa kojeg su činili manji instrumenti suženih tehničkih i zvučnih mogućnosti. U južnom dijelu na Jadranskoj obali nailazimo na instrumente talijanske orguljske škole dok se u sjevernom dijelu hrvatske grade instrumenti pretežno slovenskih i pokojeg domaćeg graditelja. Prvi veliki instrument koncertnog tipa bile su Fuchtove orgulje postavljene u zagrebačkoj katedrali 1934. god. no, radi tehničkih problema bile su ubrzo otklonjene a nadbiskup Juraj Haulik dao je sagraditi nove velebne orgulje tvrtke Walcker koje su bile postavljene 1855. god. Prvi veliki skladatelj i orguljaš u zagrebačkoj katedrali bio je Franjo Dugan st. Stvaralaštvo Franje Dugana st. postaje osnovna platforma i odrednica djelovanja njegovih nasljednika, orguljaša zagrebačke katedrale Franje Lučića, Duganova učenika i Anđelka Klobučara, Lučićeva učenika. Dugan svoje znanje stječe studirajući glazbu u Berlinu te svoje iskustvo prenosi u domaći prostor usmjeravajući djelatnost mnogih hrvatskih skladatelja prema ondašnjim Europskim trendovima. Među Duganovim učenicima posebno se ističe Franjo Lučić koji preuzima kompozicijske postupke svojeg učitelja ali ide i korak dalje prateći modernističke težnje koje se razvijaju tridesetih godina 19. st. Na krilima modernizma i novih obzora razvija se i Anđelko Klobučar, student kompozicije kod Mile Cipra i orgulja kod Franje Lučića koji je svoje glazbene studije nastavio u Salzburgu i Parizu te osvježen novim idejama obogaćuje svoj izraz temeljen na Lučićevim postavkama.

Analizom odabranih djela iz njihova opusa cilj nam je otkriti promjene, postanak i prestanak kao i razvoj nekih novih pojava koje mijenjaju dosadašnja pravila i tijek razvoja u kontekstu stvaralačkog rada trojice istaknutih skladatelja i orguljaša. U tom smislu, po načelima elementarne, funkcionalne i strukturalne analize skladbi, osobit je naglasak stavljen na sljedeće komponente glazbenih oblika: a) sadržajne (ritam, melodika, harmonija, slog, dinamika, agogika, boja); b) proporcije (odnosi među cjelinama na mikro i makro razini); c) odnos prema razgradnji forme i nagnuću prema fragmentalnosti (tretiranje i oblikovanje fragmenata u odnosu na cjelinu); d) orguljska registracija. Analizom i komparacijom orguljskih partitura iskristalizirale su se osnovne karakteristike, tj. sličnosti i razlike u skladateljskoj gestici, i u obilježjima razvoja svakog pojedinog skladatelja s ciljem pronalaženja i specifikacije njihovih međusobnih utjecaja. S jedne je strane moguće uočiti određene podudarnosti koje se prenose sa s učitelja na učenika. Tako Lučić od Dugana preuzima polifoni izraz dok u isto vrijeme sam traži nove načine izraza počevši obilato koristiti i homofonijsku strukturu. Orgulje počinje više koristiti kao orkestar čime na poseban način obogaćuje kolorit svojih skladbi.

Klobučar se u tom koloritnom pristupu nadovezuje na Lučića ali se njegov skladateljski izraz mijenja uvodeći u svoj izraz avangardne postupke koji skreću prema slobodnijem odnosu prema tonalitetnosti, disonanci, metru i melodici. Gledano kronološki, njihovi se orguljski opusi na poseban način nadovezuju jedan na drugoga. Štoviše, tvore neprekinut tijek razvoja orguljske glazbe kroz period veći od stotinu godina. Konačno, utvrđen je i utjecaj europskih strujanja na razvoj orguljskih skladbi trojice istaknutih hrvatskih skladatelja i orguljaša.

Walckerove orgulje zagrebačke katedrale ishodišna su točka hrvatske orguljske produkcije i reprodukcije. Riječ je o najvažnijem i najljepšem instrumentu u Hrvatskoj koji je okupljao glazbenike ne samo orguljaše već i mnogobrojne skladatelje koji su inspirirani njihovim zvučnim bojama posvetili dio svojeg opusa orguljaškoj glazbi. Da u zagrebačkoj katedrali nije postavljen tako kvalitetan instrument orguljaška bi se scena u Hrvatskoj razvijala na potpuno drugačiji način, vjerojatno bi bila kudikamo skromnija i po broju novonastalih djela. Orguljama zagrebačke katedrali i dalekovidnosti nadbiskupa Juraja Haulika na ovom iskoraku nikada nećemo moći dovoljno zahvaliti.

Ključne riječi: orgulje, orguljska glazba, Franjo Dugan st., Franjo Lučić, Anđelko Klobučar

SUMMARY

The origin of the organ instrument can be related to the location of Alexandria in present Egypt, where the first documents, connected to the prototype of today's organ instrument, were found. In contemporary organology there is a unique standpoint on the precise time of the emergence of the organ, as well as on the name of the creator. Therefore, it is considered that in Alexandria in 246 B.C. creator and mathematician Ctesibius constructed a machine he called *pipe organ (hydraulis*) – an auletic instrument which used water to push air toward the pipes, in order for them to produce sound. The development of the organ instrument and its popularity can be tracked during the entire Antique period, but also onwards during the Middle Ages in which around the 10th century, the organ became and instrument that found its place in churches; at first in large monasteries and cathedrals and later on in smaller churches. By taking over the dominant role in liturgies, all of a sudden the organ became a factor and co-creator of liturgy. Hence, the Catholic church at the Council of Milan in 1287 permitted that the organ officially be introduced into the liturgy and recommended its usage. With the entry of the organ instrument into the church, its popularity was increasing irreversibly, and the peak of its creative momentum appeared in the Baroque period. By looking at the development of the organ instrument in Europe, it can be concluded that three great organ schools existed: thus, one can differentiate between the French, the German and the Italian organ schools.

Due to archival materials such as legal documents, visitation records or commissions, information on the oldest recorded organs in Croatia is available. The first record relating to the organ instrument in Croatia is connected to the memorial of organ player Nikola in St. Mark's Church in Zagreb in 1359. In Dubrovnik, the organ instrument is mentioned in 1384, in Zadar in 1392, in Split in 1412, in the Zagreb Cathedral in 1412 and the Krk Cathedral in 1500. The first data on the builder of the organ in Croatia refers to master Nikola Faller. The oldest preserved organ instrument in Croatia is in Lepoglava, built in 1649 by Johann Georg Freundt (cca. 1590-1667) from Klosterneuburg near Vienna. The name of the first professional organ builder Antonius Weiner (1706 - 1747) from Varaždin, appeared in the 18th century, whose preserved organ instrument today stands in the Franciscan church in Samobor (1722). During that period in the northern parts of Croatia there are organ instruments built by Ivan Juraj Eisl (cca. 1708 - 1780), a builder from Ljubljana in Marija Gorica (1759) and the exceptionally beautiful organ of the Austrian builder Antonius Römer (1724 –1779) in Trški Vrh.

Organ music in Croatia has been developing since the 16th century, but it was solely associated with liturgy, primarily because of the collection of smaller instruments of limited

technical and audible features. Instruments of the Italian organ school were found in the southern part of Croatia, on the Adriatic coast, while in the northern part of Croatia, instruments were predominantly constructed by Slovenian and only a few local pipe organ builders. The first large concert-type instrument was the pipe organ of the Hungarian builder Franjo Fucht (1779-1852) erected in the Zagreb Cathedral in 1834, but due to technical problems, the instrument was soon removed. Archbishop Juraj Haulik (1837-1869) commissioned a new grand instrument from the German builder Erberhard Friedrich Walcker (1794-1872) and it was erected in 1855. The first great composer and organ player of the Zagreb Cathedral was Franjo Dugan senior (1874-1948). The opus of Franjo Dugan senior became the fundamental platform and the determinant of activities of his successors, organ players of the Zagreb Cathedral - Franjo Lučić (1889-1972), Dugan's student and Anđelko Klobučar (1931-2016), Lučić's student. Dugan acquired his knowledge studying music in Berlin and passed on his experience to the domestic *milieu,* directing the activities of many Croatian composers toward the European trends of that time. Franjo Lučić held a prominent place among Dugan's students and took over the compositional practice of his teacher, but also went a step further, following modern tendencies that were developing during the 1930s. The creative personality of Anđelko Klobučar, who studied composition with Milo Cipra and the organ with Franjo Lučić, emerged on the wave of Modernism and new horizons. He continued his music studies in Salzburg and Paris and, being enriched with new ideas, refined his expression based on Lučić's practice.

Through an analysis of selected works of Franjo Dugan Sr., Franjo Lučić and Anđelko Klobučar, our goal was to discover changes, the emergence and the termination, as well as the development of new trends, that changed former rules in the context of Croatian organ music and, on the basis of an analytical approach and comparative methods, collate the developmental principles of their composing. In that sense, after principles of elementary, functional and structural analysis of works, special emphasis has been placed on the following components of music forms: a) formative elements (rhythm, melody, harmony, polyphony, dynamics, agogics, timbre); b) proportions (the relations between wholes on micro and macro levels); c) the relation toward the breakdown of form and the inclination toward fragmentarity (treating and shaping fragments in relation to the whole); d) organ registration. The analysis and comparison of organ scores crystallised the basic characteristics i.e. similarities and differences in the composer's gestures, but also in the features of evolvement for every composer separately, with a goal to find and specify their mutual influences.

On one side it was possible to recognise certain analogies that were transferred from the teacher to the student. Thus, Lučić took the polyphonic expression from Dugan, while simultaneously sought new manners of expression and commenced to abundantly use the homophonic structure. Lučić began to use the organ more as an orchestra, and accordingly in a specific manner enriched the timbre of his compositions. Klobučar built on this rich tone approach of Lučić, but his expression was different since into his works, he introduced avantgarde processes that turned toward a more liberal relation to tonality, dissonance, metre and melody. Chronologically, their organ opuses follow one another in a special manner. Furthermore, they created an uninterrupted flow in the development of organ music over a period of more than one hundred years. Finally, an influence of European flows on the development of organ compositions of the three prominent Croatian composers and organ players has also been established.

Walcker's pipe organ of the Zagreb Cathedral is the starting point of Croatian organ production and reproduction. It is the most significant and most beautiful instrument in Croatia that has been assembling musicians, not only organ players, but also numerous composers who, inspired by its sonorous timbre, dedicated a part of their opus precisely to organ works. The development of the organ in Croatia would have taken an entirely different direction, had the Zagreb Cathedral not been in possession of such a top-quality instrument and probably the opus would have been significantly more modest in the number of newly composed works. We shall never be able to sufficiently express our appreciation for this step forward, and for the farsightedness of Archbishop Juraj Haulik and the organ instrument of the Zagreb Cathedral.

Key words: Organ, organ music, Franjo Dugan Sr., Franjo Lučić, Anđelko Klobučar

SADRŽAJ

PREDGOVOR I

PODACI O MENTORICAMA IV

SAŽETAK VI

SUMMARY VIII

SADRŽAJ XI

1. UVOD 1

2. RAZVOJ ORGULJA 8

2.1. Osnovne tehničke karakteristike orgulja i temeljna terminologija 8

2.1.1. Svirale 9

2.1.2. Registri 10

2.1.3. Zračnica 12

2.1.4. Traktura 12

2.1.5. Sviraonik 14

2.1.6. Mijeh 16

2.1.7. Kućište ili ormar i prospekt orgulja 17

2.2. Podrijetlo i razvoj orgulja 19

2.2.1. Razvoj orgulja od antike do srednjeg vijeka 19

2.2.2. Razvoj orgulja u srednjem vijeku 20

2.2.3. Razvoj orgulja pod utjecajem brabantskog graditeljstva u 14. i 15. stoljeća 22

2.2.4. Razvoj orgulja u razdoblju od 16. do 18. st. 24

2.2.5. Razvoj orgulja u 19. i 20 stoljeću 25

2.3. Orguljske škole u europskom kontekstu 29

2.3.1. Razvoj orgulja u Francuskoj u periodu od 16. do 20 st. 29

2.3.2. Razvoj orgulja na području današnje Njemačke i Austrije u periodu od 17. do 20. st. 37

2.3.3. Razvoj orgulja u Italiji od 15. do 20. st. 43

3. ORGULJE U HRVATSKOJ 51
3.1. Orgulje u Hrvatskoj 51
3.1.1. Prvi podatci o orguljama i portativima na području Hrvatske 51
3.1.2. Orgulje i orguljari u središnjem, zapadnom i istočnom dijelu Hrvatske u razdoblju od 17. do sredine 20. stoljeća. 53
3.1.3. Orgulje i orguljari u Istri, Primorju, Dalmaciji i Dubrovniku u razdoblju od 16. do sredine 20. stoljeća 69
3.1.4. Orgulje u Hrvatskoj u drugoj polovici 20. st. i u prvim desetljećima 21. stoljeća 76
3.2. Orgulje Zagrebačke katedrale 79
3.2.1. Orgulje u vrijeme biskupa Osvalda Thuza 79
3.2.2. Orgulje u vrijeme biskupa Luke Baratina 80
3.2.3. Orgulje u vrijeme biskupa Martina Bogdana i biskupa Petra Petretića 81
3.2.4. Orgulje u vrijeme biskupa Aleksandara Ignacija Mikulića 83
3.2.5. Orgulje u vrijeme biskupa Aleksandra Alagovića 86
3.2.6. Orgulje u vrijeme nadbiskupa kardinala Jurja Haulika 88
3. 3. Obnove Walckerovih orgulja 95
3.3.1. Prva obnova 1885. 95
3.3.2. Druga obnova 1912. – 1913. 95
3.3.3. Treća obnova 1939. – 1940. 98
3.3.4. Četvrta obnova 1985. – 1987. 100
3.3.5. Usporedne registarske tabele 104
4. HRVATSKA ORGULJAŠKA PRAKSA I EUROPSKI KONTEKST 107
4.1. Hrvatska orguljaška praksa do početka 20. st. 107
4.2. „Zlatno doba“ hrvatske orguljaške glazbe: Franjo Dugan st. – Franjo Lučić – Anđelko Klobučar 122

5. ANALIZA ODABRANIH ORGULJSKIH SKLADBI FRANJE DUGANA ST,. FRANJE LUČIĆA I ANĐELKA KLOBUČARA 134
5.1. Jednostavačni glazbeni oblici 135
5.1.1. Fantazija 135
5.1.2. Tokata 149
5.1.3. Koralna predigra / Koralna fantazija 158
5.2. Ciklički glazbeni oblici 166
5.2.1. Dvostavačni ciklični oblik: Preludij / Tokata i fuga 166
5.2.2. Sonata 193
6. KARAKTERISTIKE I USPOREDBA ORGULJSKOG OPUSA FRANJE DUGANA ST., FRANJE LUČIĆA I ANĐELKA KLOBUČARA 218
6.1. Karakteristike orguljskog opusa Franje Dugana st. 221
6.2. Karakteristike orguljskog opusa Franje Lučića 228
6.3. Karakteristike orguljskog opusa Anđelka Klobučara 234
6.4. Usporedba – tabelarni prikaz 242
7. ZAKLJUČAK 243
8. IZVORI (NOTNI MATERIJAL) I POPIS LITERATURE 252
a. Notni materijal 252
b. Literatura 253
c. Literatura koja nije izravno korištena u radu 261
9. POPIS SLIKOVNIH PRILOGA 266
10. POPIS TABLIČNIH PRILOGA 268
11. ŽIVOTOPIS 271
12. PRILOZI 272

1. UVOD

Tema ovoga rada bavi se hrvatskom orguljskom[1] glazbom u glazbeno-povijesnom kontekstu, nudeći specifičnu sadržajnu artikulaciju kroz aspekte kontinuiteta i inovacija glazbenih oblika u skladbama za orgulje Franje Dugana st., Franje Lučića i Anđelka Klobučara. Premda su u hrvatskoj muzikologiji organološka istraživanja bitnije uznapredovala posljednjih desetljeća, ova tema, i unatoč značajnim pojedinačnim naporima, u povijesti hrvatske glazbe nije bila sustavnije obrađivana.[2]

Hrvatska orguljska glazba do velikog zamaha Franje Dugana starijeg[3], (dalje st.), (1874. – 1948.) bila je uglavnom vezana uz liturgiju. Samo nekoliko skladatelja posvećuje se skladanju

---

[1]Po svojem značenju pridjev orguljski odnosi se na orgulje, koji pripada orguljama kao glazbenom instrumentu i to u kontekstu gradnje, popravaka, servisiranja, obnove ali i literature koja pripada orguljama. Pridjev orguljaški znači onaj koji se odnosi na orguljaše, poput orguljaške tehnike, vještine... U širem kontekstu koji podrazumijeva tradiciju koju nazivamo *škola*, razlikujemo *orguljsku školu* koja se odnosi na tradiciju graditeljstva i na literaturu (pisana djela za orgulje, organološku građu) te *orguljašku školu* koja podrazumijeva reproduktivni (interpretativni) kontekst. Ukupnost koja bi podrazumijevala i graditeljstvo, i svu pisanu građu za orgulje i interpretativnu tradiciju nazivali bismo *orguljsko-orguljaškom školom*.

[2] U Hrvatskoj se relativno malo pisalo o orguljama i orguljaškoj glazbi. Ipak, postoji nekoliko respektabilnih djela koja na poseban način objelodanjuju naslovljenu temu. U prvom redu radi se o objavljenim organološkim istraživanjima i radovima koji prikazuju razvoj orguljske literature. Među najvažnija djela te vrste spadaju organološki radovi Franje Dugana st. tiskani u časopisu Sveta Cecilija u periodu između 1916. i 1937. godine te njegove knjige s naslovima *Nauk o instrumentima* (1936.) i *Nauk o glasbalima* (1944, 2018.) u kojima se opisuje povijesni razvoj orgulja i tehničke karakteristike instrumenta. O orguljama mletačko-dalmatinskog tipa kao i o graditelju Petru Nakiću u više je navrata pisao Emin Armano. Armanovo veoma vrijedno djelo te tematike, „Don Petar Nakić, utemeljitelj mletačko-dalmatinske graditeljske škole orgulja“, (Ravnokotarski cvit, Bulići, 1998.), pokušava odgovoriti na pitanje što je Nakić učinio s tradicionalnim mletačkim graditeljstvom i po čemu je postao poznat i toliko tražen graditelj orgulja. Anđelko Klobučar napisao je veći rad o Franji Duganu pod naslovom „Franjo Dugan, život i rad“, (Rad JAZU, 1969, 351.). U tom radu Klobučar stavlja Dugana u povijesni kontekst te ukratko analizira sva orguljska djela F. Dugana. U izdanju Društva za promicanje orguljske glazbene umjetnosti Franjo Dugan, u Zagrebu je 1998. izdana zbirka orguljskog opusa Franje Dugana pod naslovom „Franjo Dugan: Orguljski opus“ - prvo cjelovito tiskano izdanje povodom pedesete obljetnice skladateljeve smrti. Urednica je Ljerka Očić, orguljašica koja je u izdanju Matice hrvatske u Zagrebu 2004. godine izdala knjigu „Orguljska umjetnost“ pod uredničkom palicom Jelene Hekman. U kontekstualnom smislu, autorica u knjizi prati razvoj orguljske glazbene umjetnosti u Europi i Hrvatskoj ističući važne elemente oblikovanja djela te utjecaja raznih europskih orguljaških škola na stvaralaštvo. U časopisu Arti musices (27-1, 1996.), Hana Breko Kustura objavila je stručni članak pod naslovom „Neke značajke orguljskog opusa Anđelka Klobučara“ predstavivši ukratko orguljska Klobučarova djela. U radu je iznijela značajke koje su karakteristične za Klobučarov stvaralački stil. Slavica s. Lina Puklavec u časopisu Crkvena kulturna dobra (3, 2005.) objavljuje veliki članak o svim orguljama zagrebačke katedrale pod nazivom „Orgulje zagrebačke katedrale“. Janko Barlé objavio je članak pod nazivom „Orgulje prvostolne crkve zagrebačke“ (Sv. Cecilija, 10-11, 1912.) u kojem je podrobno opisao tijek događaja vezanih za narudžbu orgulja kod tvrtke Walcker. U časopisu Arti musices (22-1, 1991.), Ladislav Šaban i Zdravko Blažeković u članku s naslovom „Pregled povijesti starih orgulja zagrebačke katedrale“ daju detaljan pregled svih orgulja i okolnosti u kojima su orgulje tijekom povijesti postavljane ili pregrađivane u katedrali. U članku se navode sva imena graditelja, majstora i biskupa s kojima se pregovaralo i koji su donosili važne odluke glede orgulja. Stanislav Tuksar je u knjizi „Hrvatska glazbena terminologija u razdoblju baroka“ u izdanju HMD i MIC (1992.) dao prikaz razvoja orgulja i termina vezanih za orgulje. Ladislav Šaban se prvi sustavno bavio organologijom u Hrvatskoj, plod njegova rada je više stručnih radova: Stari graditelji orgulja u gradu Varaždinu (Godišnjak gradskog muzeja, 5., 1975.), Orgulje Slovenskih graditelja u Hrvatskoj (Muzikološki zbornik, 15., 1979.), Povijesne orgulje kao kulturna baština Dalmacije (Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 21., 1980.), Dva Josipa Pape, posljednji graditelji orgulja u Varaždinu (Godišnjak gradskog muzeja Varaždina, 7., 1985.)

[3] Franjo Dugan st. je bio otac Franje Dugana ml. (1901.-1934.) koji se također bavio glazbom no više kao samouki glazbenik - skladatelj. Franjo Dugan ml. je nakon završene gimnazije 1919. god. upisao Tehnički fakultet u

orguljske koncertne glazbe. Među njima valja spomenuti Julija Bajamontija (1744. – 1800.), Bena Majera (1736. – 1818.), fra Fortunata Pintarića (1798. – 1867.) i Vatroslava Kolandera (1848. – 1912.) koji su nam ostavili nekoliko orguljskih djela u obliku jednostavačnih kraćih skladbi i preludija te fuga za orgulje[4]. Tek Franjo Dugan st. prvi piše velika koncertna djela za orgulje prema uzorima europskih skladatelja orguljske glazbe.

Nakon što je Dugan diplomirao glazbu u Berlinu (1908.) uočljiv je njegov stvaralački zamah na području produktivnog stvaralaštva orguljske glazbe. Taj je zamah nemjerljiv u odnosu na sva ostvarenja prije njega u Hrvatskoj. F. Dugan st. daje pečat i smjernice razvoja orguljskog stvaralaštva u Hrvatskoj te ga stavlja uz bok kasnoromantičarskom europskom stvaralaštvu. Njegovo stvaralaštvo postaje osnovna platforma i odrednica djelovanja njegovih nasljednika - Franje Lučića i Anđelka Klobučara. Njih prepoznajemo kao velike skladatelje orguljske glazbe, respektabilne interprete, vrsne teoretičare glazbe, profesore na Muzičkoj akademiji u Zagrebu i orguljaše tijesno vezane uz orgulje zagrebačke katedrale.

Sažeto i kronološki gledano razvidno je da se Franjo Dugan st. u svojemu opusu oslanjao na bogatu kasnoromantičarsku tradiciju europskog orguljskog stvaralaštva koja u svojim djelima zaziva barokne postupke, među kojima prednjači Felix Bartholdy Mendelssohn (1809. – 1847.) i kasnije Max Reger (1873. – 1916.). Franjo Lučić (1889. – 1972.), student Franje Dugana st., na poseban se način u svojem stvaralačkom radu, što je očitije u ranijim djelima, oslonio na Duganov opus u oblikovnom smislu i u harmonijskom izričaju. O njihovom odnosu i utjecaju M. Cipra piše: „Pokušamo li odrediti mjesto kompozitora Franje Lučića u novijoj hrvatskoj glazbi, njegov nam se rad pokazuje kao logičan nastavak rada i djelovanja njegova velikog učitelja Franje Dugana. Iako je bio 15 godina mlađi od svog velikog učitelja, obojica već rano sklopiše prijateljstvo za cio život. Povezuje ih odanost prema kraljici instrumenata – prema orguljama. Iskustvo, umjetničko i tehničko, prelazi s učitelja na učenika. Dugan i Lučić postadoše gotovo sinonimi kad su u pitanju tehnički problemi gradnje i nabavke orgulja. Obojica dobar dio svog kompozitorskog opusa posvećuju orguljama. Konačno Lučić nasljeđuje

---

Zagrebu gdje je 1927. diplomirao na brodograđevnom odsjeku. Na Pomorsko-trgovačkoj akademiji u Bakru je predavao matematiku, fiziku i brodogradnju. Kao skladatelj osnovnu je poduku dobio od oca. Posebno su ga privlačili skladatelji P. I. Čajkovski, N. Rimski Korsakov, M. P. Musorgski, kao i folklorna glazba koju je proučavao. Ishodište njegovog skladateljskog rada leži u ova dva spomenuta elementa. Njegov je opus usmjeren pretežno prema vokalnim zborskim skladbama. U radu će biti uz ime Franjo Dugan korišten nastavak *st. (Franjo Dugan st.)* što će upućivati na oca Franju Dugana ili *ml.* što će upućivati na sina Franju Dugana *(Franjo Dugan ml.)*. U raznim kontekstima rada ponekad će se koristiti samo prezime Dugan što će se isključivo odnositi na oca Franju Dugana st.

[4] Jednostavačne skladbe Fortunata Pintarića (Preludij u d-molu, Fuga u d-molu) izdane su kao prilog časopisu Sv. Cecilija, (39-1, 1969.), Jednostavačne sonate Julija Bajamontija i Benna Majera izdane su u zbirci Orgelske skladbe (Cerkveni glasbenik, 10, 1984.), Skladbe Vatroslava Kolandera nisu izdane, njegova se ostavština nalazi u Hrvatskom povijesnom muzeju u Zagrebu.

Dugana kao profesora orgulja i polifone kompozicije na Muzičkoj akademiji u Zagrebu“[5]. Lučićev se opus može podijeliti u dvije skupine, i to onaj koji je polifon, a čini ga veći broj fuga, te druga skupina djela koju čine slobodnije skladbe fantazijskog karaktera (*Legenda*, *Fantazija i Elegija*). Možemo ustvrditi da Lučić na neki način proširuje granice orguljskih oblika koji postaju podložniji otvaranju forme, koloriranju i dinamičkim promjenama koje često postaju i ekstremne. Anđelko Klobučar (1931. – 2016.), student orgulja kod Franje Lučića stekao je vještinu sviranja orgulja u najranijoj dobi kod Albe Vidakovića (1914. – 1964.) od rane mladosti i sklada za orgulje[6]. Njegovo je prvo veliko djelo za orgulje pod naslovom *Passacaglia* nastalo 1952. godine, kada je Klobučar imao tek dvadeset i jednu godinu. Snažniji zamah Klobučarova orguljaškog stvaralaštva bilježi se nakon njegova povratka sa studija kompozicije u Parizu (1965. – 66.) kod Andréa Joliveta[7] (1905. – 1974.). U Parizu Klobučar upoznaje francusku orguljašku tradiciju slušajući glasovite orguljaše i improvizatore u velebnim pariškim crkvama poput glasovitog skladatelja i orguljaša crkve Sainte-Trinité, Oliviera Messiaena (1908. – 1992.) ili pak orguljaša katedrale Notre Dame de Paris, Pierrea Cochereaua (1924. – 1984.). Utjecaj navedenih orguljaša, improvizatora i skladatelja kod Klobučara je promijenio pristup poimanju orguljskog zvuka. Gledajući ukupnost Klobučarova skladateljskog rada posvećenog orguljama, taj se opus može podijeliti u dvije skupine. U prvu skupinu spadaju djela čvrste konstrukcije[8] u zadanom oblikovnom okviru, a u drugu djela slobodnijeg improvizacijskog oblika koja mahom nose naslove kao što su preludij ili fantazija.

Razdoblje djelovanja trojice spomenutih skladatelja u ovom radu promatra se unutar tri stilska (glazbeno-povijesna) i vremenska okvira. Prvi, od 1895. do 1920. kroz romantizam kao osnovnu odrednicu skladateljskoga pisma Franje Dugana st., (dakako uz oslanjanje na principe velikih baroknih polifoničara i skladateljevo velebno majstorstvo u oblikovanju višeglasnih polifonih struktura), i drugi, od 1920. do 1961. kao period kasnog romantizma uz začetke modernizma kada se djela oslobađaju stega čvrstih oblikovnih formi te u sebi nose naznake slobodnijeg pristupa oblikovanju i konstrukciji tradicionalnih glazbenih oblika. Taj period dijelom pripada djelovanju Franje Lučića, skladatelja koji je ucrtani put romantičara obogatio

[5] Milo CIPRA: Franjo Lučić, u: Draganić Stjepan (ur.), *Kaj*, Zagreb: Kulturno-umjetničko društvo „Ksaver“ Šandor Đalski, 7 (1974) 5-6, 59.
[6] Usp: Mato LEŠĆAN: Jubilej Franje Lučića, *Sveta Cecilija*, 39 (1968) 4, 100.
[7] André Jolivet (1905.-1974.) je francuski skladatelj koji je u svom prvom skladateljskom razdoblju izraz tražio u atonalitetnosti da bi se kasnije usmjerio prema modalnosti. Jolivet eksperimentira s bojama i dinamikom, kombinirajući dobivene efekte s elektronikom, gdje u kombinacijama ovih triju izražajnosti postiže izvanredne rezultate.
[8] Oblici čvrste formalne konstrukcije u orguljskom opusu Anđelka Klobučara jesu: sonata, passacaglia, tokata i fuga

smjelijim harmonijskim rješenjima te osobinama starih tonaliteta i folklornim prizvukom turopoljskog kraja. Treći period, nakon 1961. godine, čini vremenski okvir blizak djelovanju Anđelka Klobučara, skladatelja koji u svoja djela unosi snažan pečat modernizma sa svim karakteristikama suvremenog glazbenog jezika. Klobučarov stvaralački period, u odnosu na F. Dugana st. i F. Lučića, najdulji je i traje do njegove smrti, dakle do 2016. godine.

Iz uočenog se čini da međusobni kontakti na profesionalnoj i privatnoj razini, uz bavljenje produktivnom i reproduktivnom orguljskom umjetnošću, ove skladatelje i orguljaše stavljaju u poseban odnos, te tako tvore kronološki slijed Dugan – Lučić – Klobučar, odnosno fond orguljske glazbene ostavštine sa specifičnim obilježjima koju valja dublje istražiti, a iz kojeg se nazire kontinuitet i snažan pečat tradicije, ali i inovacije koje se temelje na koordinatama tadašnjih stilskih kretanja u europskim glazbenim žarištima.

Skladatelji i orguljaši Franjo Dugan st., Franjo Lučić i Anđelko Klobučar bili su povezani odnosima učitelj – učenik tj. stariji je poučavao mlađega. U ovoj se činjenici krije važan razlog njihove povezanosti i na osobnoj razini, kroz redovite susrete tijekom nastave, a ta činjenica istodobno objašnjava i njihovu prisnu suradnju u kasnijim razdobljima života.

Jedna od temeljnih poveznica ove trojice skladatelja i orguljaša su i orgulje zagrebačke katedrale, instrument s najvišim standardima i izvođačkim mogućnostima. Naime, ovi su skladatelji i orguljaši svoja orguljska djela praizveli i često izvodili na tom instrumentu čije su mogućnosti i tehničke karakteristike uvelike utjecale na kompozicijske postupke spomenutih skladatelja. Iako je njihov skladateljski rad usmjeren u mnogim pravcima, većina njihova opusa posvećena je skladbama za orgulje. Kronološki gledano, njihovi se orguljski opusi na poseban način nadovezuju jedan na drugoga. Štoviše, oni tvore neprekinut tijek razvoja orguljske glazbe kroz razdoblje dulje od stotinu godina.

Upravo stoga, namjera nam je istražiti postoji li doista kontinuitet razvoja hrvatske glazbene (orguljske) produkcije i ako postoji, koja su mu temeljna obilježja, te koji je značaj i uloga trojice odabranih skladatelja, ne samo u ukupnosti hrvatskih glazbenih zbivanja u 20. stoljeću, već i u širem kontekstu obzorā europske glazbene (napose orguljske) kulture. Cilj ovoga rada bit će da se analizom i komparacijom orguljskih partitura Franje Dugana, st., Franje Lučića i Anđelka Klobučara utvrdi postoje li međusobni utjecaji na području orguljske produkcije u razvoju glazbenih oblika. Isto tako odredit će u kojoj su mjeri modernističke smjernice utjecale na njihov stvaralački rad u smislu uvođenja inovacija te predstaviti povijesni razvoj orgulja i glavne europske orguljsko-orguljaške škole kao i orgulje u zagrebačkoj katedrali, uz neizostavan presjek orguljskog i orguljaškog stvaralaštva u Hrvatskoj.

Težište ovog rada predstavlja analiza i komparacija orguljskog opusa Franje Dugana st., Franje Lučića i Anđelka Klobučara. S tim ciljem odabrane su najvažnije, ali i najizvođenije skladbe triju autora. Odabrane skladbe potječu iz različitih vremenskih perioda njihova stvaranja kako bi se na što objektivniji način došlo do odrednica koje karakteriziraju specifičan skladateljski stil svakog pojedinog skladatelja. Analizom će biti obuhvaćene specifične komponente za orguljska djela; odnos prema dinamici, boji (registraciji), zvukovnim efektima te interpretativno-ekspresivnim zahtjevima koji se pod utjecajem razvoja estetike orguljske glazbe mijenjaju u razdoblju od gotovo jednog stoljeća (1895. – 2016.) u kojem su djelovali F. Dugan, st., Franjo Lučić i Anđelko Klobučar. Skladbe obuhvaćene istraživanjem su: Duganove *Predigra i varijacija*, *Prélude et fugue (G-duru)*, *Preludij i fuga (H-duru)*, *Fantazija (po pučkoj pjesmi)* i *Tokata u g-molu*; Lučićeve *Koralna predigra u f-molu*, *Tokata i fuga u F-duru*, *Fantazija u c-molu* i *Sonata u c-molu*; Klobučarova *Koralna fantazija*, *Toccata i fuga*, *Fantazija*, *Toccata*, *Sonata I*, *Sonata II*.

Cilj analize i komparacije glazbenih oblika je otkriti promjene, postanak i prestanak kao i razvoj nekih novih pojava koje mijenjaju dosadašnja pravila i tijek razvoja u kontekstu stvaralačkog rada trojice istaknutih skladatelja i orguljaša. U tom smislu, po načelima elementarne, funkcionalne i strukturalne analize skladbi, osobit naglasak stavljen je na sljedeće komponente glazbenih oblika: a) sadržajne (ritam, melodika, harmonija, slog, dinamika, agogika, boja); b) proporcijske (odnosi među cjelinama na mikro i makro razini); c) odnos prema razgradnji forme i nagnuću prema fragmentarnosti (tretiranje i oblikovanje fragmenata u odnosu na cjelinu); d) orguljska registracija.

Analizom i komparacijom orguljskih partitura razlučit će se osnovne karakteristike, tj. sličnosti i razlike u skladateljskoj gestici, ali i u obilježjima razvoja svakog pojedinog skladatelja s ciljem pronalaženja i specifikacije njihovih međusobnih utjecaja. Konačno, utvrdit će se utjecaj europskih strujanja na razvoj orguljskih skladbi trojice istaknutih hrvatskih skladatelja i orguljaša.

Rad s naslovom *Aspekti kontinuiteta i inovacija glazbenih oblika u skladbama za orgulje Franje Dugana st., Franje Lučića i Anđelka Klobučara* podijeljen je u pet cjelina. Prva cjelina sadrži četiri potpoglavlja. S ciljem predstavljanja razvoja orguljaških škola prema specifičnim tehničkim i zvukovnim karakteristikama te rasvjetljavanja međusobnih utjecaja kojima su se škole obogaćivale, prvi dio prve cjeline donosi tehničke karakteristike orgulja s pojašnjenjem osnovne terminologije vezane uz orgulje. Unutar toga poglavlja prikazat će se povijesni razvoj orgulja te tri vodeće orguljske škole – francuska, njemačka i talijanska – sa specifičnim razvojnim procesima kao i najznačajnijim graditeljima orgulja. U drugom

poglavlju bit će predstavljene orgulje u Hrvatskoj, s razlikovnim karakteristikama orgulja u sjevernom dijelu Hrvatske i onih u njezinu južnom dijelu, uz deskripciju najvažnijih hrvatskih orguljskih gradiona.

U trećem poglavlju prve cjeline predstavljene su sve orgulje koje su se nalazile u zagrebačkoj katedrali od 15. st. nadalje, s tehničkim karakteristikama i dispozicijom. Uz to, prikazani su i svi graditelji koji su ih postavljali. Veći dio ovoga poglavlja pripao je velebnim Walckerovim orguljama sagrađenima 1855. god. za vrijeme nadbiskupa Jurja Haulika kada su orgulje naručene i postavljene. Naime, Walckerove orgulje zagrebačke katedrale ishodišna su točka hrvatske orguljske produkcije i orguljaške reprodukcije. Riječ je o središnjem, najvažnijem, najvećem i najljepšem instrumentu u Hrvatskoj koji je nadahnjivao skladatelje i orguljaše što su na njemu svirali, ali jednako tako, to je instrument na kojem su velikani hrvatske orguljske glazbe kojima je posvećen ovaj rad mogli izvesti svoja djela. Poseban akcent istraživanja stavljen je na analizu dispozicije koja je mijenjana u periodu od stotinu godina četiri puta, upravo tijekom obnova koje su inicirali i usmjeravali tadašnji orguljaši. Naime, tehnička dostignuća koja imaju direktan utjecaj na dispoziciju orgulja na poseban način utječu na izvedbene mogućnosti orgulja obogaćujući izražajne komponente koje skladatelji koriste s ciljem postizanja snažnije ekspresivnosti svojih djela.

U drugoj cjelini pod naslovom Hrvatska orguljska praksa i europski kontekst bit će prikazan kontekst razvoja orguljske prakse od 15. st. do danas s glavnim predstavnicima i karakteristikama njihovih djela. Posebno težište ovoga poglavlja jest na djelovanju hrvatskih skladatelja na prijelazu iz 19. u 20. st. te djelovanju skladatelja tzv. prijelazne generacije u koju spadaju Franjo Dugan st. i Franjo Lučić. U ovom poglavlju prikazan je i razvoj francuske i njemačke orguljske glazbe 19. i 20. st. s naglaskom na utjecaje vanjskih škola na stvaralaštvo hrvatskih skladatelja. U istom poglavlju predočen je novi smjer koji se u Hrvatskoj razvijao na temelju modernističkih strujanja koja su prisutna u djelima Franje Lučića i kasnije u djelima Anđelka Klobučara. Cilj ovog poglavlja svakako je prikaz kontinuiteta razvoja hrvatske glazbe u europskom kontekstu.

U trećem poglavlju nalazi se detaljna analiza odabranih orguljskih skladbi Franje Dugana st., Franje Lučića i Anđelka Klobučara, a cilj analize je doći do odrednica koje predstavljaju karakteristike skladateljskog stila svakog pojedinog autora.

Na temelju učinjene analize, u četvrtom će poglavlju biti prikazane karakteristike njihova orguljskog opusa te njihova usporedba, iz čega proizlazi zaključni dio s odgovorima na polazišne hipoteze i istraživačka pitanja:

1. Franjo Dugan, st., Franjo Lučić i Anđelko Klobučar međusobno su, (po principu: učitelj – učenik), u stvaralačkom smislu jedan na drugoga utjecali;

2. Opus Franje Dugana, st., Franje Lučića i Anđelka Klobučara tvori kontinuirani slijed, odnosno, fond orguljske glazbene ostavštine sa specifičnim obilježjima;

3. Orgulje zagrebačke katedrale iznimno su važna poveznica između trojice istaknutih skladatelja i orguljaša koja daje specifično obilježje njihovu stvaralačkom radu;

4. Europska glazbena strujanja i modernističke smjernice utjecale su na stvaralački rad Franje Dugana, st., Franje Lučića i Anđelka Klobučara.

Nadamo se da će ponuđeni odgovori u zaključku rada pružiti okvir cjelovitijem i svebuhvatnijem diskursu o kontinuitetu hrvatske glazbe za orgulje na razini glazbene produkcije i reprodukcije, usmjeravajući znatno bogatije svjetlo na doprinos trojice izdvojenih skladatelja, kako pojedinačno tako i u ukupnosti zbivanja, na razvoj hrvatske orguljske baštine kroz stoljeća.

Rad sadrži ukupno 24 slike i 67 tabela čiji popis donosimo na kraju rada.

2. RAZVOJ ORGULJA

2.1. Osnovne tehničke karakteristike orgulja i temeljna terminologija

Orgulje[9] su puhače glazbalo čiji nastanak vežemo uz grčki puhački instrument aulos[10]. Naime, postavljanjem više aulosa u vertikalni položaj i dodajući im jednostavan mehanizam za kontrolu dovoda zraka u njihova tijela, dobivamo prototip orgulja. Orgulje se tako sastoje od tri osnovna elementa: svirale, mehanizma za kontrolu ulaska zraka u svirale i spremišta zraka. Isti princip možemo vidjeti na djelu i kod panove frule gdje također imamo tri elementa: niz svirala, usne kao kontrolni element i pluća kao spremište zraka. Iz navedenoga je razvidno da su orgulje nastale kao produkt čovjekove želje da se na jednostavan i brz način upravlja s više svirala različite visine tona.

Najstariji dokumenti o orguljama sežu u 3. st. pr. Kr. gdje Vitruvije (oko 80. – 70. pr. Kr. – oko 15. pr. Kr.) i Heron (oko 10. – oko 75.) govore o hidrauličnim, odnosno vodenim orguljama[11] čiji pronalazak pripisuju Ktesibiju iz Aleksandrije (285. – 222. pr. Kr.).[12]

Današnje orgulje se sastoje od šest osnovna elementa, a to su *svirale*, drvena škrinja sa zračnim pregradama *(kancelama)* i ventilima za propuštanje zraka – *zračnice*, mehanizam za upravljanje orguljama koji povezuje tipku s ventilima ispod svirala – *traktura*, mjesto na kojem sjedi orguljaš i upravlja orguljama – *sviraonik*. *Mjehovi* crpe zrak iz prostora te ga pod određenim tlakom usmjeravaju u zračne kanale kojima je vođen do zračnica na koje su utaknute svirale te *ormar* ili *kućište* koji ima rezonantnu funkciju, a i čuva unutrašnjost orgulja.

Postupak dobivanja tona odvija se pritiskom prsta ili noge na pojedinu tipku čiji se impuls putem različitih sredstava, (mehaničkih poluga ili pneumatskih cjevčica, a u novije vrijeme i elektro kontakta), prenosi do ventila ispod odgovarajuće svirale. Tijekom trajanja zvuka kojeg je orguljska svirala proizvela, njegova se svojstva tj. visina, glasnoća i boja, ne mogu promijeniti. Svaka tipka klavijature[13] ima svoju odgovarajuću sviralu, a

[9] Naziv orgulje za glazbalo koji proizvodi zvuk pritiskom tipke na klavijaturi i strujanjem zgusnutog zraka u svirali dolazi od grč. ὄργανον oruđe instrument (lat. organum, eng. Organ, fran. Orgue, njem. Orgel, tal. Organo)

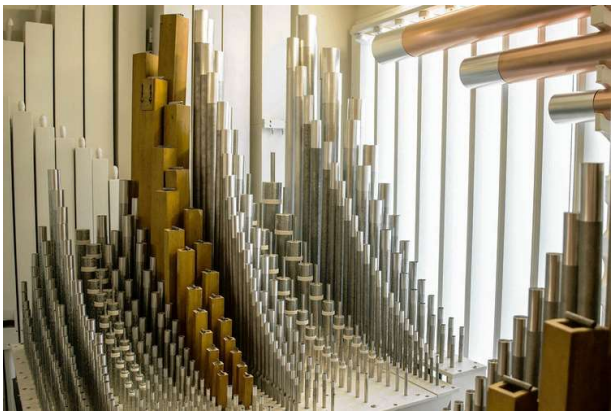
[10] Aulos je puhače glazbalo orijentalnog podrijetla, a koristilo se u Staroj Grčkoj. Aulos je instrument boga Dioniza, a pobuđuje uzbuđenja i strasti. Uspoređujući ga s današnjim instrumentima, on je najsličniji oboi.

[11] Hidraulične ili vodene orgulje dobile su naziv zbog uporabe vode koja služi kao teret koji pritišće zrak i usmjerava ga prema sviralama.

[12] Usp. Edo ŠKULJ: *Orgle v Ljubljani*, Ljubljana: Mohorjeva družba, 1994, 7.

[13] Orguljske klavijature na kojima se svira rukama zovu se manuali, a klavijatura na kojoj se svira nogama zove se pedal.

jedan niz svirala od najdublje do najviše sačinjava jedan registar. Orgulje u načelu imaju više od šest registara, a svaki je izrađen na isti način i iz istog materijala što rezultira zvukom istih karakteristika. Prema broju registara određujemo veličinu orgulja.[14] Tako pod pojmom male orgulje smatramo one koje imaju do 20 registara. Orgulje srednje veličine imaju između 20 i 50 registara, a velike orgulje imaju više od 50 registara.



Slika 1. Svirale orguljskih registara[15]

2.1.1. Svirale

Svirale su ključni dio orgulja: u njima titra stupac zgusnutog zraka pomoću kojeg se stvara zvuk. Orguljske se svirale dijele prema načinu izrade na *labijalne*[16] i *lingualne*[17], popularno nazvane labijali i jezičnjaci. Labijalne svirale su građene od dva dijela: noge i tijela svirale. Između noge i tijela svirale nalazi se jezgra koja i usmjerava zrak prema usnama gdje se stvara i oblikuje ton. Svirale svakog pojedinog labijalnog registra imaju određenu menzuru što je odnos visine i promjera svirale[18].

Visina tona kod labijalnih svirala ovisi o duljini tijela svirale. U orguljama tako nalazimo labijalne svirale veličine od tek 10 milimetara do svirala s tijelom visokim i do 20 metara. Labijalne svirale dijelimo i prema materijalu od kojega su izrađene pa tako postoje metalne i drvene svirale.

Metalne svirale zvuče jasno, zdravo i jedro te prilično glasno, dok drvene svirale proizvode mekan i blag zvuk umjerene jakosti. Svirale koje na sebi imaju čep te su s gornje

---

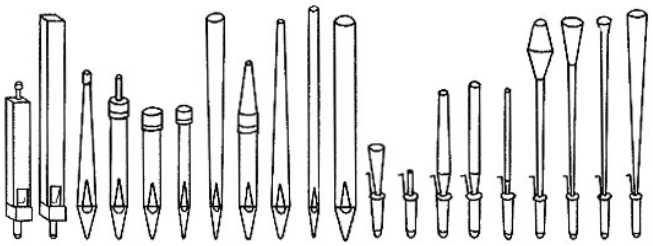
[14] Prema srednjeeuropskim kriterijima, instrument koji ima do šest registara naziva se pozitiv, a s više od šest, orgulje.
[15] Slika 1. preuzeta sa: https://www.bljesak.info/kultura/flash/bozicni-koncert-na-orguljama/182300 (pristup 13. 8. 2020.)
[16] Naziv labijalne svirale dolazi od latinske riječi *labium* što znači usta. Te svirale iznad tzv. noge imaju prorez na kojem se oblikuje zvuk. Prorez je u obliku usta.
[17] Naziv lingualne svirale dolazi od latinske riječi *lingua* što znači jezik. U nozi svirale nalazi se jezičac koji svojim titranjem stvara i oblikuje zvuk. Zbog tog jezičca svirale nazivamo i jezičnjaci.
[18] Usp. Franjo DUGAN; *Glazbena akustika*, Zagreb: Kiklos – krug knjige, 2014, 113.

strane zatvorene proizvode prilično mukao zvuk, no njegova je karakteristika da je širok i nosiv te na poseban način upotpunjuje zvuk orgulja.

Na boju zvuka na poseban način utječe menzura svirale. Prema menzuri svirale dijelimo na: tzv. usko menzurirane, srednje menzurirane i široko menzurirane svirale. Usko menzurirane metalne svirale proizvode prilično rezak zvuk i bojom podsjećaju na zvuk gudaćih glazbala kao što je violina, viola ili violončelo. Srednje menzurirane metalne svirale proizvode jedar i jasan ton, a osnovni registar u toj skupini naziva se Principal. Široko menzurirane svirale proizvode blag i topao zvuk koji možemo usporediti s bojom zvuka kakvu proizvodi instrument flauta, stoga široko menzurirani registri u dispoziciji nose naziv Flauta.

Lingualne svirale ili jezičnjaci[19] građene su na posve drukčiji način od labijalnih svirala. Sastoje se od tri elementa: noge svirale, glave i rezonatora. Zgusnuti zrak prolaskom kroz nogu svirale usmjeren je prema glavi svirale u koju je utaknut žlijeb s jezičcem od mjedi. Pri naletu zraka jezičac počinje ravnomjerno titrati i na taj način proizvodi zvuk koji se prenosi na rezonator. Rezonator je glavni element koji oblikuje i formira ton.

Visina tona kod jezičnjaka odgovara dužini slobodnog dijela jezičca, a regulira se željeznim štapićem koji se skraćuje ili produžuje hvataljkom koja izlazi iz glave svirale.



Slika 2. Razni tipovi orguljskih svirala[20]

2.1.2. Registri

Registar je niz svirala koje proizvode tonove istih karakteristika. Boja njihovog zvuka je različita ovisno o materijalu i obliku te načinu izrade svirale. Prema dobivenoj zvučnoj boji određene registarske skupine određuje se naziv registra.

[19] Za lingualne svirale ćemo u radu nadalje koristiti naziv jezičnjaci.
[20] Slika 2. preuzeta s: https://www.worcaud.com/organ/fun-facts/ (pristup 13. 8. 2020.). Gledajući s lijeve strane prema desnoj prvih 11 svirala su labijalne, a ostale lingualne.

Registre dijelimo na nekoliko skupina[21]:

1. Temeljni registri:
   – principali
   – poklopljenice
   – flaute
   – registri s koničnim sviralama
   – uskomenzurirani registri
2. Alikvoti
3. Mješanice (miksture)
4. Jezičnjaci

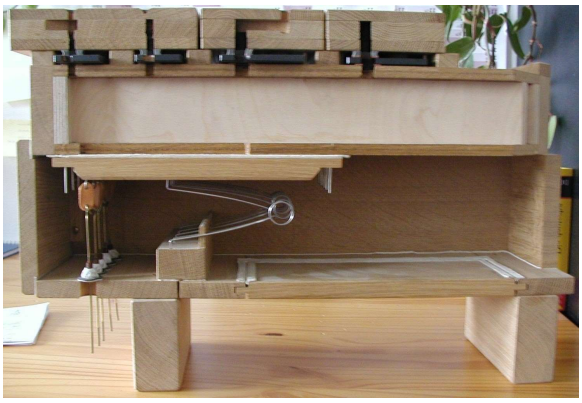
Temeljni registri predvođeni principalnom[22] grupom registara glavni su i temeljni registri na svim orguljama. Principali određuju boju orguljskog zvuka, a ključni su za stvaranje orguljskog plena[23]. Poklopljenice karakterizira širok zvuk koji upotpunjuje principalnu boju. Poklopljenice su bazični registri na koje se dodaju registri drugih boja. Flaute imaju izrazito nježnu boju. Koriste se kao solistički registri, ali i kao zvukovni kontrast principalima. Registri s koničnim sviralama su svojim zvukom bliski flautama, no u boji posjeduju stanovitu reskost kojom se približavaju zvučnoj boji uskomenzuriranih registra. Uskomenzurirani registri svojim zvukom odražavaju kontrastnu boju svim nabrojanim skupinama, a zvučnom bojom podsjećaju na zvuk gudačih glazbala.[24] Alikvotni registri čine zasebnu skupinu, a mogu biti izrađeni prema principu izrade flautnih ili Principalnih svirala. Oni ne daju realan ton u odnosu na pritisnutu tipku već proizvode tercu, kvintu (na većim orguljama i septimu ili nonu) jednu, dvije ili tri oktave više od osnovnog tona na klavijaturi. Miksture su registri koji se sastoje od nekoliko alikvotnih tonova „pritiskom na jednu tipku mikstura može dati od 2 do 6 (pa čak i više) alikvotnih tonova odjednom. To znači da jedan registar sadrži od 2 do 6 redova svirala. Tako kažemo da mikstura može biti dvostruka, trostruka itd. (dvoredna, troredna itd.), a maksimalni broj redova svirala u jednoj miksturi (koji se može smanjivati u niskim i visokim oktavama klavijature) označava se rimskim brojem pored naziva registra (npr. Cimbal III)“.[25] Mikstura nije samostalan registar

[21] Usp. Milan HIBŠER: Crkveni glazbenik i njegov instrument, *Sveta Cecilija*, 88 (2018) 3-4, 3-4.
[22] Glavni orguljski registar je Principal, naziv je dobio prema latinskoj riječi *principalis* što znači glavni. Nad njim se gradi arhitektura orguljskog zvuka vertikalne strukture. Nju čini osnovni ton i njegovi alikvoti: 1. Osnovni ton (C – 8'), 2. oktava (c – 4'), 3. kvinta (g – 2 2/3'), 4. druga oktava (c^1 – 2'), 5. terca (e^1 – 1 3/5'), 6. druga kvinta (g^1 – 1 1/3'), 7. septoma (b^1 - 1 1/7'), 8. treća oktava (c^2 – 1').
[23] Orguljski pleno (*Organo pleno*) predstavlja puni zvuk orgulja kojeg čine svi principalni registri u vertikalnoj strukturi s miksturom.
[24] Neki nazivi uskomenzuriranih registara čiji zvuk podsjeća na gudača glazbala: Aeolina, Violina, Viola, Salicional, Gamba
[25] Milan HIBŠER: Crkveni glazbenik i njegov instrument, *Sveta Cecilija*, 90 (2020) 1-2, 5.

već se koristi kao kruna određenoj zvučnoj kombinaciji i daje poseban sjaj. Jezičnjaci spadaju u zasebnu skupinu registara radi specifičnog zvuka koji proizvode. Njihov se zvuk može prispodobiti instrumentima kao što su truba, trombon, oboa, klarinet ili kakav drugi instrument koji proizvodi zvuk pomoću jezičca. Nazivi jezičnjaka obično asociraju na orkestralne instrumente, pa tako jezičnjake nalazimo pod nazivima: Posauna, Trompet, Oboa, Clarinet, Ranket, Cromorne.

2.1.3. Zračnica

Zračnica je drveno kućište ili škrinja ispod svirala u kojem se susreću zrak, koji dolazi iz mjehova, ventili koji ga propuštaju u sviralu i same svirale koje su utaknute u rupice na površini same zračnice. Kroz povijest su se izrađivale razne vrste zračnica, no najzastupljenije su dvije vrste: zračnice s tonskim kancelama i kliznicama koje su se izrađivale od 15. sve do 19. st. te zračnice s registarskim kancelama i čunjastim ventilima koje su se upotrebljavale u 19. i 20. st. Danas se ponovno koriste zračnice s kliznicama jer su najpouzdanije, a njihovi su ventili mehanički povezani s tipkama na sviraoniku te orguljašu omogućuju direktan kontakt s ventilom koji propušta zrak u sviralu.



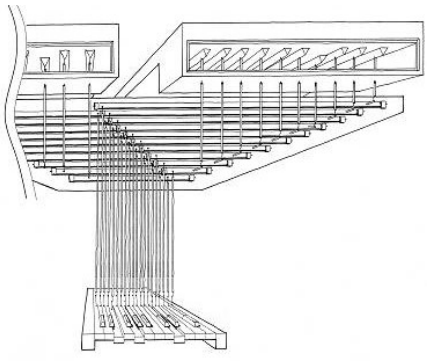
Slika 3. Zračnica s kliznicama[26]

2.1.4. Traktura

Prijenos akcije od tipke do ventila ispod svirale ostvaruje se pomoću tkz. trakture. Traktura je spoj između tipke i zračnice. Kod starijih instrumenta, građenih do druge polovice 19. st., traktura je redovito bila mehanička, što znači da se pritiskom na tipku pokretao cijeli niz povezanih apstrakata[27] koje su povezivale tipku s ventilom za propuštanje zraka ispod svirale.

[26] Slika 3. Preuzeto sa: https://en.wikipedia.org/wiki/File:SommierOrgue.jpg (pristup 4. 12. 2020.)
[27] Apstrakte se sastoje od mnoštva tankih žica, letvica i kuka koje fizički povezuju orguljaša s ventilom za propuštanje zraka koji se nalazi ispod svirale.

„U pojedine orgulje može se ugraditi čak i po nekoliko tisuća metara takvih letvica (8 x 1.3 mm)[28]. Iz tog se razloga od graditelja orgulja očekuje velika preciznost pri izradi trakture koja je pak podložna temperaturnim promjenama pri kojima se drveni elementi apstrakata rastežu ili skupljaju.



Slika 4. Prikaz veze tipkovnice s ventilima pomoću apstrakata mehaničke trakture[29]

U drugoj polovici 19. st. djelovanje apstrakta zamjenjuje se olovnim cjevčicama i uvodi se nova tkz. pneumatska traktura. Princip rada pneumatske trakture je sljedeći; pritiskom tipke zrak se u olovnim cjevčicama zgusne te pod pritiskom putuje prema ventilu ispod svirale. Prednost pneumatske trakture je i što orguljaš jednostavnije otvara registre i može birati registarske kombinacije.[30] Početkom 20. st. pneumatsku i mehaničku trakturu zamjenjuje električna traktura u kojoj, pomoću elektromagneta i potrebnog snopa električnih žica, električni impuls do tipke putuje do krajnjeg ventila ispod svirala. Tehnologija izrade unutarnjeg sustava orgulja posebno je napredovala uvođenjem elektronike koja je dodatno olakšala sviranje na orguljama te pružila nove mogućnosti, posebno na području registriranja.[31]

Svaka od navedenih traktura ima svoje prednosti i mane. Mehanička traktura ponekad otežava sviranje jer je potrebna velika sila prilikom pritiska prsta na sviralu, što stvara probleme prilikom sviranja brzih pasaža i tehnički zahtjevnih mjesta u partituri. Ali to je u isto vrijeme jedina traktura pomoću koje orguljaš ima direktan fizički kontakt sa sviralom i puštanjem zraka u nju. Kod pneumatske trakture, zbog puta koji zrak mora proći od tipke do krajnjeg ventila, dolazi do stanovitog kašnjenja između pritiska tipke i nastanka zvuka, što na poseban način stvara akustičke probleme prilikom interpretacije. Električna se traktura pokazala kao idealno rješenje

[28] Stjepan MAROSLAVAC: *Kraljica svih glazbala*, Đakovo: Đakovačko-osječka nadbiskupija, 2016. 17.
[29] Slika 4. Preuzeto sa: https://www.orgelbau-krawinkel.com/tradition/sketches.php?img=5 (pristup 13. 8. 2020.)
[30] Usp. S. MAROSLAVAC: *Kraljica svih glazbala*, 15.
[31] *Isto,* 16.

kod velikih instrumenata i kod instrumenata gdje je sviraonik udaljen i više desetaka metara od kućišta orgulja jer olakšava prijenos impulsa.

2.1.5. Sviraonik

Mjesto s kojega se upravlja orguljama zove se sviraonik. Sviraonik se sastoji od jedne ili više klavijatura, te jedne veće klavijature na kojoj se svira nogama. Klavijatura na kojoj se svira rukama zove se manual,[32]a klavijatura na kojoj se svira nogama zove se pedal[33]. Broj manuala ovisi o veličini orgulja i obično se kreće između 1 – 5. Postoje i ekstremno veliki instrumenti s čak 7 manuala.[34]

Slika 5. Sviraonik modernih orgulja[35]

Manuali se grade stepenasto, jedan iznad drugoga, a svaki prema svojem karakteru nosi naziv. Standardni opseg manuala proteže se kroz pet oktava od C do c^4, a pedala od C do f^1. Nazivi i funkcije manuala kod različitih nacionalnih škola imaju posebna imena.

[32] Naziv za klavijaturu na kojoj se svira rukama dolazi od latinske riječi *manualis* što znači ručni.
[33] Naziv za klavijuturu na kojoj se svira nogama dolazi od latinske riječi *pedalis* što znači noge.
[34] Najveće orgulje na svijetu imaju 7 manuala nalaze se u *Boardwalk Hall Auditorium Organ*, Atlantic City u državi New Jersey. Sagradila ih je tvrtka *Midmer-Losh Organ Company,* a građene i dograđivane su u više navrata između 1929. i 1932. godine.
[35] Slika 5. preuzeta sa : https://www.allenorgan.com/custom-organs.html (pristup 13. 8.2020.)

Tabela 1. Nazivi manuala i pedala prema nacionalnim školama

	Francuska škola	*Njemačka škola*	*Talijanska škola*	*Engleska škola*
IV. m.	*Solo expresif*	*Solowerk*	*Solo*	*Solo Organ*
III. m.	*Récit expresif*	*Brustwerk*	*Espressivo*	*Choir Organ*
II. m.	*Positif expresif*	*Rückpositiv*	*Positivo*	*Swell Organ*
I. m.	*Grand orgue*	*Hauptwerk*	*Grande Organo*	*Great Organ*
Pedal	*Pédales*	*Pedal*	*Pedaliera*	*Pedal Organ*

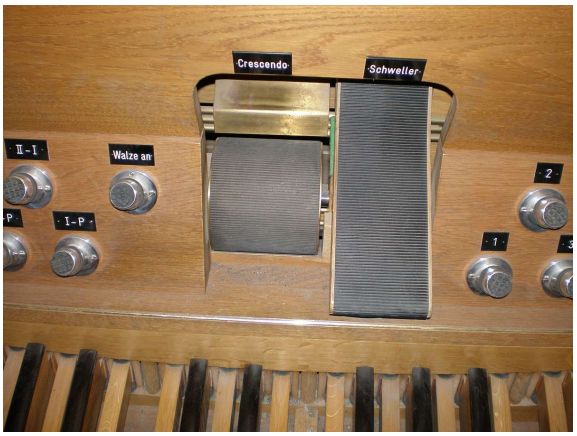
Veći broj manuala neobično je važan kod skladbi u kojima se nalazi istovremena višeslojna dinamika ili gdje se često mijenja dinamika ili boja zvuka. Na sviraoniku se uz manuale na dohvat ruke nalaze i manubriji[36]. Svaki manubrij na sebi nosi dvije informacije: naziv registra te broj koji obilježava njegovu temeljnu visinu u stopama[37]. Kod nekih orgulja na manubriju se nalazi i redni broj registra. Ovisno o tipu orgulja, na sviraoniku nalazimo i ostala tehnička pomagala: crescendo valjak[38] i žaluzije[39] koje pridonose izražajnosti izvedbe.

[36] Manubriji su poluge za uključivanje ili isključivanje registara, izrađuju se u obliku drvenih ili metalnih hvataljka te plastičnih pločica.

[37] Visina svakog registra određena je veličinom prve svirale u njegovom nizu. Visina svirale je izražena u mjeri koju nazivamo *stopa* (potječe od starih engleskih mjera, a iznosi između 30 i 33 centimetra). Tako osamstopni registar ima oznaku 8', što znači da je njegova temeljna (najdublja) svirala duga oko 2.5 metra i zvuči realno u odnosu prema tipki na klavijaturi, tj. kada pritisnemo tipku c^1 oglasi se ton c^1. Četvrtstopni registar ima oznaku 4', te su njegove svirale upola kraće od 8' svirale, a temeljna je duga oko 1.25 m. U odnosu na tipku koja je pritisnuta, ona zvuči oktavu više. Ukratko, pri uključenom 4' registru pritiskom tipke c^1 zazvuči ton c^2. Nadalje, 2' registar u odnosu na realnu tipku zvuči dvije oktave više i tako redom. Registri mogu zvučati i oktavu niže u odnosu na realnu tipku. 16' registar ima najdublju, prvu u nizu sviralu dugu 5 m, a u odnosu na realnu tipku na klavijaturi zvuči oktavu niže. Pri uključenom 16' registru pritiskom tipke c^1 čuje se ton c. Na orguljama nalazimo registre od 64' do samo ½' tj. svirale duge 20 metara do svirala dugačkih desetak milimetara.

[38] Crescendo valjak je naprava koja nam omogućuje da okretanjem valjka stavljamo u akciju sve veći broj registara i na taj način pojačavamo zvuk orgulja. Okretanjem valjka u suprotnom smjeru iste registre isključujemo te stišavamo zvuk orgulja.

[39] Žaluzije su mala vratašca koja se nalaze s jedne strane zatvorenog ormara u kojem se nalaze registri određenog manuala. Pomičući papučicu žaluzija prstima noge postepeno otvaramo vratašca i dobivamo efekt crescenda te obrnuto, pritiskom pete zatvaramo ista i dobivamo decrescendo. Crescendo i decrescendo ostvaren žaluzijama ne mijenja boju zvuka već samo glasnoću.



Slika 6. Crescendo valjak i papučica žaluzija[40]

2.1.6. Mijeh

Mijeh je omeđen prostor u kojem se nalazi zgusnuti zrak potreban za dobivanje zvuka u sviralama. Svake orgulje imaju jedan ili više spremišnih mjehova, ovisno o veličini instrumenata. Zrak se u mijehu komprimira te zgusnut odlazi putem zračnih kanala prema zračnicama. U prijašnjim vremenima zrak se upuhivao u mijeh pomoću crpećeg mijeha kojeg su u pogon stavljali snažni muškarci gazeći ih nogama. Pritom su uvijek morali pratiti koliko orgulje koriste zraka te su ovisno o tome pojačavali ili smanjivali intenzitet gaženja. Postoji nekoliko vrsta mjehova koje se mogu ugraditi u orgulje: klinasti, zaklopni, dvostruko zaklopni, zaklopni sa spremištem i plivajući koji se i najviše koristi. Mijeh se naziva i plućima orgulja jer

[40] Slika 6. preuzeta s: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Orgulje_vara%C5%BEdinske_katedrale_-_Crescendo_i_Schweller.jpg (pristup 13. 8. 2020.)

njihov kapacitet i kvaliteta izrade garantiraju stabilnost zvuka. Početkom stoljeća u orgulje su se počeli ugrađivati bešumni motori s ventilatorom koji zamjenjuju crpeći mijeh.

Slika 7. Crpeći mijeh[41]

Slika 8. Plivajući mijeh[42]

2.1.7. Kućište ili ormar i prospekt orgulja

Kućište orgulja je drveni ormar koji ima dvojaku funkciju; kao konstrukcija koja orguljama daje oblik i kao rezonator koji dodatno oblikuje zvuk i daje mu određenu plemenitost, a s druge strane čuva unutrašnjost orgulja.

Pročelje ili prospekt orgulja je prednji dio instrumenta koji gleda prema svetištu, ako se orgulje nalaze u crkvi, ili prema publici, ako se orgulje nalaze u koncertnoj dvorani. Na prospektu obično dominiraju simetrično postavljene metalne svirale principalnog registra koje zbog materijala (kositar) imaju i najveći sjaj. Najbogatiji prospekti ukrašeni su štukaturama, anđelima (anđeoskim glavama) ili vazama s često pozlaćenim elementima, a takvi su se izrađivali najviše

[41] Slika 7. preuzeta s: http://collections.nmmusd.org/pressler5.html (pristup, 3. 12. 2020.)
[42] Slika 8. preuzeta s: http://www.rwgiangiulio.com/construction/bellows/ (pristup 4. 12. 2020.)

u baroknom razdoblju. Nakon perioda baroka, prospekt orgulja postaju sve jednostavniji u svojoj formi, slijedeći tako nove principe i arhitektonska rješenja.

Slika 9. Prospekt orgulja u crkvi St. Bavo – Harlem (primjer baroknog orguljskog prospekta) [43]

Slika 10. Prospekt orgulja u Koncertnoj dvorani Vatroslava Lisinskog – Zagreb (primjer modernog prospekta) [44]

[43] Slika 9. preuzeta s: http://mypipeorganhobby.blogspot.com/2008/02/pipe-organ-has-been-my-lifelong.html (pristup 13. 8. 2020.)
[44] Slika 10. preuzeta s: http://orguljeheferer.weebly.com/home/2-12-2017-u-1930-sati-u-koncertnoj-dvorani-vatroslava-lisinskog (pristup 14. 8. 2020.)

2.2. Podrijetlo i razvoj orgulja

2.2.1. Razvoj orgulja od antike do srednjeg vijeka

U suvremenoj organologiji zastupa se jedinstveno gledište oko preciznog vremena nastajanja orgulja kao i imena izumitelja. Smatra da je 246. god. pr. K. u Aleksandriji, prostor današnjeg Egipta, izumitelj i matematičar Ktesibios konstruirao stroj koji je nazvan *organon hidraulikon* – auletički instrument kod kojega voda pritišće zrak usmjeren prema sviralama kako bi svirale proizvele ton.[45] O tadašnjim orguljama pisali su grčki gramatičar i antikvar Atenej, pisac i znanstvenik Plinije stariji, pisac i arhitekt Vitruvije te matematičar i izumitelj Heron iz Aleksandrije.[46] Instrument kojega opisuju spomenuti autori sastoji se od primitivne tipkovnice povezane kraćim polugama s ventilima ispod svake svirale. Instrument je imao red svirala nejednake veličine i svaka je mogla proizvesti samo jedan ton određene visine. Red svirala koji su upotrebljavali u intonativnom smislu je uvijek odgovarao ljestvici koju su koristili u određenom podneblju.[47]

Orgulje su u starom Rimu bile vrlo popularan instrument na kojem muziciraju mnogi Rimljani, a među njima i sam car Neron. Car Neron je imao cijeli niz orgulja raznih veličina te se osobno trudio da raznim tehničkim inovacijama poboljša ustroj i olakša sviranje orgulja. Prema dostupnim izvorima saznajemo - da se u starom Rimu grade dva osnovna tipa orgulja: male, koje nalazimo u kućama rimskog patricijata, i velike koje se koriste u kazalištima, amfiteatrima, i cirkusima.[48]

Veliki napredak, u tehničkom smislu, događa se na orguljama uvođenjem mijeha za upuhivanje zraka u zračne kanale. Naime 120. god. konstruirani su mjehovi po uzoru na kovačke mjehove za raspirivanje žara. Takvi su mjehovi omogućili brzo i učinkovito crpljenje zraka iz prostora i njegovo usmjeravanje prema unutarnjem ustroju orgulja. Uporaba mijeha, a time i novog sustava napajanja orgulja zrakom, potisnula je dotadašnji sistem s vodom. Orgulje s novim zračnim ustrojem dobile su ime *organum pneumaticum*. Novi ustroj instrumenta, oslobođen vode, ubrzo se počeo graditi u iznimno velikim oblicima. Podatci o tadašnjem instrumentu govore da su orgulje imale čak i do četrdeset mjehova koje su snažni muškarci, najčešće robovi, stavljali u pogon naizmjeničnim pritiskanjem poluga. Kod stavljanja u pogon

[45] Usp. Franjo DUGAN: Hidrauličke orgulje po Heronu i Vitruviju, *Sveta Cecilija,* 27 (1933) 1, 3.
[46] Usp. Stanislav TUKSAR: *Hrvatska glazbena terminologija u razdoblju baroka*, Zagreb: HMD – MIC, 1992, 362.
[47] Usp. Joshua D. DRAKE: The Organ from Its Beginnings through the Baroque Era, *Musical Offerings,* 7 (2016) 1, 16.
[48] Usp. S. TUKSAR: *Hrvatska glazbena terminologija u razdoblju baroka*, 361.

velikih orgulja dvije bi se skupine muškaraca izmjenjivale kako bi se jedna skupina odmarala dok je druga pritiskala velike mjehove.[49]

Natpisi na hramovima i mozaici datirani u 3. st. diljem Rimskog Carstva - u Libiji, na grčkim otocima, u Galiji, Britaniji, Panoniji i Maloj Aziji - svjedoče o vrhuncu popularnosti orgulja koje imaju i važnu ulogu na Dionizijskim svečanostima.[50] Kako se u 4. st. iz političkih i obrambenih razloga prijestolnica iz Rima prenosi u Carigrad, dio kulturnog života u Rimu polagano gasne, pa tako i popularnost orgulja u Rimu postepeno opada, a doskora i sasvim zamire. Milanskim ediktom 313. god. prestaje progon kršćana, kršćanska religija postaje službena, a orgulje su izbačene iz uporabe jer se njihov zvuk povezuje s višestoljetnim mučenjima kršćana u mnogobrojnim arenama. Stoga je potpuno jasan i opravdan krajnje negativan stav tadašnjih crkvenih otaca prema orguljama. Posljednji starorimski spomen orgulja, kako ističe Tuksar, „nalazimo oko 420. god. u napisima Marcijana Capelle, a posljednji spomen antičkih orgulja uopće, susrećemo kod Kasiodora sredinom 6. stoljeća".[51]

2.2.2. Razvoj orgulja u srednjem vijeku

Na istočnoj pak strani Rimskog Carstva, u Bizantu, orgulje kontinuirano uživaju popularnost. One su glazbalo koje je čak zadobilo „insignije carske moći, što ih je učinilo nezamjenjivim dijelom ceremonija i pompe", a time im je osiguran položaj i poseban status među instrumentima.[52]

U 8. st., točnije 757. g., kada su orgulje već bile zaboravljene na Zapadu, bizantski car Konstantin Kopronymus (718. – 775.) šalje franačkom vladaru Pipinu Malom (714. – 768.) orgulje kao znak i odraz carskog dostojanstva. Iako dospjele orgulje nisu tretirali kao glazbeni instrument, već kao predmet podoban za diplomatsko-politička taktiziranja i nadmetanja u prestižu vladarskih kuća Istoka i Zapada, na dvoru Pipina Malog[53] silno su se začudili zvuku koji su orgulje mogle proizvesti.

Prema tehničkim karakteristikama, obliku i zvukovnim svojstvima orgulja dobivenih s Istoka, ubrzo su napravljene kopije istog instrumenta koji je postao veoma popularan. Vjerojatno i nesvjesni veličine svojega pothvata, vješti su karolinški majstori započeli novu etapu razvoja orgulja na Zapadu, a instrument je ubrzo zadobio popularnost koja ga je kroz

[49] Usp. J. D. DRAKE: The Organ from Its Beginnings through the Baroque Era, 18.
[50] Usp. S. TUKSAR: *Hrvatska glazbena terminologija u razdoblju baroka*, 362.
[51] Usp. *Isto*, 362.
[52] *Isto*. 362.
[53] Usp. *Isto*. 363.

nepuno stoljeće ponovno učinila popularnim diljem Zapada. Podaci s ahenskog dvora govore da je za dvor Ljudevita Pobožnog (778. – 840.), majstor izučen u gradnji orgulja, aritmetici i akustici, redovnik Grgur iz Venecije (Georgius Veneticus) sa svojim učenicima 826. g. konstruirao orgulje postavljene u ahenskom dvoru.[54]

Daljnji povijesni hod orgulja možemo pratiti kroz postepeno uvođenje orgulja u crkvene prostore, prvo u samostane, a zatim i u veće gradske crkve i katedrale. Godine 951. katedrala u Winchesteru ima tada najveće orgulje na svijetu. Taj je instrument imao četiristo svirala i dvadeset šest mjehova koje je stavljalo u pogon sedamnaest muškaraca a njima su upravljala četiri redovnika.[55] U to se vrijeme intenzivno eksperimentiralo s materijalima za izradu svirala te nailazimo na podatke koji govore o sviralama izrađenima od zlata, srebra, gline, kositra, drveta, slonovače, ebanovine ili čak alabastera.[56] Preuzimanjem sve značajnije uloge u liturgiji, orgulje postaju čimbenik i sukreator liturgije, stoga je „katolička crkva na Milanskom koncilu god. 1287. dopustila da se orgulje i službeno uvedu u bogoslužje te preporučila njihovu upotrebu“.[57]

Zvuk orgulja toga vremena stvara svečano ozračje jer se pritiskom na svaku pojedinu tipku oglašavalo više tonova poredanih po principu alikvotnog niza. Orgulje u to doba imaju široke tipke (poluge) koje su se pritiskivale dlanovima i laktovima. Često su i dva glazbenika morala muzicirati istovremeno zbog nezgrapnosti i veličine poluga za sviranje.

Orgulje nastale u 14. i 15. st. slove kao najkompliciraniji tehnički izum toga vremena. U kasnosrednjovjekovnim orguljama nailazimo na bitne i odlučujuće tehničke novine koje će usmjeriti daljnji razvoj toga instrumenta. Među najvažnija tehnička dostignuća ubrajamo otkriće tzv. Willenbretta[58], otklon od jednakih menzura svirala[59], početak razvoja pedalne klavijature – pedala, pojava višemanualnosti te izrada kućišta i prospekta koji prate kiparske i likovne trendove.[60] Napredak u razvoju zračnice i mehaničke trakture odgovorne za prijenos impulsa olakšao je sviranje na instrumentu, a tipka se dimenzijama smanjila i postajala prilagođenija veličini prsta. U 15. st. mijenja se i način izrade unutrašnjosti zračnice novim

[54] Usp. *Isto.*, 364.
[55] Usp. J. D. DRAKE: The Organ from Its Beginnings through the Baroque Era, 19.
[56] Usp. Arthur George HILL: *The Organ-cases and organs of the Middle Ages and Renaissance*, London: The Bogue, 1883, 42.
[57] Jagoda MEDER: *Orgulje u Hrvatskoj*, Zagreb: Globus nakladni zavod, 1992, 11.
[58] Pod pojmom Willenbett podrazumijeva se uvođenje tzv. *redukcijske daske* u svirnom prijenosu zahvaljujući kojoj raspored tonskih ventila u zračnici nije organiziran poput tipki na klavijaturi.
[59] Menzura ili širina svirale bitno utječe na svojstva zvuka pojedinih registara. Tako je započela i standardizacija menzuralnih odnosa među registrima.Za svaki se pojedini registar počela određivati menzura prema veličini prostora koji je zvuk trebao popuniti.
[60] Usp. S. TUKSAR: *Hrvatska glazbena terminologija u razdoblju baroka*, 365.

načinom konstruiranja zračnih kanala koji su odgovarali veličini svirala. Za manje svirale kanali su bili uži i obrnuto. To je ujednačilo zvuk viših i nižih tonova jer je zrak ravnomjernije dolazio do svirala. Nova konstrukcija zračnice omogućila je veću kontrolu pri dovodu zraka do svirale, a to je pak omogućilo raznovrsniju izradu svirala.

Razvojem polifonije pred orgulje se postavljaju novi zahtjevi. Stoga inventivni graditelji uvode razna nova tehnička rješenja za unapređenje ustroja orgulja. Graditeljska se vještina podiže na vrlo visoku razinu koja u prijenosima na mlađe generacije postaje profinjenija i u tehničkom smislu naprednija.

Menzura svirala postaje ključna pri njihovoj izradi, a o njoj ovisi kakvoća i boja tona. Svirale šire menzure daju mekši ton, zvukom nalik na flaute, dok uske svirale daju reskiji ton nalik na zvuk gudaćih glazbala. Postepeno se usvajaju menzuralni normativi za svaku skupinu svirala, a svaka pak skupina čini jedan registar istih karakteristika.

Na području sjeverne Italije razvija se izrada registara široke menzure koji imaju mekani ton (flaute) te začepljene – pokrite svirale (poklopljenice) koje daju tihi zvuk velike nosivosti i volumena. U alpskom se području razvija izrada svirala konusnog oblika (Gemshorn). Razvija se i specifičan uskomenzurirani registar koji radi posebnog oblika izreza na labijumu inicira pojavljivanje trećeg alikvotnog tona, kvinte. Ovaj se registrar zbog prizvuka kvinte uz glavni ton naziva Quintadena. Quintadena postaje popularna na području cijele današnje Njemačke. Prateći razvoj zvuka orgulja, glavni registar u orguljama svih tipova je *Principal* 4', na koji se nadovezuje nekoliko registara alikvotnog niza (2 2/3', 2', 1'). Uz navedene registre u dispozicijama nailazimo na Flaute 4' kao i 8' Flaute te 8' jezičnjak u pedalu.[61]

2.2.3. Razvoj orgulja pod utjecajem brabantskog graditeljstva u 14. i 15. stoljeća

Moderne orgulje kakve danas poznajemo dobile su oblik u razdoblju 14. i 15. st.. Graditelji orgulja, posebno oni iz pokrajine Brabanta, dali su najznačajniji doprinos razvoju orgulja na području tehnologije i inovacija na zračnici. Naime, zvuk tadašnjih orgulja kakve su bile poznate po cijeloj Europi formirao je Blochwerk, koji je sastavljen od više redova svirala poredanih na osnovnom tonu prema alikvotnom nizu. U crkvama su obično bila po dva Blockwerka, veliki i mali. Veliki Blockwerk, kojim su često upravljala dva glazbenika, mogao je imati i do 20 nizova svirala dok je mali Blockwerk imao između 6 i 8 nizova.[62]

---

[61] Usp. Marko ĐURAKIĆ: *Orgulje Bjelovarsko-križevačke biskupije*, Bjelovar: Bjelovarsko-križevačka biskupija, 2015, 21.
[62] Usp. Lawrence PHELPS: *A Brief Look At The French Classical Organ, Its Origins and German Counterpart,* https://www.lawrencephelps.com/Documents/Articles/Phelps/abrieflook.shtml (pristup 18. 7. 2020.).

Brabantska regija bila je podijeljena geografski i politički na sjever i jug. Graditelji koji su živjeli u južnom dijelu bili su inovativniji i prednjačili su u tehničkim dosezima od onih sa sjevera. Graditelji južnog Brabanta razvili su sustav kontrole nad redovima istovrsnih svirala[63], odvojivši prvo bazični glavni ton od ostatka bloka. Odvajanje ostalih redova i smanjivanje bloka išlo je postupno u smjeru prema viših nizovima. Do sredine 15. st. postupno su se odvojili svi nizovi, osim dva ili tri najviša niza koji su i danas vezani[64]. Nova konstrukcija zračnice u kojoj se nizovi istovrsnih svirala mogu samostalno koristiti ubrzo je stekla veliku popularnost pružajući nove zvučne mogućnosti. Graditelji orgulja južnobrabantske orguljske škole svoj su izum odmah ugrađivali u nove orgulje. U to vrijeme, graditelji sjevernog Brabanta odvojili su tek prva dva niza velikog Blockwerka. Graditeljstvo sjevernobrabantske škole postiglo je samostalnost registarskih nizova jednaku onoj južnih graditelja tek u 17. st.[65]

Orgulje su bile građene i postavljane po uzoru na dvozborno pjevanje ili pjevanje u kojem se zbor i solist izmjenjuju. U crkvama obično nalazimo dva instrumenta, veliki i manji, dva odvojena tijela koji se nalaze jedan do drugoga. Veliki je instrument bio postavljen ispred orguljaša dok je mali instrument visio na ogradi kora njemu odmah iza leđa. Svaki je instrument u početku imao i svoj manual prema kome se orguljaš okretao s obzirom na potrebu. U 16. st. manual malih orgulja, radi praktičnosti, graditelji postavljaju ispod manuala velikih orgulja i na taj je način orguljaš lakše upravljao s oba instrumenta bez pomicanja ili okretanja na klupi. Velike orgulje dobile su naziv Hauptwerk, a male, zbog svoje pozicije u odnosu na orguljaša, Rückpozitiv ili Rückwerk. Višemanualno sviranje omogućilo je nagle i brze dinamičke promjene, a time i efekt jeke koji je bio vrlo popularan u to doba.

Velika popularnost graditelja Brabanta donijela im je i mnogo posla u susjednim krajevima. Graditelji sa sjevera djelovali su širom sjeverne Njemačke, Nizozemske i Danske, a njihova je tradicija dobila naziv sjevernonjemačka orguljska škola. Zvučni koncept njihovih

---

[63] Revolucionarni pothvat koji se pripisuje graditeljima južnobrabantske graditeljske škole svodi se na konstrukcijski zahvat na zračnici. Gornja daska koja zatvara zračnicu na kojoj se nalaze utaknute svirale razdijeljena je na tri tanje vodoravne daske od kojih je srednja postala pomična, a gornja i donja su fiksne. Pomoću probušene rupice kroz sve tri daske, na istom mjestu, za istu sviralu (cijev) zrak je lagano mogao proći iz spremišta u sviralu. No, kada bi se srednja daska (kliznica) pomaknula nekoliko centimetara i rupice se nisu poklapale, dovod zraka do svirale bio je blokiran. Postavljanjem pomičnih dasaka ispod svakog istovrsnog niza svirala u Blockwerku orguljaš je mogao po svojoj volji stavljati u pogon određeni niz svirala (registra). Time je omogućeno korištenje zasebnih nizova u Blockwerku. Usp. Franjo DUGAN: Glazbeni instrumenti, Zagreb: Kiklos – Krug knjige, 2018, 196-198.

[64] Pri osamostaljivanju registara u vertikalnoj strukturi osamostaljivanje se izvodilo do određene granice koju je svaki graditelj sam određivao. Najviši registarski redovi ostajali su zvučati zajedno te njih svrstavamo među višeglasne registre. Njih nailazimo pod imenom : Mixtura, Fornitur, Scharf ili Zimbel.

[65] Usp. Frans JESPERS: Orgelkunst in Nord-Brabant, *Ars organi*, 59 (2011) 1, 3.

orgulja i dalje su činila dva snažna zvučna stupa *Hauptwerk* i *Rückpositiv,* a registriranje se baziralo po principu ansamblskog registriranja tj. uporabe istih skupina registara[66]. Bitna obilježja zvučnog i arhitektonskog koncepta sjevernonjemačkih orgulja doživjela su svoju kulminaciju u uradcima Arpa Schnitgera (1648. – 1719.), najvećeg i najkvalitetnijeg graditelja sjevernonjemačkog tipa orgulja.[67]

Graditeljska tradicija koja se razvijala na temelju južnobrabantskog graditeljstva nastavila je svoj razvoj u Francuskoj. U 16. st. na svom je razvojnom putu započela sa zvukovnim eksperimentima pronalazeći nove registarske kombinacije uobličene u nove zvukovne boje. Fleksibilnost i inovativnost graditelja južnobrabantske škole stvorila je potpuno nove, do tada nepoznate boje.[68]

Iako su se i južnobrabantske i sjevernobrabantske orgulje razvile od istog pratipa, s vremenom im se koncept potpuno razišao. Nije stoga iznenađujuće da je boja orguljskog zvuka pojedinih registara kao i pristup registraciji s vremenom postalo osnovno razlikovno obilježje ovih dviju škola. Trend koloritne distinkcije u nadolazećim se razdobljima samo produbljivao. Može se reći da početkom 17. st. postoje dva različita tipa orgulja: francuske orgulje i orgulje sjevernonjemačkog tipa razvijene na temelju Brabantskog graditeljskog razvoja.

U razdoblju, između otprilike 1450. i 1600. godine, nastaje nekoliko vrlo važnih teoretskih traktata s do tada nepoznatim tehničkim detaljima o izgradnji orgulja (Henri Arnault de Zwolle, 1436. – 1454.; Arnolt Schlick, 1511; Michael Pretorius, 1619.). Svaki od njih u vlastitom traktatu navodi svoja dostignuća na području tehničkog ustroja instrumenta.[69]

2.2.4. Razvoj orgulja u razdoblju od 16. do 18. st.[70]

Kroz 16. i 17. st. snažno su se počele razvijati *nacionalne orguljske škole*.[71] U 17. st. snažniji razvojni zamah bilježi i talijanska orguljska škola uz francusku i sjevernonjemačku orguljsku školu. Svaka je od njih razvila vlastite specifične karakteristike u graditeljskom

[66] Ansambalsko registriranje je način registriranja prilikom kojega se koriste samo registri istih karakteristika npr. Principalni ansambl (8' + 4' + 2' + Mixtur) ili flautni ansambl (8' + 4' + 2').
[67] Usp. Jan Von BOSCH: Arp Schnitgers Hausorgel für Dr. Johann Friedrich Mayer, *Ars Organi*, 62 (2014.) 3, 141.
[68] Usp. L. PHELPS: *A Brief Look At The French Classical Organ, Its Origins and German Counterpart,* https://www.lawrencephelps.com/Documents/Articles/Phelps/abrieflook.shtml (pristup 20. 7. 2020.).
[69] Usp. S. TUKSAR: *Hrvatska glazbena terminologija u razdoblju baroka*, 366.
[70] Razvoj orgulja u razdoblju između 16. i 18. st. bit će opširnije predstavljen u narednim poglavljima u kojima će zasebno biti predstavljen razvoj triju vodećih orguljaških škola (francuske, njemačke i talijanske).
[71] Pod pojmom *Nacionalna orguljska škola* (talijanska orguljska škola ili francuska orguljska škola) podrazumijevamo tradiciju koju čini graditeljska, skladateljska i interpretativna praksa koje u međusobnoj interakciji na poseban način kreiraju ukupnost specifičnosti karakterističnih za određeno geografsko područje.

smislu, a posljedica toga je i karakteristična literatura koja iskorištava zvukovni i tehnički potencijal instrumenata.[72]

Navedene orguljske škole razvile su svaka svoju specifičnu intonaciju orguljskog zvuka, a sve to pod utjecajem intonacije, karaktera i karakteristika govornog jezika.[73] Iako su tehničke karakteristike i princip rada orgulja u 18. st. standardizirani, škole se međusobno razlikuju po funkcijama pojedinih manuala, obliku pedalne klavijature, registarskoj dispoziciji i prospektu.[74]

U drugoj polovici 18. st. orguljsko se graditeljstvo kao i pojam njegove zvučnosti počinju mijenjati. Najočitije primjere tih promjena nalazimo na području današnje Austrije. Promjene se provode na području dispozicije u kojoj principalna piramida gubi svoj temeljni registar Principal 8', a na njegovo mjesto dolazi puno mekši registar Copula maior 8' te dolazi do reduciranja Miksture. Ove, naoko male promjene, mijenjaju ipak zvučni koncept koji postaje mekši i oprečan baroknom zvuku.

2.2.5. Razvoj orgulja u 19. i 20 stoljeću

Na razvoj orgulja u romantizmu utječu dva elementa: razvoj orkestra koji izravno mijenja zvukovni koncept, a time i dispoziciju te, gledano u širem kontekstu, promjena sviračke tehnike pod utjecajem razvoja klavirske tehnike.[75] Prema naputcima njemačkog glazbenika, orguljaša i graditelja orgulja Georga Josepha Voglera[76] (1749. – 1814.), orgulje moraju preuzeti zvukovni ideal romantičkog orkestra.[77] Orgulje na neki način postaju pandan romantičkom orkestru. Prenošenjem orkestralnog zvuka u orgulje u dispozicijama prevladavaju temeljni (8') registri koji se multipliciraju u raznim bojama, često eksplicitno imitirajući pojedine instrumente kao što su klarinet, fagot, oboa, violina, rog, violončelo ili engleski rog. Važan izražajni element romantičkih orgulja je mogućnost dinamičkog nijansiranja realiziranog različitim tehničkim pomagalima. Iz toga proizlazi i uloga svakog pojedinog manuala: dok su manuali u baroknom razdoblju u foničnom smislu bili zaokružene cjeline i jednakovrijedni, u

---

[72] S. TUKSAR: *Hrvatska glazbena terminologija u razdoblju baroka*, 366.

[73] Bitne karakteristike jezika određene nacije: pjevnost, karakterna izražajnost, intonacija, nazalnost, oštrost, sve navedene karakteristike nesvjesno postaju i specifične karakteristike određenog zvuka orgulja. Temeljni orguljaški registar Principal 8' kod talijanskih orgulja zvuči vrlo pjevno i mekano, isti registar kod njemačkih orgulja zvuči vrlo čvrsto, a kod francuskih orgulja pak isti registar zvuči mekano i pomalo nazalno.

[74] Orgulje sagrađene 1680. god. na sjeveru Francuske i one sagrađene iste godine u južnoj Njemačkoj potpuno su različiti tipovi instrumenata. Literaturu skladanu za interpretaciju na francuskim orguljama gotovo je nemoguće autentično izvesti na nekom drugom tipu instrumenta.

[75] Usp. Edo ŠKULJ: *Orgle v Ljubljani*, Celje: Mohorjeva založba, 1994, 14.

[76] Jednog od vodećih organologa s prijelaza iz osamnaesto u devetnaesto stoljeće - Georga Josepha Voglera nalazimo i pod imenom Abbe Vorkel, prema časti njegove duhovne službe koju je obavljao kao svećenik i opat samostana.

[77] Usp. Peter RUMMENHÖLLER: *Glazbena pretklasika*, Zagreb: HMD, 2004, 110.

romantizmu se uvelo načelo da je prvi manual najglasniji (*f*), drugi manual tiši (*mf*), treći još tiši (*p*) te četvrti najtiši (*pp*). Logična struktura principalnih registara na manualima, u smislu utemeljenja svakog manuala na jasnom principalnom koru koji pruža oštrinu i konkretnost zvuka, ustupila je sada mjesto novoj koncepciji, u kojoj graditelji principalnim registrima dodaju koloritne funkcije. Tako nailazimo na principalne registre pod nazivom *Geigenprincipal*, *Flötenprincipal*, *Violinskiprincipal*. Što se tiče menzura registara, srednjemenzurirani registri nalaze se na prvom manualu, širokomenzurirani na drugom manualu, a uskomenzurirani registri na trećem manualu.[78]

Privučeni velebnim zvukom orgulja, mnogi pijanisti su započeli muzicirati i na orguljama, uslijed čega je došlo do potrebe za prilagodbom mehaničkih karakteristika instrumenta. Veća brzina sviranja te uvođenje pijanističkih elemenata poput paralelnih terca, seksta i oktava u orguljašku literaturu, u tehničkom je smislu iziskivalo slabiji otpor tipke prilikom pritiska prsta, sličan onome na klaviru. Prvi korak je bio u promjeni konstrukcije zračnice u koju su umjesto pomicaljki za otvaranje registra uvedeni čunjasti ventili. Ovim se napretkom olakšalo sviranje jer se pritiskom tipke otvarao jedan ventil koji je prenosio silu na sve ostale ventile. Uvođenjem novog tehničkog elementa pri izradi zračnice tipka je postala mekša, ali sviranje manje precizno. Sljedeći korak bilo je uvođenje pneumatske trakture čime je preciznost sviranja dodatno umanjena, a odziv tona nakon pritiska tipke osjetno je kasnio. Kod većih orgulja kašnjenje je izražajnije zbog duljih cjevčica koje vode zrak do ventila u orguljama. No, uvođenje pneumatike dovelo je do drugih mogućnosti kao što je uvođenje *Tuttija* koji je nadomjestio *Organo Pleno* te drugih tehničkih pomagala koja su omogućila brze i izražajne dinamičke promjene. Orgulje s pneumatskom trakturom omogućile su ugradnju kolektora za povezivanje registara i registarskih skupina pa bi orguljaš pritiskom jednoga dugmeta, koje je uvijek bilo nadohvat ruke, mogao velikom brzinom promijeniti dinamiku ili boju orguljskog zvuka. I konačno krajem 19. st. uvedena je i električna traktura za prijenos akcije do ventila. „Kod pneumatike ili električne trakture orguljaš nema više neposrednog utjecaja na nastajanje zvuka, pneumatska je traktura prespora i kasni, a električna prebrza u izgovoru. Kvaliteta zvuka najviše ovisi o tome koliko je kvalitetno i s kakvim je iskustvom napravljena svirala koja izgovara ton“.[79]

Iz romantičkih su se orgulja razvile orgulje simfonijskog tipa koje svoj procvat doživljavaju u periodu između 1890. – 1920. godine. Simfonijske orgulje produkt su daljnje

[78] Usp. E. ŠKULJ: *Orgle v Ljubljani*, 14.
[79] Usp. *Isto*, 15.

nadgradnje francuskih i njemačkih romantičkih orgulja. Simfonijske orgulje su instrument većeg izražajnog opsega od onog dizajniranog za određeni dio solo repertoara, bilo da se radi o romantizmu ili ranijim razdobljima. Koncepcija zvuka simfonijskih orgulja prelazi romantičke okvire u dispoziciji. Ona postaje bogatija jer uključuje sve vrste registara zajedno s njihovim multiplikacijama. Simfonijske orgulje iznimno su velike: imaju od 3 do 6 manuala, a broj registara skoro redovito prelazi brojku od njih 100 pa i više.[80]

Jedan od najvećih zagovornika simfonijskih orgulja bio je strasbourški orguljaš i organolog Emil Rupp (1872. –1948.) koji je svojim idejama pomogao u razradi zvukovnog koncepta. Rupp je studirao kompoziciju u Münchenu kod skladatelja i orguljaša Josefa Rheinbergera između 1894. – 1896. godine i orgulje kod Charlesa-Marie Widora, orguljaša crkve Saint-Sulpicea u Parizu u periodu od 1896. – 97. u Parizu. U doticaju s Rheinbergerom i Widorom upoznao je novi stil orguljskog simfonizma te ovladao vještinom tehničkog rukovanja novim tipom orgulja. U razdoblju između 1898. – 1914. napisao je brojne članke u kojima je isticao prednosti i ljepotu novih simfonijskih orgulja pred romantičkim orguljama[81].

Ovakav tip orgulja gradio se u velikim crkvama, koncertnim dvoranama i velikim dvoranama gradskih vijećnica (Engleska i Australija). Vodeći graditelji simfonijskog tipa orgulja bili su Henry Willis & Sons u Velikoj Britaniji i Ernest M. Skinner u SAD-u.[82]

U jeku nove alzeške reforme orgulja tvrtka Walcker iz Ludwigsburga sagradila je dva monumentalna instrumenta simfonijskog stila prema Rumppovim naputcima i savjetima. 1909. god. sagrađene su orgulje s pet manuala, pedalom i 104 registara u crkvi sv. Reinolda u Dortmundu 1909. godine, i 1912. godine orgulje s pet manuala, pedalom i 163 registra u crkvi sv. Mihaela u Hamburgu. Prvi svjetski rat naglo je prekinuo izgradnju velikih simfonijskih orgulja u Francuskoj i Njemačkoj. Utjecaj Emila Ruppa oslabio je u Njemačkoj, a ideje alzeške orguljske reforme sa svojim ciljevima bile su sve snažnije i utjecajnije. U konačnici je sve to dovelo do raskida s tradicijom izgradnje romantičkih i simfonijskih orgulja kako u Francuskoj tako i u Njemačkoj[83].

Velike su simfonijske orgulje bile pogodne za izvedbu transkripcija orkestralnih simfonija i za velike orguljske simfonije i sonate. Sve popularnija barokna, prije svega polifona orguljska glazba, koja u to vrijeme traži svoj put do slušatelja, ne nalazi svoj pravi izraz na tako

[80] Usp. Jack M. BETHARDS: A brief for the Symphonic Organ, *Bois journal*, 26 (2002), 4.
[81] Usp. Roland EBERLEIN: Die Entwicklung der inneren Gestaltung der Orgel, Die »symphonische« Orgel, http://www.walcker-stiftung.de/Orgelgeschichte.html (pristup 22. 9. 2020.)
[82] Usp. J. M. BETHARDS: A brief for the simphonic organ, 2.
[83] Usp: R. EBERLIN: Eine kleine Geschichte der Orgel, *Walcker Stiftung*, http://www.walcker-stiftung.de/index.html (pristup 21. 3. 2020.)

velikim instrumentima izrazito masivnog zvuka. Njena izvedba ne zvuči jasno, ponajprije jer su orgulje tijekom svih razvojnih faza izgubile svoju zvukovnu os u principalnoj piramidi, a dobile masu registara koji imitiraju boju romantičkog orkestra ili orkestralnih solističkih instrumenata.

U 20. st. mnoge graditeljske tvrtke uz pomoć orguljaša traže nove putove kako bi se postiglo kompromisno rješenje. Put k pronalasku takvog instrumenta trajao je kroz cijelo 20. st. i naposljetku je tek 90-tih godina postavljen temelj novog koncepta orgulja. Glavni manual – *Hauptwerk* ima barokne eksplicitnosti zvuka postignute baroknom intonacijom principalnog ansambla; dispozicija glavnog manuala je upotpunjena flautnim i gudačim registrima koji mogu stvoriti simfonijsku boju; drugi manual – *Positiv* u sebi sadrži elemente talijanske ili francuske barokne dispozicije dok je treći manual – *Récit* zatvoren u ormaru sa žaluzijama, a njegova je dispozicija izrazito romantičkog karaktera. Na ovako novo koncipiranom instrumentu moguće je u autentično izvoditi glazbu različitih proteklih razdoblja.

2.3. Orguljske škole u europskom kontekstu

Slijedeći tradiciju gradnje orgulja u raznim dijelovima Europe, razvile su se graditeljske škole svaka sa svojim karakteristikama zvukovnog korpusa, arhitektonskim oblikom i izgledom kućišta.

Na razvoj orguljskog graditeljstva u Europi u 15. st. najviše su utjecali graditelji koji su djelovali u brabantskoj pokrajini. Oni su svojim inovacijama i tehnološkim intervencijama promijenili konstrukciju zračnice. Nova izvedba zračnice omogućila je slobodnu uporabu svakog registra posebno, ali i njihovo kombiniranje. Taj je zahvat potpuno promijenio pristup orguljama i njihovom zvuku, instrument se nezaustavljivo počeo razvijati u tehničkom i zvukovnom smislu. Novi tip zračnice ubrzo se proširio Europom, a zvukovne mogućnosti i tehničke karakteristike razvile su se u mnogim pravcima stvarajući nacionalne orguljske škole, svaku sa svojim posebnim karakteristikama.

Razlikujemo tri velike orguljske škole: francusku, njemačku i talijansku, koje su najviše utjecale na svoju okolicu. Spomenute škole međusobno su ispreplitale svoje karakteristike zbog čestih putovanja vještih i traženih graditelja koji su se nastanjivali u mjestima udaljenima od centara gdje su se oblikovali i stjecali graditeljske vještine. Na taj su način svoja iskustva ugrađivali u instrumente drugih podneblja i karakteristika, obogaćujući tako domaće tradicijsko graditeljstvo.

Osim navedenih škola treba spomenuti i englesku školu koja se razvija na poseban način, pomalo izolirano od ostalih škola, te španjolsku i portugalsku koje se razvijaju pod snažnim utjecajem francuskog graditeljstva.

2.3.1. Razvoj orgulja u Francuskoj u periodu od 16. do 20 st.

Graditeljstvo orgulja u Francuskoj svoje korijene vuče iz bogatog južnobrabantskog nasljeđa koje je postavilo temelje i odrednice razvoja graditeljstva orgulja u Francuskoj, a koje se opet usmjerilo prema visokoj tehnološkoj razini gradnje orgulja i bogatoj registarskoj dispoziciji raspoređenoj na dva manuala i pedal.[84]

Među prvim francuskim graditeljima orgulja ističu se Crespin Carlier (oko 1560. – 1636.) koji je sagradio 11 novih orgulja i Valéran de Héman (1584. – 1641.) Njih su dvojica standardizirali opseg pedalne klavijature (C – c^1) i pedalnu dispoziciju s dva osnovna registra i to Flauto 8' i Trompett 8'.

[84] Usp. Philippe PICONE: Orgue français de la Renaissance, *musique & technique,* (2009) 3, 129.

Francuske su orgulje u 17. st. bile sastavljene od dva odvojena tijela: velikih orgulja *Grands Orgue* koje su se izdizale iznad niše u kojoj su bili smješteni manuali s registarskim manubrijima sa svake strane manuala. Positiv je visio na ogradi kora. I. manual *Grands Orgue* i II. manual *Positiv* imali su strogo definiranu zvučnu sliku. Dispoziciju I. manuala *Grands Orgue* činili su principali u svim nivoima, bourdon, Flaute, Nasard, Fornitur, Cymbal i Cornet te jezičnjaci Trompet, Clairon i vox humana. II. manual *Positiv* imao je registre Bourdon, Flûte, Prestant, Nasard, Fornitur, Cymbal i Cromorne.

Arhitektonski gledano, prospekt velikog korpusa čine obično tri, ili kod jako velikih orgulja, pet izbočenih tornjeva. Vanjski tornjevi bili su iste veličine dok je srednji toranj bio manji. Na vrhovima tornjeva bile su ukrašene kape na kojima su stajali kipovi velikih anđela ili vaze. Tornjevi su međusobno bili povezani nizovima svirala. Manje orgulje (Positiv) koje su visjele na ogradi kora bile su stilizirane na isti način kao i veliki ormar.

Ovakav se tip orgulja, posebno uz veliku potporu tada utjecajnog skladatelja i orguljaša Jeana (Jehan) Titelouze (oko 1562./63. – 24. 1633.), širio Normandijom te odande prema zapadu i jugozapadu Francuske sve do sjeverne Italije.

Vrhunac francuskog baroknog graditeljstva orgulja ogleda se u izvrsnim instrumentima graditelja Roberta Clicquota (1645. – 1719.). Među njegovim instrumentima ističu se orgulja palače u Versaillesu te crkvama Saint-Quentin i Saint-Louis des Invalides u Parizu i velike orgulje katedrale u Rouenu.

Slika 11. Orgulje Roberta Clicquota u kraljevskoj kapeli u Versaillesu (1711.).[85]

Na temelju strogih graditeljskih pravila potomci Roberta Clicquota nastavljaju obiteljsku djelatnost stvarajući tradicijsku liniju koja će djelovati kroz više naraštaja. Robertov sin Louis-Alexandre Clicquot (1680. – 1760.) gradi više monumentalnih instrumenata među kojima se ističu orgulje u crkvi Saint-Jacques de Saint-Christopher (1734.). Sin Louis-Alexandre Clicquota, François-Henri Clicquot (1732. – 1790.), sagradio je više instrumenata među kojima prednjače orgulje u pariškoj crkvi Saint-Sulpicea te u katedrali Saint-Pierre u Poitieru. Vrhunac graditeljskog umijeća i tradicije obitelji Clicquot dolazi do punog izražaja upravo u djelima François-Henri Clicquota, čiji instrumenti po svojoj dispoziciji i zvučnim karakteristikama postaju uzorni primjerak francuskih orgulja 18. st. pa stoga dobivaju naziv francuske *klasične orgulje*.[86]

[85] Slika 11. Preuzeto sa: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Organ_chapel_royal_Versailles.jpg (pristup 4. 4. 2020.)
[86] Ronald LOPES: Tables de registrations pour la musique d'orgue francaise du XVI au XVIII siécle, 2007-2013, http://hydraule.org/bureau/biblio/lopes/tables.pdf (pristup 2. 9. 2020.)

Tabela 2. Dispozicija orgulja (1787.) François-Henri Clicquota u katedrali Saint-Pierre, Poitiers[87]

I. Positif		***II. Grand Orgue***		***III: Récit***		***IV. Echo***		***Pédal***	
Montre	*8′*	*Montre*	*16′*	*Flûte*	*8′*	*Bourdon*	*8′*	*Flûte*	*16′*
Bourdon	*8′*	*Bourdon*	*16′*	*Cornet*	*V*	*Flûte*	*8′*	*Flûte*	*8′*
Flûte	*8′*	*Montre*	*8′*	*Trompette*	*8′*	*Trompette*	*8′*	*Flûte*	*4′*
Prestant	*4′*	*Bourdon*	*8′*	*Hautbois*	*8′*			*Bombarde*	*16′*
Nazard	*2 2/3′*	*Flûte*	*8′*					*Trompette*	*8′*
Doublette	*2′*	*Prestant*	*4′*					*Clairon*	*4′*
Tierce	*1 3/5′*	*Grande Tierce*	*3 1/5′*						
Cornet	*V*	*Nazard*	*2 2/3′*						
Plein Jeu	*VII*	*Doublette*	*2′*						
Trompette	*8′*	*Quarte de Nazard*	*2′*						
Cromorne	*8′*	*Tierce*	*1 3/5′*						
Clairon	*4′*	*Grand Cornet*	*V*						
		Fourniture	*V*						
		Cymbale	*IV*						
		Fourniture	*V*						
		Cymbale	*IV*						
		Trompette	*8′*						
		Trompette	*8′*						
		Voix humaine	*8′*						
		Clairon	*4′*						
		Clairon	*4′*						

Političke promjene koje zahvaćaju francusko društvo krajem 18. st., kao i francuska revolucija i njezino nasljeđe negativno usmjereno prema crkvi, snažno utječu na orguljsko graditeljstvo. Odmicanjem od aktivnog vjerskog života postupno se napušta i orguljska glazba, a repertoar pada u zaborav. Za vrijeme francuske revolucije i u desetljećima koja slijede mnoge su orgulje bile uništene, a aktivna gradnja orgulja bila je zaustavljena na duži period.

Godine1826. u Pariz se doselio engleski graditelj orgulja John Abbey (1785. – 1859.) koji je sagradio nekoliko malih orgulja engleskog stila kod kojih je jedan manual bio smješten u zatvorenu kutiju unutar orguljskog kućišta. Taj je zatvoreni prostor imao mala vratašca koja su se mehaničkim putem mogla otvarati. Otvaranjem ili zatvaranjem vratašca utjecalo se na dinamiku zvuka. Manual čiji su registri bili smješteni u takvu zatvorenu kutiju dobio je naziv Schwelwerk[88]. Uz konstrukciju ormara sa žaluzijama J. Abbey u dispoziciju dodaje jezični

[87] Dispozicija preuzeta sa: https://www.musiqueorguequebec.ca/orgues/france/poitierscsp.html (pristup 2. 4. 2020.)

[88] Engleski - *Swell*, Njemački - *Schwellwerk*, francuski *Récit.* Odnosi se na odijeljeni skup registara (svirala) koje su zatvorene u poseban ormar koji ima s jedne strane niz vratašca koja podsjećaju na škure - žaluzije. Kada su vratašca zatvorena, zvuk ostaje u kutiji, a kada su otvorena zvuk se iz nje širi prostorom. Postupnim otvaranjem ili zatvaranjem tih vratašca ujedno i pojačavamo ili stišavamo zvuk (*crescendo – decrescendo*). Prvu konstrukciju ovakvog ormara u orguljama napravio je engleski graditelj orgulja Abraham Jordan, a takve orgulje postavljene su u crkvi Sv. Magnusa mučenika u Londonu 1712. god. Konstrukciju je usavršio i rafinirao francuski graditelj

registar Dulciana 8' koji na neki način postaje osnova za razvoj mnogih jezičnjaka koji standardno imaju širok, romantički zvuk. Francuski graditelji orgulja Louis Callinet (1786. – 1846.) i njegovi rođaci Joseph Callinet (1795. – 1857.) i Claude-Ignace Callinet (1803. – 1874.) preuzeli su novosti Johna Abbeya i unijeli ih u svoje nove instrumente. Graditelji iz obitelji Callinet iz njemačke graditeljske tradicije preuzimaju registre *Viola di Gamba* i *Salicional* i njih uvrštavaju u dispoziciju svojih orgulja. Spomenute inovacije u Callinetovim orguljama obogatile su dispoziciju i mogućnosti francuskih orgulja. Drugim riječima, Schwelwerk s kojim se moglo utjecati na dinamiku zvuka i novi registri, koji imitiraju gudačka glazbala, preusmjerili su razvoj francuske orguljske tradicije proizašle iz Clicquotovih klasičnih orgulja, prema novom orkestralnom zvuku.[89]

Razvoj graditeljstva orgulja u Francuskoj dobiva posebni zamah pojavom iznimno kreativnog graditelja Aristida Cavaillé-Colla (1811. – 1899.) koji je 1834. pokrenuo svoju tvrtku za izgradnju orgulja. Cavaillé-Collovo graditeljstvo naslanja se na bogatu tradiciju francuskih graditelja, posebno onu obitelji Clicquot, s namjerom da svaki tehnički detalj poboljša. Cavaillé-Coll je od samog početka svog rada usmjeren nastojanjima k rješavanju problema s tlakom zraka, koji kod klasičnih francuskih orgulja nije konstantan, te kako obogatiti zvuk orgulja u koloritnom smislu. U tom smislu Cavaillé-Coll u dispoziciju svojih orgulja stavlja novi registar *Cor anglais* s kratkim rezonatorima u obliku kruške. Obogaćuje korpus flautnih kao što su: *Flûte harmonique*, *Flûte octaviante* i *Octavin*, mijenja intonaciju registara *Trompett* koji ujednačuje i daje mu dodatnu snagu. Uz registar *Trompett* koji je redovito na glavnom manualu – *Grand Orgue,* stvara i novi jezičnjak istog tipa samo blaže intonacije i zaobljenijeg zvuka *Trompette harmonique* koji smješta u dispoziciju trećeg manuala – *Récit*. Novi registar Trompette harmonique izveo je i u četverostopnoj verziji pod nazivom *Clairon harmonique (4')*.[90]

Nova dispozicija Cavaillé-Collovih orgulja, a time i njihov zvuk, odiše novim zanosom i uvelike se odmiče od dotadašnje tradicije. Na glavnom manualu – *Grand Orgue* više ne dominira *Plein jeu*[91] već nove skupine registara (uskomenzurirani, flaute i snažni jezičnjaci),

---

Aristide Cavaillé-Coll koji je dizajnirao nožnu papučicu kojom orguljaš vratašca stavlja u pogon. Papučica se nalazi iznad pedala i na dohvat je nozi.

[89] Usp. R. EBERLEIN: Die Entwicklung der inneren Gestaltung der Orge Die »symphonische« Orgel, http://www.walcker-stiftung.de/Orgelgeschichte.html (pristup 21. 9. 2020.)

[90] Usp. R. LOPES, Tables de registrations pour la musique d'orgue francaise du XVI au XVIII siécle, 2007-2013, http://hydraule.org/bureau/biblio/lopes/tables.pdf (pristup 12. 9. 2020.)

[91] Usp. R. LOPES, Tables de registrations pour la musique d'orgue francaise du XVI au XVIII siécle, 2007-2013, http://hydraule.org/bureau/biblio/lopes/tables.pdf (pristup 14. 9. 2020.)

II. manual – *Positif* gubi barokni karakter, a do izražaja dolaze solistički registri. Treći manual – *Récit* obogaćen je novom snagom u kojoj dominiraju jezičnjaci.

Kad je Cavaillé-Coll 1836. – 41. sagradio monumentalne orgulje za baziliku Saint-Denis u blizini Pariza, u dispoziciji su se našli svi gore navedeni registri. Orgulje su imale tri manuala i pedal te 69 registara od kojih je bilo čak 22 jezičnjaka, što je skoro jedna trećina od ukupnog broja registara na orguljama. Cavaillé-Coll je u orgulje bazilike Saint-Denis ugradio i mehanizam *Apples* s kojim je mogao, postepeno u više faza, uključivati određene grupe registara[92] što je u dinamičkom smislu na poseban način obogatilo orgulje te zvuk još više približilo boji romantičkog orkestra.

Tabela 3. Dispozicija orgulja Aristide Cavaillé-Coll (1841.), bazilika Saint-Denis, Paris[93]

Positif		***Grand-Orgue***		***Bombarde***		***Récit***		***Pédale***	
Bourdon	*16′*	*Montre*	*32′*	*Bourdon*	*16′*	*Bourdon*	*8′*	*Flûte*	*32′*
Principal	*8′*	*Montre*	*16′*	*Bourdon*	*8′*	*Flûte harmonique*	*8′*	*Flûte*	*16′*
Bourdon	*8′*	*Bourdon*	*16′*	*Flûte harmonique*	*8′*	*Flûte octaviante*	*4′*	*Flûte*	*8′*
Flûte harmonique	*8′*	*Montre*	*8′*	*Flûte octaviante*	*4′*	*Nazard*	*2 2/3′*	*Violoncelle*	*8′*
Prestant	*4′*	*Bourdon*	*8′*	*Nazard*	*2 2/3′*	*Octavin*	*2′*	*Quinte*	*5 1/3′*
Bourdon	*4′*	*Viole*	*8′*	*Doublette*	*2′*	*Trompette*	*8′*	*Flûte*	*4′*
Flûte octaviante	*4′*	*Flûte traversière*	*8′*	*Cornet*	*V*	*Voix humaine*	*8′*	*Tierce*	*3 1/5′*
Nazard	*2 2/3′*	*Flûte à pavillon*	*8′*	*Bombarde*	*16′*	*Clairon*	*4′*	*Contre-bombarde*	*32′*
Doublette	*2′*	*Prestant*	*4′*	*Trompette*	*8′*			*Bombarde*	*16′*
Flageolet	*2′*	*Flûte octaviante*	*4′*	*Trompette*	*8′*			*Trompette*	*8′*
Tierce	*1 3/5′*	*Nazard*	*2 2/3′*	*Clairon*	*4′*			*Basson*	*8′*
Piccolo	*1′*	*Doublette*	*2′*	*Clairon*	*4′*			*Clairon*	*4′*
Fourniture	*IV*	*Grande Fournitur*	*III*						
Cymbale	*IV*	*Fourniture*	*III*						
Trompette	*8′*	*Grande Cymbale*	*III*						
Cromorne	*8′*	*Cymbale*	*III*						
Hautbois	*8′*	*Trompette*	*8′*						
Clairon	*4′*	*Trompette*	*8′*						
		Cor anglais	*8′*						
		Clairon	*4′*						

Aristide Cavaillé-Coll je u dva navrata ,1844. i 1856. Godine, putovao u Njemačku i proučavao njihove instrumente. Oba putovanja za njega su bila od velikoga značaja i dala su mu dodatan impuls prožet novim idejama. Najvažniji susret je zasigurno bio s tada najvećim njemačkim graditeljem orgulja Eberhardom Friedrichom Walckerom (1794. – 1872.). Pregledao je velike Walckerove orgulje u crkvi sv. Pavla u Frankfurtu te orgulje drugog važnog

[92] Određene grupe registara postepeno se uključuju prema strogim pravilima graditelja A. Cavaillé-Colla. Na bazične registre redom se uključuju prvo viši alikvoti (4', 2 2/3', 2', 1 3/5'), zatim jezičnjaci i na koncu Fornitur i Cymbel.

[93] Dispozicija preuzeta sa: https://www.musiqueorguequebec.ca/orgues/france/sdenisp.html (pristup 4. 4. 2020.)

graditelja Carla Augusta Buchholza (1796. – 1884.) iz Berlina. Tom je prilikom upoznao i organologa i akustičara Gottlieba Töpfera iz Weimara s kojim je ostao u kontaktu razmjenjujući organološka iskustva. Konačno, Cavaillé-Collovo proučavanje njemačkog zvučnog koncepta dovelo je do značajnih zvukovnih promjena i njegovog novog zvukovnog koncepta koji je postao mekši, tamniji i izrazito blaži.[94]

Susreti s njemačkim graditeljima i njihovim romantičkim instrumentima snažno su djelovali na Cavaillé-Colla i pomakli su granice njegovog graditeljstva. Orgulje njemačkih graditelja, posebno Walckera, na Cavaillé-Colla su ostavile snažan dojam, iako se na neke graditeljske postupke i rješenja žalio, kao na manju snagu Tuttija njemačkih orgulja u odnosu na Tutti francuskih orgulja. Nakon povratka u Pariz i sam je smanjio snagu svojih jezičnjaka, posebno Trompetta, na prvom manualu. Osobito ga je nadahnuo njemački *Schwebestimmen*[95] te registri *Unda maris* i *Piffaro*. Po uzoru na njemački Schwebung, sastavlja dvoglasni registar kojeg čine dva niza svirala od kojih je jedan ugođen nekoliko Hz više što rezultira laganim podrhtavanjem zvučnih valova. Takav registar je dobio ime Vox celestis.[96]

Cavaillé-Coll je razvio poseban sistem zračnice na kojoj je razdvojio opskrbu zrakom osnovnih registara, tzv. *Jeux de Fonds* od viših alikvotnih registra i jezičnjaka – tkz. *Jeux de Combinaisons* [i] na svakom manualu (ne na pedalu). *Jeux de Combinaisons* je stavio na viši tlak zraka da bi bili jasniji u izgovoru, dok su osnovni registri – *Jeux de Fonds* ostali na nižem tlaku zraka. Novi sistem zračnice omogućio je i da se pomoću posebnih ventila može blokirati dovod zraka do *Jeux de Combinaisons* i na taj ih se način po volji može uključivati ili isključivati te time utjecati na dinamiku orguljskog zvuka.

Po uzoru na Walcherovu praksu Cavaillé-Coll je preuzeo novu, praktičniju poziciju i oblik sviraonika. Sviraonik je odvojio je od glavnog kućišta i okrenuo ga prema svetištu. Cavaillé-Coll je manuale na sviraoniku rasporedio po njemačkom modelu, prema njihovoj snazi i volumenu. Tako je prvi manual bio i najglasniji, a redom prema gore manuali su sve tiši.

---

[94] Usp. R. EBERLEIN: Die Entwicklung der inneren Gestaltung der Orge Die »symphonische« Orgel, http://www.walcker-stiftung.de/Orgelgeschichte.html (pristup 21. 9. 2020.)

[95] Schwebestimmen nazivamo zvučna kombinaciju dva registra od kojih je jedan nešto više ugođen, kao produkt toga dolazi do laganih valovitosti u zvuku.

[96] Usp. R. EBERLEIN: Die Entwicklung der inneren Gestaltung der Orge Die »symphonische« Orgel, http://www.walcker-stiftung.de/Orgelgeschichte.html (pristup 21. 9. 2020.)

Slika 12. Sviraonik orgulja Aristide Cavaillé-Coll u pariškoj crkvi sv. Sulpice (1862.)[97]

Na temelju koncepcije orgulja kakvu je stvorio Aristide Cavaillé-Coll razvio se novi tip orgulja tzv. *simfonijske orgulje*. Njih je nadogradio Joseph Merklin (1819. – 1905.), Cavaillé-Collov nasljednik, koji je došao iz južne Njemačke. Merklin je dugo vrijeme bio suradnik Eberharda Friedricha Walckera pa je u svojem djelovanju na neki način u velikim simfonijskim orguljama mogao s lakoćom sintetizirati oba stila. Tradicija gradnje orgulja u Francuskoj u 20. st. proizlazi iz bogate ostavštine instrumenata koje je sagradio Cavaillé-Coll. Utjecaj njegovog graditeljskog opusa osjeća se snažno u cijelom svijetu. Tip orgulja kakve je stvorio Cavaillé-Coll, s bogatim romantičkim koloritom i tehničkim pomagalima koja omogućavaju postizanje svih vrsta dinamičkog stupnjevanja, idealne su za interpretaciju glazbe nastale u 19. i 20. st.

Potpunim odvajanjem crkve i države nakon 1905. godine u Francuskoj se ukida i crkveni porez što je znatno smanjilo gradnju skupocjenih velikih orgulja. Osim toga počeo se pojavljivati sve veći interes za baroknu glazbu i za prikladnim predstavljanjem sve popularnijih orguljskih djela J. S. Bacha čemu nije odgovarao zvukovni koncept velikih romantično-simfonijskih orgulja. Francusko graditeljstvo novo je rješenje pronašlo u konceptu orgulja koji su razvili Norbert Dufourcq (1904. – 1990.) i Victor Gonzalez (1877. – 1956.) stvorivši svoj „neoklasicistički“ tip orgulja koji je ponovno u fokus stavio klasične francuske barokne orgulje 17. i 18. st.

[97] Slika 12. Preuzeto sa: https://www.pinterest.com/pin/495255290242721780/ (pristup 4. 4. 2020.)

2.3.2. Razvoj orgulja na području današnje Njemačke i Austrije u periodu od 17. do 20. st.

Razvoj orguljskog graditeljstva u Njemačkoj možemo promatrati kroz dvije odnosno tri odvojene tradicije; sjevernu i južnu te srednju koja asimilira karakteristike obiju škola. Sjeverna i južna tradicija razvile su se pod snažnim utjecajem crkvenog pjevanja. Sjeverni protestanski dio Njemačke temelji svoju tradiciju na izvođačkoj praksi koja proizlazi iz izvedbe luteranskih napjeva te improviziranim varijacijama tih napjeva. Iz tog razloga orgulje su morale imati određene solističke registre i jasno osmišljenu dispoziciju koja pruža veliki broj registarskih kombinacija. S druge pak strane južnonjemačka tradicija, namijenjena uglavnom rimokatoličkoj liturgiji, prvenstveno služi kod pratnje himan i gregorijanskog korala. Južnonjemačke barokne orgulje moraju biti u službi homofonije i jednostavnijih registarskih boja.[98] Iz navedenoga jasno proizlazi da se svaka tradicija razvijala u svom smjeru. Razlike su uočljive u broju manuala, registrima i njihovoj intonaciji te opsegu pedalne klavijature.

Sjevernonjemačka orguljska škola je pojam koji u sebi povezuje graditeljstvo orgulja istih karakteristika, a razvija se na području današnje Nizozemske, Danske, sjevernog dijela Poljske i, naravno, Njemačke. Razvila se iz sjevernobrabantske tradicije u kojoj je Blockwerk dugo vremena dominirao svojom snagom i agresivnošću. Graditelji sjevernog Brabanta su vrlo kasno, u odnosu na južnobrabantske graditelje, počeli osamostaljivati nizove svirala – registre – te ih slobodno koristiti i međusobno kombinirati. Iz tog je razloga zvuk sjevernobrabantskih orgulja, a kasnije i zvuk sjevernonjemačkih orgulja, ostao vrlo krut i bez posebne kolorativne kreativnosti u odnosu na francusku registracijsku praksu. Standardne orgulje sjevernonjemačkog tipa imaju dva ili tri manuala. Glavni manual – *Hauptwerk*, leđni pozitiv – *Rückwerk* i prsni pozitiv – *Brustwerk*, i pedal koji ima iznimno važnu ulogu. Kod sjevernonjemačkog zvukovnog koncepta postoje tri registarske platforme. Prva je bazirana na punom zvuku orgulja kojeg čini principalni ansambl, drugu čine bazični registri s alikvotima u raznim kombinacijama, a treću čine tiši – nježniji registri, Flaute, Gedackt, Guintadena i Viola da gamba.

[98] Usp. Hans Uwe HIELSCHER: Southern German Organ building and organ music in the 18th century, *American public medias i Piperdreams*, 2006, 1.

Slika 13. Orgulje Arpa Schnitgera (1718.), Crkva sv. Mihaela u Groningenu.[99]

Osnovnu boju sjevernonjemačkih orgulja čine principalni registari raspoređeni po manualima tako da na svakome tvore zaokruženu zvučnu cjelinu kojoj vrh čini *Mixtura*, *Scharf* ili *Zimbel* dajući zvuku posebnu oštrinu i svjetlost.

Tabela 4. Raspored principalnih registara po manualima:

Pedal	*Hauptwerk*	*Rückwerk*	*Brustwerk*
16'	*(16')*		
8'	*8'*	*(8')*	
4'	*4'*	*4'*	*(4')*
	2 2/3'	*2'*	*2'*
Mixtura	*2'*		
	Mixtura		
		Scharf	
			Cymbal

Južnonjemačka orguljska škola geografski pokriva prostor Bavarske i Austrije, iako se veliki broj instrumenata toga tipa može naći i u Sloveniji i sjevernom dijelu Hrvatske. Za

[99] Slika 13. preuzeta s: http://www.johnboersma.nl/schnitger2-deutsch.html (pristup 4. 4. 2020.)

južnonjemački tip orgulja karakteristična je dispozicija u kojoj se osjeća utjecaj talijanske i francuske tradicije. One su odmaknute od krutosti sjevernonjemačkog koncepta baziranog na ideji Blockverka. Pedalna klavijatura južnonjemačkih orgulja ima manji opseg od pedala sjevernonjemačkog tipa orgulja. Pedal kod južnonjemačkih orgulja ima raspon od C – e, njegova je funkcija tek izvedba dugih kadencirajućih tonova. Među graditeljima orgulja tog tipa izdvaja se ime Matthäusa Abbrederisa (1652. – cca. 1725.) koji je između 1688. i 1725. godine sagradio čak 39 instrumenata.[100]

U razdoblju između 1720. i 1790. god. se na području Austrije događaju važne promjene u orguljskom graditeljstvu, takve promjene kojima ne možemo pronaći paralelu u ostalim orguljskim školama toga vremena. Instrumenti građeni u tom periodu, svojim načinom gradnje i zvukovnim konceptom odudaraju od ustaljene tradicije. Među graditeljima orgulja toga vremena trojica majstora ističu se uspostavljanjem novih principa koji u konačnici rezultiraju novim tipom orgulja pod nazivom *klasicističke orgulje 18. st.* Suštinu novog tipa instrumenta čini prvenstveno zaokret u poimanju zvukovnog koncepta koji je u mnogočemu drugačiji od onog ranijeg, baroknog. Tom i takvom graditeljskom procvatu u Austriji (Gornjoj Švapskoj) u 18. st. doprinijela su sljedeća tri graditelja orgulja: Joseph Gabler (1700. – 1771.), Karl Joseph Riepp (1710. – 1775.) i Johann Nepomuk Holzhey (1741. – 1809.).[101] Joseph Gabler dispoziciju glavnog manuala *(Hauptwerka)* zasniva na principalovom koru *(8′ – 4′ – 2′)* s jednom ili dvije miksture, jednim alikvotnim registrom *(2 2/3′)*, kornetom *(8′ + 4′ + 2 2/3′ + 2′ + 1 3/5′)* i jednim jezičnjakom. Gablerov *Organo Pleno* čine samo registri principalovog kora, slično talijanskom Ripienu. *Organo Pleno* drugog manuala čine „mekši" osam-stopni registri, jedan ili dva četverostopna registra, dvostopni registar bez jezičnjaka. U Gablerovim dispozicijama nailazimo na veći broj Sesquialtera *(2 2/3 +1 3/5′)* i Korneta te na široko menzurirane registre (Gedeckt i Nachthorn). Stil graditelja Karla Josepha Rieppa proizlazi izravno iz bogate tradicije francuskog baroknog graditeljstva i njegovog poimanja zvuka. Dispozicije Rippovih orgulja obiluju jezičnjacima i kornetima koje u velikom omjeru nalazimo na svim manualima i pedalu. Johann Nepomuk Holzhey orguljsko je graditeljstvo izučio u radionicama J. Gablera i K. J. Rieppa, stoga ne čudi da u koncepciji njegovih orgulja nailazimo na graditeljske elemente njegovih učitelja.[102] Nivelirajući stilove svojih prethodnika i prilagođavajući se novim tendencijama koje proizlaze iz prozračnog homofonog sloga, zvuk Holzheyevih orgulja gubi

[100] *Isto*, 1.
[101] *Isto*, 1.
[102] Usp, *Isto.* 2

baroknu zasićenost koju proizvodi velik broj alikvotnih registara, prodorni jezičnjaci i velike miksture, a odlikuje se sjajem i elegancijom koja je produkt redukcije barokne dispozicije.[103]

Unatoč većem graditeljskom zamahu, ne nailazimo i na procvat literature koju bi skladatelji (bečka škola) posvetili orguljama. Tijekom 18. st., posebno njegove druge polovice, u razdoblju kojeg nazivamo klasicizam, orgulje i orguljaška glazba gube poziciju i popularnost koju su uživale u baroku. Razlog tomu, vjerojatno, nalazimo u homofonom slogu koji je u klasici postao primarni način izražavanja. Klasicizam, preferirajući prozračniju strukturu glazbenog tkiva u kojem najčešće dominira melodijska linija u najvišem glasu, u orguljama nažalost ne nalazi adekvatni izvedbeni aparat. Na orguljama, gledajući njezine dinamičke i koloritne mogućnosti, nije moguće u istoj registarskoj kombinaciji glasnije istaknuti melodiju dok bi glasove koji ju prate mogli svirati tiše. Ova tehnička nemogućnost rezultira nestankom orgulja iz stvaralačkog (skladateljskog) fokusa toga vremena pa orgulje, nakon dominantne uloge u baroku, sada tu ulogu prepuštaju ostalim instrumentima i orkestru. Orgulje donekle ipak važniju ulogu zadržavaju u crkvenoj glazbi gdje ostaju važan čimbenik kao dio orkestra ili instrument koji prati druge solističke instrumente i manje sastave tijekom liturgije.[104] U graditeljsko – arhitektonskom smislu klasične su orgulje oličenje simetrije i ravnoteže, a u intonacijskom, generalno gledajući, zvuk klasičnih orgulja postaje prozračan i sve više nalikuje zvuku klasičnog orkestra. Uz spomenute graditelje, kreatore novog tipa orgulja, važno je spomenuti slovenskog graditelja Franca Ksavera Križmana (1726. – 1795.), učenika našeg Petra Nakića (1694. – 1769.) koji je djelovao u Sloveniji do 1770. god. kada se seli u Austriju gdje kao iznimno cijenjeni graditelj nastavlja svoje djelovanje. Sagradio je više znamenitih instrumenata među kojima se ističu orgulje u crkvi sv. Florijana u Gornjoj Austriji (1770.) u opatijskoj crkvi u Admontu (1782.) te više instrumenata u Beču.[105]

Romantizam donosi novi zamah u njemačkom graditeljstvu orgulja koje se odražava posve novom pristupu gradnji orgulja i zvukovnom konceptu. Nove smjernice postavlja utjecajni njemački skladatelj i orguljaš Georg Joseph Vogler (Abbé Vogler), (1749. – 1814.) koji je bio idejni začetnik i glavni konstruktor tehničkih rješenja kojima su orgulje mogle postići dinamiku. On je i glavni konstruktor popularnih crescendo valjaka koji se nalaze ispod

[103] Pod redukcijom barokne dispozicije prvenstveno podrazumijevamo otklanjanje većeg broja alikvotnih registara te višerednih mikstura koje slijede tradiciju sjevernonjemačkog Blockwerka.
[104] Usp. David Ian BLACK: *Mozart and the practice of sacred music 1781-91*, Massachusetts: Harvard University, Cambridge, 2007, 13.
[105] Usp. Darija KOTER: Izdelovalci glasbil na Slovenskem 1606-1918, u: Matjaž Barbo (ur.), *Muzikološki zbornik*, 39 (2003) 1-2, 138-139.

manuala na dohvat noge koja pomicanjem valjaka postepeno uključuje ili isključuje registre čineći registarski crescendo ili decrescendo.

Dispoziciju romantičkih orgulja čine temeljni osamstopni (8')[106] registri: principali, flaute i registri koji svojom bojom imitiraju orkestralna glazbala (viole, violine, klarineti, horne, oboe, fagote). Orgulje na neki način postaju kopije velikih romantičkih orkestara prepunih boja i izrazitih dinamičkih nijansi i kontrasta. Kako ističe Vidaković „u rasponu zvučnog volumena slijedi se praksa orkestralnog zvuka počevši od najveće moguće jačine do krajnje tihih registara“[107]. Uvode se mehanička pomagala koja združuju registre iste dinamike i boje, čineći takozvane registarske kolektive u dinamičkom rasponu od pp do fff ili Tuttija. Orgulje dobivaju i slobodne kombinacije pomoću kojih orguljaš osobno može sastavljati razne boje te ih na jednostavan način mijenjati.

Najizrazitiji smjer gradnje njemačkih romantičkih orgulja postavio je Johann Eberhard Walcker (1756. – 1843.) iz Ludwigsburga čiji sin Eberhard Friedrich Walcker (1794. – 1872.) na očevim principima nastavlja razvijati svoju radionicu. Eberhard Friedrich je sagradio veliki broj visokokvalitetnih orgulja i postao, uz Cavaillé-Colla, najznačajniji graditelj orgulja u Europi. Eberhard Friedrich Walcker postigao je veliku slavu i priznanje struke kada je sagradio velike orgulje za crkvu svetog Pavla u Frankfurtu 1833.g. sa tri manuala i 74 registra. Taj je instrument u pedalu imao 32' registar s otvorenim sviralama što je u ono vrijeme bila rijetkost. Nakon izgradnje instrumenta u Frankfurtu uslijedile su mnoge narudžbe za izgradnju orgulja iz cijele Europe, SAD-a i Rusije. Među Walckerovim orguljama iz tog perioda ističu se orgulje u Ulmu, Minster (1856. IV – ped. / 100 registara), orgulje u Bostonu, Methuen Memorial Music Hall (1857. IV – ped. / 89 registara, već spomenute orgulje u Zagrebu u Katedrali (1855. III – ped. / 52. registra)[108] i Rigi, Katedrala (1884. IV – ped. / 124 registra). Walckerowe orgulje u Bostonu i u Rigi ostale su do danas najbolji primjeri gradnje orgulja toga vremena.

[106] Albe VIDAKOVIĆ: Orgulje, *Muzička enciklopedija*, sv. 3, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977, 8.
[107] *Isto*, 8.
[108] Ferdinand MOOSMANN - Rudi SCHÄFER: *Eberhard Friedrich Walcker (1794 – 1872)*, Sarbrücken: Musikwissenschaftliche Verlagsgesellschaft mbH, 1994, 185.

Slika 14. Eberhard Friedrich Walcker (1884.), katedrala u Rigi.[109]

U istom tom razdoblju uz Eberharda Friedricha Walckera djeluje i Wilhelm Sauer (1831. – 1916.), izvrstan graditelj orgulja koji je poznat po instrumentima sagrađenim za garnisonsku crkvu u Ludwigsburgu (1782.) i gradsku crkvu u Cannstattu (1794.).

Kao reakcija na probleme s kojima su se susretali pri izvedbi uvijek popularne barokne glazbe na takvim velikim romantičkim i simfonijskim orguljama u 20 st. sve su glasniji zahtjevi mnogih orguljaša za reformom orgulja čiji bi zvuk, po njihovu mišljenju, morao biti prikladniji interpretaciji ove opet sve popularnije barokne glazbe. Povod za reformu orgulja dali su orguljaši Albert Schweitzer (1875. – 1965.) i Émile Rupp (1872. – 1948.) tridesetih godina 20. st. Reforma je bila usmjerena prema uzorima baroknog graditeljstva sjevernonjemačkih graditelja iz obitelji Silbermanna[110] i Arpa Schnitgera. Reforma pod nazivom „Elsasska orguljaška reforma“ od početka je bila prihvaćena od strane mnogih orguljaša, a kretala se u dva smjera i to prema:

a) gradnji novih „neobaroknih“ orgulja

b) obnovi povijesnih orgulja.

---

[109] Slika 14. preuzeta s: http://www.walcker.at/Baltikum/Baltikumreise08.html (pristup 7. 4. 2020.)

[110] Instrumenti koje zajednički nazivamo „Silbermannove orgulje“ pripadaju jednoj istoj graditeljskoj tradiciji. Njih su gradili članovi jedne obitelji: Gottfried Silbermann, njegov brat Andreas Silbermann i sin Andreasa Silbermanna. Silbermanni su jedno vrijeme gradili orgulje u Elssassu pa stoga i reforma koja se pokreće u 20. st., a ima za cilj revitalizirati barokni tip gradnje kakav su provodili članovi obitelji Silbermann, nosi naziv „Elssass Orgelreform“ (Elzeška reforma).

Pedesetih i šezdesetih godina 20. st. reforma je tako snažno zaživjela da su potpuno zapostavljeni i devastirani mnogi romantički instrumenti, posebno oni s pneumatskom trakturom. Može se reći da su pristalice spomenute reforme, gotovo ideološki nastupajući,70-tih i 80-tih godina prošlog stoljeća uništili mnoge romantičke orgulje. Maćehinski odnos prema povijesnim romantičkim orguljama još je i danas prisutan, istina u manjoj mjeri, ali pravi zaštitnički i razuman stav prema vrijednostima ovih instrumenata u punom smislu riječi tek treba nastupiti.

2.3.3. Razvoj orgulja u Italiji od 15. do 20. st.

Uporaba orgulja u Italiji započela je vrlo rano, još u srednjem vijeku. „Tako je papa Ivan VIII (882. god.) molio, da mu biskup Anonn (Freisig) pošalje u Italiju orguljaša i orguljara“[111]. Razvojem gregorijanskog pjevanja, posebno izvedbama psalama na responzorijalan način u kojem se izmjenjuju dvije skupine pjevača, orgulje počinju igrati važnu ulogu jer u nedostatku pjevača one preuzimaju njihovu funkciju. Orguljaš bi u takvim prilikama improvizirao ili doslovno izvodio melodiju gregorijanskog korala na određeni stih psalma. Tekst koji je bio samo odsviran na orguljama imao je jednaku vrijednost kao i otpjevani tekst jer su orgulje smatrali glasom svemira koji, po ondašnjem shvaćanju, ima čak i premoć nad ljudskim glasom[112].

Najraniji zapisani izvor takve prakse je Faenza Codex[113] koji je sastavljen 1420. g. U istom stilu, nešto kasnije, za orgulje pišu talijanski skladatelji Girolamo Cavazzoni (1520. – 1577.), Claudio Merulo (1533. – 1604.), Andrea Gabrieli (1533. – 1604.) te Girolamo Frescobaldi (1583. – 1643.) od kojih je potonji orguljaški stil razvio do neslućenih razmjera. Njegov stil i način uporabe instrumenta postaju temelj razvoja cjelokupne orguljaške literature u Europi.

[111] Franjo DUGAN: *Nauk o glasbalima s osobitim obzirom na orgulje*, Zagreb: Nakladni odjel Hrvatske Državne tiskare, 1944, 254.
[112] Usp. Miroslav MARTINJAK: *Gregorijansko pjevanje*, Zagreb: Hrvatsko društvo crkvenih glazbenika, 1997. 7-11.
[113] Faenza codex je glazbeni rukopis iz 15. stoljeća koji sadrži neke od najstarijih sačuvanih primjera glazbe za orgulje. Rukopis se čuva u *Biblioteca Comunale di Faenza* pored Ravenne.

Slika 15. Pozicija orgulja u prezbiteriju u bazilici San Pietronio u Bologni[114]

Najstarije sačuvane orgulje u Italiji nalaze se u Bazilici San Pietronio u Bologni. Sagradio ih je Lorenzo da Prato (+15. st.) između 1471. i 1475. godine. Način izrade i dispozicija ukazuju na bogatu orguljsku tradiciju onog doba. L. da Prato jedan je od najpoznatijih toskanskih graditelja orgulja svoga vremena, a osim u Toscani gradio je orgulje i u centralnoj i južnoj Italiji.[115]

Tabela 5. Dispozicija Pratijevih orgulja u Bazilici San Pietronio u Bologni

Manual	
Principale contrabbasso	*(16')*
Raddoppio	*(8' - Principale)*
Principale	*(8')*
Flauto in VIII	*(4')*
Flauto in XII	*(2 2/3')*
Ottava	*(4')*
Duodecima	*(2 2/3')*
Quintadecima	*(2')*
Decimanona	*(1 1/3')*
Vigesimaseconda	*(1')*
Vigesimasesta	*(1/3')*

[114] Slika 15. preuzeta sa: http://www.liuwetamminga.it/strumenti.html#Anchor-11481 (pristup 7. 4. 2020.)
[115] Usp. Pier Paulo DONATI: Le caratteristiche degli organi Italiani al tempo di Antonio de Cabezon, *Anuario Musical,* (2014.) 69, 250.

Dispoziciju Pratijevih orgulja iz 1475. g. čini jedanaest registara koji su smješteni na pedalu i jednom manualu. U skraćenom pedalu C/E nalaze se dva principalna registra Principale contrabasso (16') i Raddoppio tj. principal (8'). U dispoziciji manuala nalazimo sedam principalnih registara i to četiri oktavna registra (8' – 4' – 2' – 1') i tri kvintna registra (2 2/3' – 1 1/3' – 1/3'). Uz principale nalaze se i dva flautna registra (4' – 2 2/3'). Ovo je tipična talijanska dispozicija sastavljena od principala te nekoliko flautnih registara kakvu ćemo nalaziti na svim talijanskim instrumentima do 19. st. Krajem 17. st. dispozicija se počinje obogaćivati pod utjecajem novih stilova i ukusa, no osnova registarske dispozicije sazdana na principalima i flautama ostaje konstanta talijanske dispozicije.

U postrenesansnom razdoblju tijekom 16. st. orgulje su već bile raširene na tlu cijele današnje Italije. U crkvama su nerijetko bila po dva ili čak i tri instrumenta koja su služila za improvizaciju, izvođenje solističke literature i pratnju zbora. Velike gradske, a posebno samostanske crkve, redovito su imale dva instrumenta koja su stajala na dva balkona, jedan nasuprot drugome.

U 17. st. u Italiju dolazi nizozemski graditelj orgulja, isusovac Willem Hermans (1601. – 1683.) koji ima veliko iskustvo u gradnji francuskih orgulja. Od 1645. do 1648. boravio je u Parizu gdje je sagradio dva instrumenta: jedan za crkvu Saint-Paul-Saint-Louis i drugi za isusovačku crkvu u La Flècheu.[116]

Nakon boravka u Parizu, Hermans seli u Italiju gdje počinje raditi velikim intenzitetom. U Italiji je sagradio ukupno 8 orgulja od kojih su do danas sačuvana dva instrumenta, onaj u crkvi *Spirito Santo* u Pistoi, i u crkvi *Santa Maria Maggiore* u Collescipoli.

[116] Usp. Eva i Marco BRANDAZZA: Der lombardische Orgelbau im 19. Jahrhundert, *Ars Organi*, 56 (2008) 4, 209.

Slika 16. Orgulje (1664.), Willem Hermans, crkva Svetoga Duha, Pistoia[117]

Boraveći u Italiji, Hermans je dobro upoznao talijanski način gradnje orgulja i njihov zvukovni koncept. Svoje instrumente u Italiji gradi na temelju talijanske tradicije koju obogaćuje francuskim registrima kao što su: Cornetto, Sesquialtera, Mosetto, Vox humana i Tromba, što izaziva senzaciju zbog posebnih boja novih registara i registarskih kombinacija koje Talijani dotad nisu poznavali. Orgulje koje je Hermans sagradio 1650. godine u katedrali u mjestu Como bile su posebno cijenjene jer su imale dva manuala što je u talijanskom graditeljstvu bila rijetkost.

Tabela 6. Dispozicija orgulja iz 1664. god, Willem Hermans, crkva Svetoga Duha, Pistoia

Manual		***Pedal***	
Principale	*8'*	*Contrabbassi tappati al pedale*	*16'*
Ottava			
Decimaquinta			
Decimanona			
Vigesima seconda			
Vigesimasesta, nona e Trigesimaterza			
Flauto tappato	*8'*		
Flautino bassi	*1'*		
Flauto in duodecima soprani	*3'*		
Cornetto IV soprano			
Trombe basse	*8'*		
Voce umana bassi	*4'*		
Mosetto soprani	*8'*		

[117] Slika 16. preuzeta sa: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Organo_Willem_Hermans_Pistoia_Chiesa_Spirito_Santo_1664.jpg (pristup 12. 4. 2020.)

Analizom dispozicije Hermansovih orgulja iz 17. st. možemo zamijetiti dvije važne komponente. Prva je da se Harmans prilagodio toskanskom graditeljstvu i preuzeo njegov zvučni koncept koji se bazira na principalnom ansamblu. Uz principale u njegovoj se dispoziciji nalaze dva flautna registra Flauto tappato 8' i Flautino bassi 1'. Drugu komponentu njegove dispozicije čine registri francuske tradicije koje unosi u toskanski koncept, a to su Cornetto, Tromba koja je podijeljena na basse i soprane i njemački jezičnjak Voce humana.

U Italiji se osim toskanske orguljske graditeljske struje razvija i lombardijska. U lombardijskom graditeljstvu ističe se obitelj Serassi čiji je pokretač Giuseppe Serassi (1693. – 1760.). Djelatnost ove obitelji proteže se kroz šest generacija i to neprekinuto sve do 1894. godine kada umire posljednji graditelj iz ove obitelji, Fernando II. Serassi. Graditeljstvo obitelji Serassi najsnažnije se razvija u 18. st. i to pod snažnim utjecajem opernog stvaralaštva kada se u orgulje unose elementi zvuka opernog orkestra. Naime, talijansko se operno stvaralaštvo snažno nametnulo svojim stilom pa ni orgulje nisu bile lišene toga utjecaja. Uz standardne principalne i flautne registre, koji i dalje ostaju kralježnica dispozicije orguljaškog zvuka, uvode se novi registri koji svojim zvukom imitiraju operni orkestar: Viola, Corno inglese, Corno di tuba dolce te razne bubnjeve, činele i zvona.[118]

Serassi u orgulje uvodi mnoge inovacije s pomoću kojih realizira različite zvučne efekte te nove registre koji imitiraju zvuk instrumenata opernog orkestra: Fagott, Basklarinet, Corno, Trompete, Posaune, Bombardo, Violina, Viola i Violoncello.[119]

Prema njemačkom organologu Robertu Eberlinu orkestralni registri dizajnirani su tako da izvode melodije u karakterističnoj instrumentalnoj boji. Melodija se često svirala u lijevoj ruci na 4 ', 2' ili čak 1/2 'registru i zato je zvučala visoko, dok je desna ruka izvodila pratnju. Bilo je i primjera da se melodija izvodi desnom rukom na 16 'registru što je zvučalo oktavu niže. Nova je dispozicija omogućavala različite zvučne efekte na jednom manualu jer je bio podijeljen na dva dijela, bas i diskant,[120] i svaki se dio mogao drugačije registrirati jer su sami registri imali separatnu mogućnost korištenja, u basu ili sopranu, stoga je zvukovni učinak svakog registra bio mnogostruk[121].

---

[118] Usp. E. i M. BRANDAZZA: Der lombardische Orgelbau im 19. Jahrhundert, 210.
[119] Usp. Anelide NASCIMBENE i Marco RUGGERI: *Tasti neri tasti bianchi*, Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2011. 257.
[120] Uobičajeno mjesto razdiobe je Cis^{1} je bas (bassi). Od d^{1} je diskant (soprani). Mjesto razdiobe može i varirati ovisno o tradiciji graditeljske škole (h/c1/cis¸/d1 e1/f1, i na drugim mjestima)
[121] Usp: R. EBERLIN: Eine kleine Geschichte der Orgel, *Walcker Stiftung*, http://www.walcker-stiftung.de/index.html (pristup 28. 3. 2020.)

Tabela 7. Dispozicija Serassijevih orgulja u crkvi sv. Augustina iz Treviza (1858.)

I. Manual (Melodium) (C–a3)	***II. Manual Grand'Organo (C–a3)***	***Pedale (C-a)***
Ottava Bassi [8'] *Viola Bassi [4']* *Violoncello Soprani [8']* *Flauto in ottava Soprani [8']* *Violetta Soprani [8']* *Voce Flebile Soprani [8']*	*Principale Bassi [16']* *Principale Soprani* *Principale Bassi [8']* *Principale Soprani* *Ottava Bassi [4']* *Ottava Soprani* *Quintadecima* *Decimanona* *Vigesimasesta* *Vigesimanona* *Trigesima e sesta rit.* *Corni da caccia Soprani [16']* *Cornetto a due Canne [XV-XVII]* *Fagotto Bassi [8']* *Trombe Soprani [8']* *Violoncello Bassi [4']* *Flauto reale Soprano [8']* *Ottavino Soprani [2']* *Voce Umana Soprani [8']* *Clarinetto Soprani [16'combinato]*	*Contrabbassi con ottave (ped.)* *Fagotto* *Corno Inglese* *Ottavino* *Tromboni al pedale*

Analizirajući Serassijeve orgulje iz 1858. godine uočavamo veliki broj novih registara, ali i tradicionalnu postavu principalnog ansambla na gl. manualu (*Grand'Organo*) koji je obogaćen orkestralnim registrima: Corni, Fagotti, Trombe, Flaute, Violoncella, Clarinetti.

Prvi manual *(Melodium)* sadrži ukupno šest registara i to dva u basovoj lagi i četiri u sopranskoj lagi. U basu se mogu postići dvije boje, principalna i boja gudačih glazbala (viola). U diskantu (soprani), na kojem se i izvode melodije, postoje četiri boje; dvije koje imitiraju gudače (Viloncella, Violette), Flauta i tihi registar Voce flebile.

U dispoziciji pedala imamo Contrabesse s oktavama (16' + 8') i Octavin te Fagott, Corno inglese, ponovno registre koji imitiraju glazbala iz orkestra.

Ova dispozicija slika je tipičnog talijanskog orguljskog graditeljstva 19. st. u kojoj se isprepliću tradicionalni elementi s elementima talijanskog opernog stvaralaštva.

Uz nove registre u orgulje se ugrađuju mehanizmi i tehnička pomagala koja pridonose stvaranju efekata kakve nalazimo u operi. Među novim efektima treba spomenuti efekt punog orkestra *Tutti*[122] koji se uključuje i isključuje pomoću papučice tzv. *Tiratutti* u jednom mahu s dvije stupaljke: jedna za uključivanje, a druga za isključivanje. Tiratitti omogućuje da bez ručnog izvlačenja registara u hipu dobijemo puni zvuk orgulja. *Tamburo*[123] se nalazi na pedalnoj klavijaturi na najvišoj pedalnoj tipci. Kod nekih se orgulja uz zvuk tambura pojavi i zvuk činela ili zvona.

[122] Tutti podrazumijeva uključivanje svih registra orgulja a rezultata je snažan i pun orguljski zvuk. Kao izražajno sredstvo Tutti je u orguljsku literaturu uveden u 19. st.
[123] Tamburo predstavlja istovremeno zvučanje nekoliko pedalnih svirala u sekundnim odnosima, čineći klaster koji stvara efekt bubnja.

Obitelj Serassi stječe najveći ugled tijekom 18. i 19. stoljeća – njihovo je ime postalo sinonim za orgulje najviše kvalitete. Mnoge njihove orgulje i danas pokazuju da je ta reputacija bila potpuno opravdana. Popularnost koju je tvrtka Serassi imala u to doba potvrđuje i to da je do 1888. godine sagradila više od 1000 instrumenata u Italiji i susjednim državama, Švicarskoj i Francuskoj, te u Južnoj Americi.[124]

U 18. stoljeću se u pokrajini Veneto pojavio još jedan stil gradnje orgulja, koji se razlikovao od toskanskog i lombardskog stila, a to je mletačko-dalmatinski stil orgulja koji je razvio hrvatski graditelj Petar Nakić, franjevac, a kasnije dijecezijanski svećenik koji je u Veneciji imao radionicu orgulja. Petar Nakić (Pietro Nacchini) rođen je u Buliću (1694. – 1769.), jedno je vrijeme djelovao kao redovnik u samostanu sv. Lovre u Šibeniku gdje se nalaze i njegove najbolje sačuvane orgulje iz 1762. god. u samostanu sv. Nikole u Šibeniku koje i danas besprijekorno funkcioniraju. Nakić se, kao uostalom i graditelji lombardijske i toskanske tradicije, u osnovi držao tradicionalnog talijanskog stila sazdanog na čvrstom principalnom ansamblu kojeg je obogatio tek s nekoliko novijih registara: Cornetta 1f. 1 3/5', Violetta 4' i Tromboncinima 8 ' i Violončelom 8' u pedalu. O mletačko-dalmatinskim orguljama teško se može govoriti kao o izrazito orkestralnom koncertnom glazbalu, iako u nekoj mjeri one to i jesu.[125]

Italija je kao i mnoge druge europske države do 1861. godine bila rastrgana na male samostalne državice koje su gospodarski i politički bile neovisne jedna o drugoj. Njihove su se regije samostalno razvijale pa ne čudi što su se razvili ponešto različiti regionalni tipovi orgulja koje povezuju zajedničke karakteristike kao što su jedan ili dva manuala i kratka pedalna klavijatura te dispozicija kojoj osnovu čine principalni registri. Manual talijanskih orgulja uvijek je podijeljen na base i soprane. Mjesto podjele manuala kod lombardijskih orgulja je obično na tonu f^1 za base, odnosno fis^1 za soprane, dok je kod toskanskog i mletačko-dalmatinskog tipa podjela na toni cis^1 tj. na d^1.

Orguljska glazba opernog stila privela se kraju kada je cecilijanska reforma katoličke crkvene glazbe na Kongresu u Veneciji 1874. proglasila gregorijansko pjevanje i polifonu glazbu u Palestrininu stilu jedinom dozvoljenom vokalnom glazbom u katoličkoj crkvi. Na taj je način svećenstvo stalo na kraj opernom stilu koji je unio mnoge svjetovne elemente u liturgijsku glazbu. Kongres katoličke crkve u Bergamu 1877. godine beskompromisno se

---

[124] Usp: R. EBERLIN: Eine kleine Geschichte der Orgel, Walcker Stiftung, http://www.walcker-stiftung.de/index.html (pristup 28. 3. 2020.)
[125] Usp: Emin ARMANO: *Don. Petar Nakić utemeljitelj mletačko-dalmatinske graditeljske škole orgulja*, Bulić: Ravnokotarski Cvit, 1998, 18.

odmaknuo od tradicionalnog talijanskog tipa orgulja te zauzeo novi stav kojim je poticao izgradnju njemačkog i francuskog tipa orgulja. U godinama koje su uslijedile tradicionalne talijanske orkestralne orgulje brzo su zamijenjene novim orguljama njemačkog ili francuskog modela. Istodobno se talijanska orguljska glazba odvojila od modela operne glazbe i okrenula se romantičkom glazbenom izrazu.

Na temelju odluka kongresa iz Bergama mnoge su se talijanske firme brzo prilagodile novim okolnostima te su stvorile novi koncept orgulja u kojem su na poseban način zadržale tradicijski talijanski koncept u čijoj dispoziciji dominiraju principalni i flautni registri koji su kroz cijelu povijest bili karakteristični za talijansko graditeljstvo. Iz dispozicije su uklonjeni mnogi registri koji imitiraju orkestralne instrumente, a uvedeni su romantički registri njemačke i francuske tradicije.[126]

Velika promjena dogodila se i sa sviraonikom koji je postao moderan poput njemačkih ili francuskih sviraonika 19. st. s pedalnom klavijaturom velikog opsega C – f^1. Talijani su po uzoru na Nijemce i Francuze preuzeli novi romantički odnos prema dinamici, a time i žaluzije i valjak pomoću kojih su jednostavno djelovali na dinamiku tijekom sviranja.

Među talijanskim graditeljima orgulja koji su se ubrzo prilagodili novim zahtjevima i standardima ističe se radionica orgulja obitelji Mascioni koju je osnovao Giacomo Mascioni (1811. – 1896.) koja je sagradila više od 1000 orgulja u Italiji i izvan njezinih granica, te tvrtka Zanin iz Udina koju je osnovao Valentino Zanin (1797. – 1887.), a koja je sagradila više od 1500 orgulja. Obje spomenute tvrtke i danas su vrlo aktivne.

[126] Usp: R. EBERLIN: Eine kleine Geschichte der Orgel, Walcker Stiftung, http://www.walcker-stiftung.de/index.html (pristup 28. 3. 2020.)

3. ORGULJE U HRVATSKOJ

3.1. Orgulje u Hrvatskoj

Orgulje se u graditeljskom i zvukovnom smislu razvijaju pod utjecajem glazbene prakse one sredine u kojoj nastaju. Prateći tako razvoj glazbene prakse u Europi kroz više stoljeća, uočavamo da stilske odrednice mijenjaju koncept orgulja.

Promatrajući tim slijedom cjelokupni orguljski fond u Hrvatskoj, zamjećujemo veliku razliku, i u tehničkom i u foničkom smislu, između instrumenata na sjeveru, u kontinentalnom dijelu Hrvatske od onih na jugu u Istri, Primorju, Dalmaciji i Dubrovniku. Orgulje u sjevernom dijelu Hrvatske vezane su stilski za srednjeeuropsku graditeljsku tradiciju, dok su orgulje južnog dijela pod utjecajem talijanske graditeljske tradicije. Do ovakve podjele dolazi zbog političkih prilika u Hrvatskoj tijekom minulih stoljeća. Tek se početkom 20. st. može zamijetiti stapanje obaju stilova u prihvaćanju srednjeeuropskog tipa orgulja.

Prema popisu orgulja u Hrvatskoj, kojeg je između 1972. i 1976. g. proveo prof. Ladislav Šaban u organizaciji tadašnjeg Republičkog zavoda za zaštitu spomenika kulture u Zagrebu, evidentirano je oko 800 instrumenata od čega oko 600 u kontinentalnom dijelu, a oko 200 u južnom dijelu Hrvatske. Prema novom popisu orgulja, koji je u organizaciji Ministarstva kulture započeo prof. Emin Armano 2002. g., ukupno u Hrvatskoj imamo oko 810 instrumenata[127] s otprilike istim omjerom u odnosu na sjever i jug zemlje.

3.1.1. Prvi podatci o orguljama i portativima na području Hrvatske

Izgradnja orgulja u Hrvatskoj, kao i umijeće sviranja orgulja uopće, prema podatcima koji dopiru do nas, seže u 14. st. kada bilježimo prve naznake o orguljama u našim crkvama. Među najstarijim likovnim prikazima toga doba ističe se onaj najvrjedniji, freska u kapeli sv. Antuna u Žminju u Istri iz 1381. god. na kojoj se ističe portativ[128] . Radi se o portativu koji je naslikao nepoznati mletački autor. Glazbalo ima 12 pari svirala te polugice umjesto današnjih

[127] Podatak dobiven direktno od organologa prof. Emina Armana: „Moja baza podataka o orguljama u Hrvatskoj ima 813 jedinica. No, treba imati na umu da statistika nikada nema apsolutno sve podatke. Nešto orgulja je stradalo u Domovinskom ratu, a treba imati na umu da je danas dosta česta praksa nabavljanja rabljenih orgulja iz inozemstva pa je teško pouzdano utvrditi točan broj u ovom trenutku postojećih orgulja u Republici Hrvatskoj. Mislim da je dobra formulacija: oko 810“. Emin Armano, 6. travnja 2020.

[128] Portativ (od lat. *portatre* – nositi, eng. *portative* organ, franc. *portatif*, njem. *Portativ*, tal. *organo portativo*) su male prijenosne orgulje, raširene u kasnom srednjem vijeku kao instrument procesija i kućnog muziciranja. Naziv je nastao po tome što je svirač mogao instrument sam nostiti ili držati na koljenima. U Italiji se u 14. st. zvao i organetto (orguljice). Usp. S. Maroslavac: *Kraljica svih glazbala,* Đakovo: Đakovačko-osječka nadbiskupija, 2016. 26.

tipki.[129] U 15. st. na području Istre nailazimo na još jedan rad koji prikazuje portativ iz 1409. g., a nalazi se u kapeli sv. Katarine u Lindaru nepoznatog pučkog slikara.[130] Na gotičko-renesansnom poliptihu dubrovačkog slikara Lovre Dobričevića (oko 1420.-oko.1478.) u crkvi sv. Marije u Dubrovniku prikazan je portativ na kojem je jasno uočljiva tastatura s crnim i bijelim tipkama.[131]

– Sudski dokumenti iz 1359. godine spominju orguljaša Nikolu u župnoj crkvi sv. Marka u Zagrebu.

– Prva sačuvana vijest o orguljama u Dubrovniku potječe iz 1384. god. Prema Demoviću „vijest se odnosi na dozvolu izdanu nadstojnicima katedralne crkve da mogu kupiti orgulje za 100 zlatnih dukata“.[132]

– Podaci o orguljama u Zadru potječu iz 1392. godine kada se spominje svećenik Juraj, katedralni orguljaš.

– Najstariji do danas poznati ugovor o gradnji orgulja za katedralu u Splitu zaključen je 1412. između splitske nadbiskupije i fra Venture iz Ferma. Vjerojatno nezadovoljni orguljama, kanonici su 1497. god zatražili nove orgulje od gradskog poglavara. Zahtjev im je prihvaćen i nove su orgulje postavljene oko 1500. godine.

– U zagrebačkoj katedrali spominju se male orgulje koje su bile postavljene na kamenoj pregradi u prezbiteriju 1420. godine.

– Prvi podatci o orguljama u trogirskoj katedrali govore o instrumentu iz 1453. godine koji je zamijenjen novim 1484. godine. Te nove orgulje izgradio je fra Urbano, u to vrijeme najpoznatiji mletački graditelj orgulja.

– Iz sudskih spisa grada Varaždina doznajemo o svađi između majstorice (Orgelmaistrin) i remenara i njegove žene na sajmu 1459. godine, što upućuje na pretpostavku o postojanju orguljaša i orgulja u Varaždinu u to vrijeme. Vjerojatno se radilo o instrumentu koji se nalazio u crkvi sv. Nikole.

– Tijekom vizitacije krčkoj biskupiji koju je 1500. godine vršio zadarski nadbiskup Ivan Robobello, spominju se orgulje koje su se nalazile u središnjem dijelu katedrale.

---

[129] Usp. Koraljka KOS: *Muzički instrumenti u srednjovjekovnoj likovnoj umjetnosti Hrvatske*, Rad JAZU, 351, 1969. 175-177.
[130] Usp. *Isto,* 178-180.
[131] Usp. *Isto,* 202-203.
[132] Usp. Miho DEMOVIĆ**:** Glazba u renesansnom Dubrovniku, *Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, 14 (1988) 1, 121.

– Rapska katedrala je najvjerojatnije imala orgulje već u 15. st., no podatci spominju potpisivanje ugovora o gradnji većeg instrumenta za ovu katedralu 19. veljače 1523. godine između gradskog glavara, biskupijskog vikara i crkvenih starješina s jedne strane i s Vincenzom (Vicko) da Casal san Vasa da Monfera, graditeljem orgulja iz Montferrata, s druge strane.

– Svećenik iz Venecije Ioannes Petris obećao je 1540. sagraditi orgulje za šibensku katedralu po uzoru na one u zadarskoj katedrali. Međutim, to se nije realiziralo pa su katedralne starješine 1542. godine raskinule ugovor s Petrisom i naručile orgulje kod venecijanskog graditelja Andrea Vicentinia. Orgulje su bile postavljene 1562. godine.

– Talijanski graditelj orgulja Vincenzo Colomb iz Montferra je 1556. godine sklopio ugovor o gradnji orgulja za katedralu u Korčuli na kojima je svirao orguljaš Giovani Battista Mengehitti čije se ime u svojstvu orguljaša spominje i u Hvaru kamo se preselio. Orgulje se u hvarskoj katedrali sv. Stjepana spominju početkom 16. st. (1532.).

– Turci su u svom pohodu na Hvar 1571. godine iz tih orgulja uzeli svirale. Tijekom posjeta hvarskoj katedrali 1579. godine izaslanik pape Grgura XII. izdao je naredbu o popravku katedralnih orgulja.[133]

3.1.2. Orgulje i orguljari u središnjem, zapadnom i istočnom dijelu Hrvatske u razdoblju od 17. do sredine 20. stoljeća.

Prateći podatke o orguljama teško možemo uspostaviti točnu liniju po kojoj bismo mogli povezati graditeljsku tradiciju u Hrvatskoj. Razina o kojoj se može govoriti je tek načelna. Graditelj orgulja u 16., a dijelom i u 17. st. je prema Šabanu „tuđinac, putujući majstor, jer u tako davno vrijeme svi majstori su ptice selice, putuju čitava života, od posla do posla i vuku svoj za profesiju najnužniji alat sa sobom“.[134] U to vrijeme graditelja orgulja ima vrlo malo. Oni su ujedno bili i orguljaši i često bi se zadržavali na jednom prostoru dulje vrijeme, i po nekoliko godina, dok svoje znanje i umijeće nisu prenijeli i podarili nekom drugom, mlađem, koji bi onda nastavio prakticirati stečeno znanje.[135] Prvi podatak o graditelju orgulja u sjevernom dijelu Hrvatske seže u 1546. g. kada se spominje ime graditelja Ivana iz Varaždina koji je sagradio orgulje u crkvi sv. Martina u Varaždinskim Toplicama.[136]

---

[133] Usp. V. VRBANIĆ: Organs and organ builders in the Croatian lands from the 14th to 15th century, 91-103.
[134] Ladislav ŠABAN**:** Stariji graditelji orgulja u gradu Varaždinu, u: Josip Runjak (ur.), *Godišnjak gradskog muzeja Varaždin*, Varaždin: Gradski muzej Varaždin, 5 (1975) 5**,** 119.
[135] Usp. *Isto,* 120.
[136] Usp. Janko BARLE: Graditelj orgulja Ivan u Varaždinu god. 1546, *Sveta Cecilija* 15 (1912) 6, 82.

Graditeljska djelatnost u 17. stoljeću predstavlja nam graditelja Ivana Fallera koji je 1689. g. sagradio orgulje u zagrebačkoj katedrali. U Varaždinu se 1649. g. za vizitacije spominju nove orgulje za župnu crkvu sv. Nikole kao i orgulje isusovačke crkve sv. Florijana građene oko 1670. – 80. koje i danas postoje. Prema Šabanu oba su instrumenta vjerojatno rad nekog od varaždinskih graditelja, no nemoguće je točno odrediti njegovo ime.[137]

Najstarije sačuvane orgulje u sjevernom dijelu Hrvatske, koje su i danas u funkciji, nalaze se u crkvi bivšeg pavlinskog samostana u Lepoglavi. Orgulje je 1649. g. sagradio Sebald Manderscheidt (1620. – Freiburg1685.) iz Nürnberga.[138] Imaju jedan manual sa sedam registara i tri registra u pedalu. Dispoziciju registara čine principalni registri u vertikalnoj strukturi koja završava Miksturom. Uz principale se na manualu nalazi Copel 8' i Flauta 4'. Pedal čini paleta od tri registra različitih vrsta: poklopljenica (16'), uskomenzurirani (8') i principalni registar (4'). Orgulje krase dva prospekta, onaj na pročelju koji gleda prema unutrašnjosti i prospekt na začelju koji gleda prema koru i korskim sjedalima gdje su redovnici obavljali svoje molitve.[139]

Tabela 8. Dispozicija Orgulja J. G. Freundta (1649.) u crkvi sv. Marije u Lepoglavi

Manual (C/E–c3)		***Pedal (C-g)***	
Principal	*8'*	*Subbass*	*16'*
Copula maior	*8'*	*Violonbass*	*8'*
Octav	*4'*	*Octavbass*	*4'*
Flauta	*4'*		
Superoctav	*2'*		
Qinta	*1 ½'*		
Mixtur 3f	*2'*		

U 18. se stoljeću u Hrvatskoj počinju graditi veći instrumenti s dva manuala. Njihova dispozicija prelazi i petnaest registara, a opaža se bogatija paleta zvukovnih boja koja osim principala uključuje veći broj flautnih registara i pokoji uskomenzurirani registar. Od većih instrumenata toga tipa valja spomenuti dvomanualne orgulje franjevačkog samostana u Samoboru (1738.) i orgulje isusovačkog samostana u Varaždinu (oko 1747.). Slijedeći nove trendove, jednomanualnim orguljama u Mariji Bistrici 1753. dograđen je drugi manual, pozitiv

[137] Usp. L. ŠABAN: *Stariji graditelji orgulja u Gradu Varaždinu*, 120.
[138] Usp. Otmar HEINZ: *Frühbarocke Oregeln in der Steiermark*, Beč: LIT Verlag, 2012, 154.
[139] Orgulja s dva prospekta susrećemo u samostanskim crkvama. Prospekt na pročelju je bio okrenut prema svetištu. U Hrvatskoj imamo više takvih orgulja a najljepša arhitektonsko - likovna ostvarenja susrećemo u crkvama u Mariji Gorici, Lepoglavi, franjevačkoj crkvi u Samoboru i pavlinskoj crkvi u Svetom Petru u Šumi.

ili kako biskupska vizitacija navodi, „male orgulje sprijeda“, tako da su i one postale dvomanualne.[140]

U 18. st. nailazimo na ime prvog profesionalnog graditelja orgulja, Varaždinca Antoniusa Weinera (1706. – 1747.) koji je zanat izučio u Grazu kod Kaspara Mitterreitera. Prema E. Armanu, „pretpostavlja se da je u Zagreb došao 1735. g.“[141] Weiner je prvi graditelj orgulja koji je gradio vrlo kvalitetne instrumente, a njegove jedine sačuvane orgulje nalaze se u franjevačkom samostanu u Samoboru.[142] Te su sagrađene 1738. godine i u ono su vrijeme, sa šesnaest registara, najvjerojatnije bile najveće orgulje u Hrvatskoj.[143] Orgulje imaju dva manuala i pedal. Registarsku dispoziciju orgulja čini vertikalna principalna struktura (8'-4'-2'-2 2/3'-1') upotpunjena flautnim registrima (8'-4'). Posebno obogaćenje orgulja je drugi manual s tri registra (prema Danijelu Drilu – *Rückpositiv*[144]), prvi takve vrste u Hrvatskoj. Pretpostavlja se da su orgulje u župnoj crkvi sv. Roka u Luki (kod Zaprešića) također djelo Antoniusa Weinera, no prema Armanu, „za to ne postoje pouzdani podatci“.[145]

Uz orgulje u Lepoglavi, samoborski je instrument vrlo važan i značajan jer potječe iz prve polovice 18. st. i prvi je primjer dvomanualnih orgulja u Hrvatskoj.

Tabela 9. Dispozicija Weinerovih orgulja (1738.) u crkvi sv. Marije u Samoboru

I. Manual (C/E-c³)	*II. Manual (C/E-c³)*	*Pedal (C/E-a)*
Prinzipal 8'	*Copula maior 8'*	*Subbas 16'*
Flauto 8'	*Copula minor 4'*	*Octavbass 8'*
Copula 8'	*Prinzipal 4'*	*Choralbass 4'*
Gamba 8'		
Octav 4'		
Flauto 4'		
Quinta 2 2/3'		
Octav 2'		
Superoctav 1'		
Mixtur 2f 1'		

U Hrvatskoj su sačuvana dva instrumenta ljubljanskog graditelja orgulja Ivana Juraja Eisla (oko 1708. – 1780.) iz istog perioda, koji se posebno ističu po krasno izrađenim kućištima. To su dvomanualne orgulje (1759.) s 14 registara u Mariji Gorici (kod Zaprešića) i

[140] Usp. Jagoda MEDER, *Orgulje u Hrvatskoj*, Zagreb: Globus nakladni zavod, 1992, 12.
[141] E. ARMANO: *Orgulje hrvatskih graditelja tragom Ladislava Šabana,* Zagreb: Jakša Zlatar, 2006, 361.
[142] Usp. Marko ĐURAKIĆ: Orguljski fond na području Hrvatskoga zagorja, *Studia lexicographica*, 10-11 (2017) 19-20,123.
[143] Usp. Danijel DRILO: Orgeln aus vier Jahrhunderten in Kroatien: stilistische Vielfalt in der Mitte Europas, *Ars Organi*, 61 (2013) 3, 148.
[144] Usp. *Isto*, 148.
[145] E. ARMANO: *Orgulje hrvatskih graditelja tragom Ladislava Šabana,* 364.

jednomanualne s 10 registara u pavlinskoj crkvi u Sv. Petru u Šumi (1770.) u Istri. Oba instrumenta imaju dva prospekta, na pročelju i začelju orgulja.[146] Posebnost Eislovih orgulja u Mariji Gorici jest talijanski registar Vox humana, što je, prema Šabanu, „produkt njegovog dobrog poznavanja talijanske tradicije“ gdje je vjerojatno neko vrijeme učio zanat tijekom obaveznog „vandrovanja“.[147]

Tabela 10. Dispozicija Eislovih orgulja (1759.) u župnoj crkvi Pohoda Marijina u Mariji Gorici

I. Manual	*II. Manual*	*Pedal*
Principal 8′ *Vox humana 8′* *Copula maior 8′* *Portun 4′* *Copula minor 4′* *Quinta 2 2/3′* *Superoctav 2′* *Mixtur 2f 1′*	*Copuna maior 8′* *Prinzipal 4′* *Copula minor 4′* *Mixtur 2f 2′*	*Subbas 16′* *Octavbass 8′*

Među instrumentima koji se posebno ističu svojom kvalitetom jesu tri sačuvana instrumenta austrijskog graditelja Antoniusa Römera (1724. –1779): orgulje u Lovrečanu (župa sv. Ivana Krstitelja, Zlatar Bistrica) iz 1762., orgulje u kapelici Majke Božje Jeruzalemske na Trškom Vrhu (župa sv. Nikole biskupa, Krapina) iz 1761. i orgulje u Varaždinskim Toplicama iz 1765. godine.[148] Römerove orgulje posjeduju veliku organološku i kulturnu vrijednost koja prelazi hrvatske granice jer u Austriji nije sačuvan niti jedan Römerov instrument.[149] Iznimno lijepe orgulje na Trškom Vrhu nalaze se u dva odvojena tornja ukrašenim rokoko-ornamentima. Na kućištu se nalazi četrnaest anđela od kojih svaki drži različiti instrument, a zajedno predstavljaju orkestar. Orgulje na Trškom Vrhu imaju jedan manual i pedal te 13 registara među kojima je u pedalu jezičnjak Fagott 8' naknadno dodan 1836. g.

[146] L. ŠABAN: Orgulje slovenskih graditelja u Hrvatskoj, 18-19.
[147] Vandrovanje je vrijeme u trajanju oko tri godine koje mladi graditelj provodi radeći u raznim gradionama kako bi stekao znanje, vještine i iskustvo. Tijekom vandrovanja mladi su graditelji obilazili vrlo udaljena mjesta te upoznavali razne graditeljske tradicije.
[148] Usp. M. ĐURAKIĆ: Orguljski fond na području Hrvatskoga zagorja, 125.
[149] Usp. *Isto*, 125.

Tabela 11. Dispozicija Römerovih orgulja (1761.) u kapeli Majke Božje Jeruzalemske na Trškom Vrhu

Manual (C/E-c³)		*Pedal (C/E-a)*		
Prinzipal	*8'*	*Subbass*	*16'*	
Copula	*8'*	*Octavbass*	*8'*	
Flauto	*8'*	*Fagott*	*8'*	*(dodan 1836.)*
Octav	*4'*			
Flauto	*4'*			
Quinta	*2 2/3'*			
Superoctav	*2'*			
Quinta	*1 1/3'*			
Superoctav	*1'*			
Mixtur 2f	*1'*			

Veoma lijep i poseban instrument s početka druge polovice 18. st. nalazi se u župnoj crkvi sv. Marije Magdalene u Čazmi. O ovim orguljama nemamo relevantnih podataka na temelju kojih bismo mogli točno rekonstruirati njihovu povijest. Jagoda Meder navodi da su u Čazmu „dopremljene dvomanualne orgulje, ali ne zna se otkuda".[150] U to je vrijeme Čazma bila važno mjesto zbog sjecišta mnogih puteva i čestih sajmova na kojima je cvala trgovina. Čazma je u 18. st. bila i jedan od važnijih centara Vojne krajine, stoga se pretpostavlja da su orgulje dopremljene iz Beča 1767. g. Premda se ne može pouzdano utvrditi graditelja, on je zacijelo pripadao krugu austrijsko-češke graditeljske škole.[151] Čazmanske orgulje imaju iznimnu vrijednost. Njihova dispozicija, oblik i kvaliteta materijala od koje su sagrađeni kućište i svirale upućuju na austrijski graditeljski krug. Instrument ima dva manuala i 14 registara, a njegova je zvučna koncepcija po mnogočemu drugačija od svih dotada građenih instrumenata u sjevernom dijelu Hrvatske. Prvi manual građen je na četverostopnom principalu koji daje posebnu oštrinu i eleganciju zvuka, njegova se zvučna dominacija na poseban način ističe jer orgulje nemaju osamstopni principal. U vertikalnoj principalnoj strukturi na spomenuti četverostopni principal nadovezuje se dvostopni pa četveroredna Mixtura blistavog i raskošnog sjaja. Među ostalim registrima prvog manuala najviše dolazi do izražaja Waldflöten 8' izrazito široke menzure. Taj registar prema načinu gradnje i iznimno lijepoj boji upućuje na kvalitetne graditelje iz okolice Beča. Drugi manual ima četiri registra i mehanički se može spojiti s prvim manualom. Pedal ima tri registra Subbas 16', Octavbass 8' i jezičnjak Fagott 16'. Fagott 16' je ujedno prvi jezičnjak registar postavljen u neke orgulje u sjevernom dijelu Hrvatske.[152] Prema riječima Jagode Meder „promatran u cijelosti instrument nagovještava novo stilsko razdoblje".[153]

[150] Jagoda MEDER: Čazmanske orgulje, *Informatica museologica*, 14 (1983) 1-2, 39.
[151] Usp. *Isto*, 39.
[152] Usp. J. MEDER, *Orgulje u Hrvatskoj*, 88.
[153] *Isto*, 88.

Tabela 12. Dispozicija Orgulja (1767.) u župnoj crkvi sv. Marije Magdalene u Čazmi

I. Manual	***II. Manual***	***Pedal***
Portun 8′ *Waldflöten 8′* *Prinzipal 4′* *Flauta 4′* *Quinta 2 2/3′* *Superoctav 2′* *Mixtur 4f 2′*	*Copula maior 8′* *Gedeckt 8′* *Fugara 4′* *Prinzipal 2′*	*Subbass 16′* *Octavbass 8′* *Fagott 16′*

Nakon dugotrajne osmanlijske vlasti u istočni se dio Hrvatske u 18. st. vraća kršćanska kultura. Prema kronici franjevačkog samostana u Našicama u Budimu su 1776. g. nabavljene za samostansku crkvu sv. Antuna Padovanskog orgulje koje je sagradio „majstor Josip“.[154] Kućište za orgulje napravili su sami domaći majstori, vjerojatno redovnici, a prema tvrdnjama organologa Ladislava Šabana ustroj orgulja djelo je Jozefa Janicseka iz Praga koji je djelovao kao graditelj orgulja u drugoj polovici 18. st.[155] Ovaj iznimno velik instrument za ono doba ima 15 registara na dva manuala i pedalu. Dispoziciju čine principalni registri smješteni na prvom manualu i to u cijeloj vertikalnoj strukturi (8'-4'-2') sa vršnom trorednom Mixturom. Drugi je manual nakon više pregradnji romantiziran.[156]

Prateći razvoj orgulja u sjevernom dijelu Hrvatske, možemo zaključiti da se kroz 17. i 18. stoljeće zamjećuje stanovita progresija u smislu gradnje orgulja. Tome svakako pridonosi regionalna povezanost sa susjednim zemljama što obogaćuje orguljski krajolik Hrvatske. Konkretnije možemo potvrditi da su posredstvom slovenskih i austrijskih graditelja na hrvatskom sjeveru orgulje građene u 18. st. kudikamo bogatije i veće od onih ranije sagrađenih (17. st.) te da prate razvojnu liniju konteksta austrijskog graditeljstva. Za 18. st. je važna činjenica da se pojavljuju prve domaće radionice koje stvaraju instrumente visoke kvalitete o čemu svjedoči i njihova današnja upotreba (A. Weiner). Stilski gledajući, orgulje u sjevernom dijelu Hrvatske u razdoblju 17. i 18. st. su barokni instrumenti južnonjemačke graditeljske tradicije.

Graditeljstvo orgulja u 19. st. možemo podijeliti na dva vremenska perioda: u prvoj polovici 19. st. graditeljstvo orgulja nastavlja put u smjeru klasicističkih tendencija, dok se u drugoj polovici graditeljski smjer mijenja u romantičkom pravcu.

[154] Usp. *Isto*, 98.
[155] Usp. *Isto*, 98.
[156] Orgulje u našičkoj franjevačkoj crkvi je 1925. g. pregradio slovenski graditelj Josip Brandl.

19. stoljeće je razdoblje bujanja domaćeg graditeljstva koje u primjerima nekih gradiona dobiva i tradicijski značaj. Pojavljuju se tako prve graditeljske dinastije – obitelji koje djeluju kroz nekoliko generacija. Važnost obiteljske graditeljske djelatnosti je u tome što se stečeno znanje i zanatsko iskustvo prenosi sa starije generacije na mlađu, koja u pravilu nadograđuje i obogaćuje stečeno nasljeđe. U tom smislu u hrvatskom graditeljstvu možemo pratiti aktivnost nekoliko obiteljskih loza. U Varaždinu djeluju obitelji Petter, otac Ignatz (1805. – 1866.) i sin Josip (1846. – 1912.), i obitelj Papa – otac Josip st. (?–1892) i sin Josip ml. (1837. – 1907.). U Apatinu djeluje obitelj Fabinger, braća Andrija (1810. – 1821.) i Lovro (1820. – 1914.) te Lovrin sin Karlo (1860. – 1920.). S obzirom da je njihova djelatnost primarno vezana za Baranju i Slavoniju, organolog Emin Armano ih smatra „najznačajnijom graditeljskom obitelji u istočnoj Hrvatskoj“.[157] Naposljetku, 1868. g. se u Hrvatsku iz Austrije preselila gradiona Heferer.

Među važnijim hrvatskim graditeljima[158] tog vremena ističu se i pojedinci kao Casper Fischer (1772. – 1829.), njegov učenik Paul (Pavao) Pumpp (1801. – 1883.), Carl (Dragutin) Geissler (1812. – ?) i Jozef Angster (1834. – 1918.).

Tijekom prve polovice 19. st. temelj orguljske zvučnosti postaje registar Copula maior nakon koje, po važnosti, dolazi Principal 4'. Principalna piramida se reducira izostavljanjem, najčešće, osamstopnog principala. Tom, naoko malom promjenom, stil registracije i poimanja orguljskog zvuka iz temelja se mijenja. Zvučna baza, koja je u baroku bila definirana osamstopnim Principalom, uvođenjem Copule maior, puno blažim registrom na to mjesto, diktira novi pristup registraciji koji postaje umjereniji, tiši i elegantniji od onog baroknog u kojem dominira snažna principalna vertikala okrunjena Mixturom. Ove promjene mijenjaju registarsku dispoziciju orgulja građenih u prvoj polovici 19. st.

Među najvažnija graditeljska ostvarenja koja projiciraju način graditeljstva prve polovice 19. st. ubrajamo orgulje apatinskog graditelja Caspera Fischera i Pavla Pumppa. Orgulje C. Fischera koje se nalaze u župnoj crkvi Blažene Djevice Marije u Valpovu sagrađene

---

[157] Usp. E. ARMANO: *Orgulje hrvatskih graditelja tragom Ladislava Šabana,* 91.

[158] Uspostava kriterija za naziv „hrvatski graditelj orgulja“ (ili „hrvatska radionica“) proizlazi iz činjenice koliko je dugo neki majstor-graditelj orgulja boravio u Hrvatskoj te koliki je utjecaj i vrijednost njegovog opusa u Hrvatskoj. U tom smislu, u radu, kriterij preuzimamo od organologa Emina Armana koji definira kriterij „hrvatski graditelj orgulja“ na sljedeći način *„Da bi se neka radionica mogla smatrati hrvatskom, treba uspostaviti kriterij odabira. Otvorenost hrvatske strancima na području gradnje orgulja predstavljala je posebnost, koja je rezultirala paradoksom da su prvi hrvatski graditelji bili stranci. Oni su tu boravili izvjestan broj godina, a većina i do kraja života, tu su osnovali svoje radionice i ostvarili značajan dio svog graditeljskog opusa. Uz njih su se javljali malobrojni majstori domaćeg podrijetla. Iz upravo iznesenoga vidljivo je da se prilikom izrade kriterija moraju uzeti u obzir dvije odrednice: vrijeme provedeno u Hrvatskoj ili značaj opusa ostvarenog u Hrvatskoj“*. Usp. E. ARMANU: *Orgulje hrvatskih graditelja tragom Ladislava Šabana*, 19.

su 1805. g. Orgulje imaju šesnaest registara raspoređenih na dva manuala i pedal. Orgulje su izvorno imale 13 registara, no prilikom generalnog popravka 1934. g. firma *Lindauer-Majdak* dodala je tri izrazito romantičarska registra. Važan instrument C. Fischera nalazi se i u Osijeku u crkvi sv. Mihovila, a sagrađen je 1830. g. U tadašnjoj Hrvatskoj bile su te orgulje treće po veličini, a u Slavoniji najveće s, kako Šaban tvrdi, „12 do 14 registara".[159] Nažalost taj je instrument 1937.g. slovenski graditelj Franc Jenko modernizirao povećanjem opsega manuala i pedala dodavši veći broj romantičarskih registara. Orgulje sada imaju 27 registara s izrazito romantičarskim karakterom.

Tabela 13. Dispozicija Fischerovih orgulja (1805.) u crkvi Blažene Djevice Marije u Valpovu

I. Manual		***II. Manual***		***Pedal***	
Prinzipal	*8'*	*Bourdon*	*8'*	*Subbass*	*16'*
Waldflöte	*8'*	*Hohflöte*	*8'*	*Octavbass*	*8'*
Winerflöte	*4'*	*Principal*	*4'*	*Flöte*	*4'*
Quinta	*2 2/3'*			*Violonbass*	*16' (1934.)*
Octav	*2'*				
Superoctav	*1'*				
Mixtur 4f	*2'*				
Salicional	*8' (1934.)*				
Vox celestis	*8' (1934.)*				

Učenik C. Fischera, Paul (Pavao) Pumpp u Zagreb je doselio 1827. god., gdje je u ceh primljen 1828. god. Pumppa je pratio glas najtraženijeg i najcjenjenijeg graditelja orgulja njegovog vremena u sjevernoj Hrvatskoj. Pumpp se 1932. god. natjecao za gradnju orgulja u zagrebačkoj katedrali sa svojim projektom orgulja od 40 registara, no posao je dobio F. Focht iz Pečuha.[160] Velike i vrijedne Pumppove orgulje nalaze se u Kloštar Ivaniću, sagrađene su 1834. g., a imaju tipičnu klasicističku dispoziciju od 14 registara na dva manuala i pedalu. Dispozicija prvog manuala Pumppovih orgulja je u dva navrata bila mijenjana tijekom obnove orgulja 1973. i 1994. Donosimo izvornu dispoziciju iz 1842. god.[161]

[159] Ladislav ŠABAN: Starije orgulje Osijeka i njihovi graditelji, u: Andre Mohorovičić (ur.), *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena (1949-1991)*, Zagreb: JAZU, 1983. 633.
[160] Usp. E. ARMANO: *Orgulje hrvatskih graditelja tragom Ladislava Šabana,* 322.
[161] Usp. *Isto*, 326.

Tabela 14. Dispozicija Pumppovih orgulja (1842.) u Crkvi Uzašašća Marijina u Kloštar Ivaniću

I. Manual	***II. Manual***	***Pedal***
Copula maior 8'	*Copula maior 8'*	*Subbass 16'*
Portun 8'	*Flauta 4'*	*Octavbass 8'*
Principal 4'	*Principal 2'*	*Choralbass 4'*
Copula minor 4'	*Quinta 1 1/3'*	
Viola 4'		
Octav 2'		
Mixtur 2f 1'		

Najveće orgulje toga vremena sagrađene su u zagrebačkoj katedrali 1834. g., a sagradio ih je graditelj iz Pečuha Franjo Focht prema dispoziciji koju je „vjerojatno postavio tadašnji katedralni orguljaš Josip Juratović“.[162] Prema riječima Šabana i Blažekovića radi se o „klasicističkom dvomanualnom instrumentu s istaknutim obilježjima nadolazećeg romantizma“.[163] Fochtove orgulje u svojoj dispoziciji imaju više uskomenzuriranih registara koji imitiraju gudača glazbala (Viola da Gamba 8' i Salicional 8' u manualu te Violonbass u16' u pedalu) te čak pet flautnih registara. Uvođenjem spomenutih registara u dispoziciju te njihovim multipliciranjem polagano i sigurno skreće se prema novom, romantičkom graditeljskom stilu. Zbog pogrešaka u proračunima zračnih kanala Fochtove orgulje prodane su u župnu crkvu Uznesenja Blažene Djevice Marije u Pregradu.[164]

Druga polovica 19. st. sa sobom donosi prevlast romantičkih tendencija u odnosu na klasicističke. U tom smislu Hrvatska ne kasni za europskim trendovima, već je jedna od predvodnica i spada među prve zemlje koje se otvaraju romantičarskim načelima orguljskog graditeljstva. Promjene koje se u orguljskom graditeljstvu događaju odnose se na novi koncept gradnje orgulja i zvukovnu strukturu. Podjela manuala i njihova klasična definicija, u kojoj je svaki manual u foničkom smislu zaokružena cjelina, potpuno se gubi. Zvuk orgulja tretira se jedinstveno, a manuali se zvukovno dopunjuju. Udio osamstopnih registara svih vrsta nadmašuje broj alikvotnih registara što rezultira masivnim zvukom jednakim kao u orkestralnoj glazbi toga vremena. U dispoziciji se ističu koloritni registri koji imitiraju orkestralna glazbala. Potpuno se urušava vertikalna principalna struktura i njezina funkcija koja je u klasicizmu još

[162] Usp. Ladislav ŠABAN-Zdravko BLAŽEKOVIĆ: Pregled povijesti starih orgulja zagrebačke katedrale, *Arti musices*, 22 (1991) 1, 28.
[163] *Isto*. 29.
[164] O Fuchtovim orguljama u zagrebačkoj katedrali više u poglavlju Orgulje zagrebačke katedrale.

donekle imala važnu ulogu u osnovnim registarskim kombinacijama. Menzure svirala postaju šire, što pridonosi i većem volumenu njihova zvuka koji postaje mekan i izrazito nosiv.

Prve romantičke orgulje u Hrvatskoj grade se 1855. g. u zagrebačkoj katedrali, a sagradio ih je najznačajniji graditelj orgulja u Njemačkoj - Erberhard Friedrich Walcker iz Ludwigsburga. Ovim instrumentom katedrala dobiva vrhunsko umjetničko graditeljsko ostvarenje koje je i danas predmet divljenja organologa, graditelja orgulja i orguljaša. Orgulje su imale 55 registara na tri manuala i pedalu. Prema riječima Šabana i Blažekovića „to je djelo čudesne zanatske izradbe, u grandioznoj romantičkoj koncepciji od 50 registara i jedno je od pet najslavnijih Walckerovih djela“.[165] Zvukovni koncept Walckerovih orgulja postaje svojevrsni kriterij nadolazećih graditeljskih ostvarenja domaćih autora.[166]

Domaći graditelj, prvi romantičarskog usmjerenja, Carl Geissler iz Varaždina, u svojem nam je opusu ostavio samo jedne orgulje koje je sagradio za kapucinsku crkvu Svetog Trojstva u Varaždinu. Značaj tog instrumenta jest u tome što su to prve romantičke orgulje jednog hrvatskog graditelja. Geisslerove orgulje sagrađene su1860. g. i imaju 16 registara, dva manuala i pedal. Dispozicija potpuno odudara od tadašnje graditeljske tradicije što potvrđuje da je Geissler vjerojatno zanat izučio kod nekog graditelja u Austriji.[167] Glavnina registara pripada prvom manualu na kojem se ističe Bordonal 16', prvi šesnaeststopni registar izrađen u Hrvatskoj. Bordonal 16' zvuk orgulja upotpunjuje određenom masivnošću. Na prvom manualu je prisutan veći broj osamstopnih registara što je karakteristika romantičkog stila gradnje. Drugi manual ima samo dva registra (Harmonika 8' i 16') i može ga se smatrati kontrastom specifične boje, do tada nepoznate na našem prostoru. Registarska dispozicija pedala donosi dvije novosti: alikvotni registar Quintabass 10 2/3' i Fagott 8'. Oba registra pridonose gradaciji pedalnog volumena koja u kombinaciji sa zvukom prvog manuala i registrom Bordonal 16' otkriva potpuno novi zvučni koncept.

[165] L. ŠABAN-Z. BLAŽEKOVIĆ: Pregled povijesti starih orgulja zagrebačke katedrale, 29.
[166] O Walckerovim orguljama u poglavlju Orgulje zagrebačke katedrale.
[167] Usp. E. ARMANO: *Orgulje hrvatskih graditelja tragom Ladislava Šabana,* 111.

Tabela 15. Dispozicija Geisslerovih orgulja (1860.) u crkvi Sv. Trojstva u Varaždinu

I. Manual		***II. Manual***		***Pedal***	
Bordonal	*16′*	*Harmonika*	*8′*	*Subbass*	*16′*
Prinzipal	*8′*	*Harmonika*	*4′*	*Prinzipalbass*	*8′*
Octav	*4′*			*Fagot*	*8′*
Mixtur	*3f*			*Bordunbass*	*8′*
Superoctav	*2′*			*Quintabass*	*10 2/3′*
Copula maior	*8′*			*Octavbass*	*4′*
Hochflauto	*8′*				
Copula minor	*4′*				
Quintflöte	*2 2/3′*				
Dolciana	*4′*				

Đakovačku katedralu je biskup J. J. Strossmayer (1815. – 1905.) želio pretvoriti u najljepši sakralni prostor u Hrvatskoj. Zato su mu orgulje koje bi ispunjavale cijeli kor i dominirale svojom veličinom u glavnoj lađi bile iznimno značajne. Prve orgulje u đakovačkoj katedrali sagradio je Georg Friedrich Stenmayer[168] (1819. – 1901.) iz Oettingena 1882. g.

Steinmayerove orgulje imale su 52 registra, tri manuala i pedal. Dispozicija odaje svu grandioznost instrumenta koji u prvom manualu ima čak tridestedvostopni registar, dva šesnaeststopna registra i cijelu paletu osamstopnih registara. Drugi, kao i treći manual počivaju na šesnaeststopnoj bazi dok se u pedalu kao i na prvom manualu nalazi tridesetdvostopni registar. Orgulje su bile iznimno bogate jezičnim registrima kojih je ukupno šest. Na manualima po jedan (I. m. – Trompete 8', II. m. Clarinettfagot 8', III. m. Oboa 8') i u pedalu čak tri (Posaune 16', Trompete 8' i Clarine 4')

[168] Gradionu Steinmayer osnovao je Georg Friedrich Stenmayer (1819.-1901.) sa sjedištem u Oettingenu u Bavarskoj. Posebna je karakteristika ove radionice bila izgradnja velikih orgulja. Najveće orgulje koje su sagradili nalaze se katedrali grada Passau (1928.) Sa svojih 208 registara dugo su slovile za najveći instrument na svijetu.

Tabela 16. Dispozicija Stenmayerovih orgulja (1882.) u katedrali sv. Petra u Đakovu

I. Manual	***II. Manual***	***III. Manual***	***Pedal***
Untersatz 32' *Gedeckt 8'* *Octav 4'* *Cornett 8'* *Principal 16'* *Hohlflöte 8'* *Octav 2'* *Piccolo 1'* *Bourdon 16'* *Salicional 8'* *Quinte 5 1/3'* *Trompete 8'* *Octav 8'* *Rohrflöte 4'* *Nasard 2 2/3'* *Viola di gamba 8'* *Gemshorn 4'* *Mixtur 2 2/3'*	*Salicional 16'* *Tibia 8'* *Principal 4'* *Bourdon 16'* *Aeoline 8'* *Waldflöte 2'* *Principal 8'* *Dolcian 4'* *Mixtur 2 2/3'* *Bourdon 8'* *Gedeckt 4'* *Clarinettfagot 8'*	*Stillgedeckt 16'* *Voix celeste 8'* *Geigen principal 8'* *Flauto Traverso 4'* *Lieblich gedeckt 8'* *Fugara 4'* *Wienerfl.te 8'* *Flautino 2'* *Dolce 8'* *Oboe 8'*	*Contraviolon 32'* *Subbass 16'* *Flötenbass 4'* *Principalbass 16'* *Octavbass 8'* *Posaune 16'* *Quintbass 10 2/3'* *Violon 8'* *Trompete 8'* *Violonbass 16'* *Cello 8'* *Clarine 4'*
spojevi: II-I (Barkerova poluga), III-II, I-P, II-P *kolektivi: P, MF, TT* *pomagala: cresc (stupaljka), ¾aluzije 3. m.*			

Na prijelazu iz 19. u 20. st. u Hrvatskoj djeluje i mađarski graditelj orgulja Jozef Angster (1834. – 1918.) koji je graditeljski zanat počeo učiti kod Petera Titza (1823. – 1873.), graditelja harmonija i orgulja iz Osijeka. Josef Angster puno putuje Europom i zaustavlja se u mnogim velikim gradovima diljem Njemačke, Švicarske i Francuske kako bi na licu mjesta što bolje upoznao razne graditeljske tradicije. Kao mladić dolazi u Pariz gdje se u graditeljstvu usavršavao od 1863. do1866. kod Aristidea Cavaiecollé-Colla.[169] Graditeljsko umijeće i vještine koje je stekao utkao je u brojne instrumente koje je sagradio. Od ukupno 100 instrumenata koje je sagradio čak ih se 45 nalazi u Hrvatskoj, a gradio je još u Mađarskoj i Slovačkoj. Angsterovi instrumenti koji se nalaze u hrvatskim crkvama i sinagogama nisu veliki, radi se o manjim instrumentima sa jednim ili dva manuala veličine do 20 registara.[170] Jozef Angster silno je želio graditi orgulje u đakovačkoj katedrali što bi zasigurno njegovo ime

[169] Usp. Darko VARGA: Josef Angster – poznati graditelj orgulja iz Baranje, *Godišnjak njemačke narodnosne zajednice*, 15 (2008) 1, 162.

[170] Josef Angster je na području Hrvatske sagradio ukupno 45 orgulja, od kojih se sedam orgulja nalazi u sinagogama: u Varaždinu (1873.), Virovitici (1888.), Vukovaru (1890.), Slavonskom Brodu (1904.), Podravskoj Slatini (1906.), Rijeci (1908.) i Đakovu (1910.). Među ostalim Angsrterovim instrumentima ističu se dva najveća u crkvama, i to u Valpovu u kapelici dvorca Prandau 1876.) i u župnoj crkvi u Prelogu (1902.).

drugačije pozicioniralo među graditeljima orgulja u Hrvatskoj. No, iako se opetovano više puta javljao na natječaje za gradnju orgulja u đakovačkoj katedrali, te čak imao i osobne susrete s biskupom Josipom Jurjem Strossmayerom (1815. – 1905.), taj posao nije dobio jer se biskup, kako navodi Varga, "na kraju izjasnio da se ovdje radi o velikom djelu i da će izradu takvog djela povjeriti izvježbanom, iskusnom majstoru".[171]

Istovremeno s Josefom Angsterom koji ima gradionu orgulja na istoku zemlje, u Varaždinu djeluje graditelj Josip Papa ml. (1837. – 1907.) sin graditelja orgulja Josipa Pape st. (1810. – 1892.). Josip Papa ml. sagradio je ukupno osam instrumenata među kojima se po veličini za ono vrijeme ističe jedino instrument u isusovačkoj crkvi u Varaždinu, sagrađen 1869. god. Prema riječima E. Armana „ Josip Papa ml. je jedini graditelj koji je u Hrvatskoj doživio početak stoljeća, a da se nije okušao u gradnji orgulja s pneumatskom trakturom".[172] Josip Papa ml. nije uspio doći u doticaj s velikim europskim graditeljima orgulja, tako da je u tehnološkom smislu uvelike zaostajao za svojim kolegama što je znatno smanjilo broj narudžbi.[173] Ocjenu orgulja J. Pape ml. dao je i L. Šaban ističući da je „Papa bio stručno dobro i solidno izobraženi majstor, iako ni tu baš u svim pojedinostima i s jednakim uspjehom".[174] Orgulje Josipa Pape ml. odlikuju se dobro izrađenim sviralama, no najveći problem je u nezgrapnoj mehanici vrlo tvrdoj za sviranje. Na instrumentima koji iziskuju dodatni napor i snagu prsta vrlo je teško interpretaciju podići na umjetničku razinu, i zato popularnost takvih instrumenata tada opada. U nekoj mjeri takvu situaciju susrećemo i kod Papinih instrumenata.

U Hrvatsku se, kako smo već naveli, 1868. g. doselio iz Graza graditelj orgulja Mihael Heferer (1825. – 1887.) koji je posao pokrenuo u Karlovcu, no radi velikog broja narudžbi već se 1870. seli u Zagreb gdje gradiona djeluje sve do danas. Nakon Mihaela Heferera gradionu vode još četiri naraštaja Heferera: Ferdo (1853. – 1928.), August (1881. – 1944.), Ivan (1944. – 2019.) i Tomislav (1969.).[175] Gradiona Heferer sagradila je ukupno 262 instrumenta u Hrvatskoj, Bosni i Hercegovini, Sloveniji i Austriji. Samo u Zagrebu i njegovoj okolici nailazimo na čak 49 njihovih orgulja. Kroz dugo razdoblje od 152 godine djelovanja gradione Heferer u Hrvatskoj, prema riječima Tomislava Heferera „gradiona je primjenjivala umjetničke i graditeljske tekovine koje je razvoj europskog orguljarstva sa sobom nosio. Od sustava sa

[171] *Citat prema*: D. VARGA: Josef Angster – poznati graditelj orgulja iz Baranje, 169.
[172] [172] E. ARMANO: *Orgulje hrvatskih graditelja tragom Ladislava Šabana*, 309.
[173] Usp. *Isto*, 309.
[174] Ladislav ŠABAN: Dva Josipa Pape posljednji graditelji orgulja u Varaždinu, *Godišnjak gradskog muzeja Varaždin*, 7 (1985) 7. 173.
[175] Usp. Danijel DRILO: Die Orgelmanufaktur Heferer in Zagreb, u: Alfred Reichling (ur), *Acta Organologica*, Kassel: Marseburger, (2013) 33, 275-277.

mehaničkom svirnom trakturom, tonskim ili registarskim kancelama, do pneumatskog i električnog sustava, od pozitiva do koncertnih orgulja".[176] Nametnuvši se kvalitetom i povoljnim cijenama, posao gradione Heferer snažno se razvio. Zlatno doba gradione trajalo je dulji period od 1901. g. kada su sagrađene orgulje za crkvu sv. Ivana Krstitelja u Zagrebu se do 1969. g. kada je Ivan Heferer sagradio velike orgulje za crkvu sv. Nikole Tavelića u Šibeniku. U tom je razdoblju sagrađeno nekoliko velebnih instrumenata kao što su orgulje u Dječačkom sjemeništu i crkvi sv. Marka u Zagrebu. Nakon 1969. g. gradiona Heferer se više usmjerava prema restauraciji povijesnih instrumenata, a manje na graditeljstvo orgulja. Po suvremenim međunarodnim normativima njihov najuspjeliji restauratorski zahvat izvršen je 1970. g. na orguljama Petra Nakića u Šibeniku. Uspješnost rezultata ove Hefererove restauracije dala je snažan poticaj da se i mnoge druge povijesne instrumente restaurira te obnovi njihov nekadašnji sjaj.[177]

Među važnijim orguljama tvrtke Heferer, kroz sve periode njihovog djelovanja, treba spomenuti sljedeće instrumente:

– graditelj Mijo Heferer:

- Martinska Ves, crkva sv. Martina, 1881. (II-ped /11.)
- Zagreb, Evangelička crkva, 1884. (I-ped / 9.)

– graditelj Ferdo Heferer:

- Sveti Ivan Zelina, crkva sv. Ivana Krstitelja, 1898. (II-ped / 16.)
- Zagreb – Nova ves, sv. Ivana Krstitelja, 1901. (II-ped. / 12.)
- Krapina – crkva sv. Nikole, 1903. (II-ped. / 16.)

– graditelj August Ferdinand Heferer:

- Zagreb, crkva Dječačkog sjemeništa, 1931. (II-ped. / 24.)
- Zagreb, crkva sv. Marka, 1936. (II-ped. / 31.)

– graditelj Ivan Faulend Heferer:

- Šibenik, crkva sv. Frane, 1969. (II-ped. / 32.)

[176] Tomislav HEFERER: *Heferer orgulje – 2012./19. Festival*, Zagreb: Koncertna direkcija Zagreb, 2012, 10.
[177] Usp. Ladislav Šaban: Povijesne orgulje kao kulturna baština Dalmacije, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 21 (1980) 1, 558.

Tabela 17. Dispozicija orgulja crkve sv. Ivana Krstitelja u Zagrebu

I. Manual		***II. Manual***		***Pedal***	
Principal	*8'*	*Geigenprincipal*	*8'*	*Subbass*	*16'*
Gamba	*8'*	*Hohlflöte*	*8'*	*Violonbass*	*8'*
Flauto dolce	*8'*	*Vox coelestis*	*8'*		
Lieblichgedeckt	*8'*	*Rohrflöte*	*4'*		
Regal	*4'*	*Quinta (dodao Majdak 1937.)*	*2 2/3'*		
Cornett	*2 2/3' (4)*	*Flautino (dodao Majdak 1937.)*	*2'*		
spojevi: I-P, II-P, II-I, Sup I, Sub I *kolektivi: P, MF, FF* *pomagala: crescendo (valjak)*					

Krajem 19. st. i u 20. st. nailazimo na veći broj orgulja manje i srednje veličine austrijske firme Rieger & Söhne *(Rieger Orgelbau)*[178] čiji instrumenti koncepcijom slijede trendove romantičkog europskog graditeljskog usmjerenja. Kako Đurakić navodi „radilo se o tvornički izgrađenim instrumentima jasnih tipova“.[179] Ipak su najpopularnije bile orgulje slovenskih graditelja; Josipa Brandla (1867. – 1938.) koji je u periodu između 1895. i 1938. sagradio 52 instrumenta u hrvatskim crkvama, te gradione Braće Zupan (Ignac ml. i Ivan) koja je u periodu između 1895. i 1913. god. sagradila 15 instrumenata.[180]

Iznimnu graditeljsku aktivnost u Hrvatskoj u 20. st. bilježi slovenski graditelj Franc Jenko (1895. – 1968.) i kasnije njegov sin Anton (1931. – 2009.), koji su u periodu između 1930. i 1970. sagradili 25 instrumenta. Najveće graditeljsko ostvarenje Franca Jenka su orgulje đakovačke katedrale koje su postavljene 1936. godine, tj. nakon što je 1933. godine izbio veliki požar u kojem su izgorjele Steinmayerove orgulje.[181] Iste, 1933. godine, graditelj Hans Mauracher iz Salzburga gradi i dvomanualne orgulje u osječkoj konkatedrali Petra i Pavla.

[178] „Rieger Orgelbau“ je austrijska gradiona koju je osnovao Franz Rieger (1812.-1886.) 1844. god. Franz Rieger primljen je u Trgovački industrijski registar austrijske monarhije 1852. čime je zadobio primat i veliku protekciju u gradnji novih orgulja na području čitave monarhije. Firma 1873. god. mijenja naziv u „Rieger & Söhne“, a 1879. u Gebrüder Rieger. Nakon Drugog svjetskog rata firmu je nacionalizirala češka vlada te su ju spojili s radionicom Josefa Klossa pa nastavlja djelovati pod nazivom Rieger-Kloss. Danas tvrtka ponovno djeluje pod nazivom „Rieger Orgelbau“ sa sjedištem u Austriji. (Katalog: K.u.r. Hof-Orgel-Fabrik Gebruder Rieger Jagerndorf Oestern Schleise) Zadnje orgulje koje je firma Rieger Orgelbau postavila u Hrvatskoj jesu orgulje u Koncertnoj dvorani Blagoja Berse na zagrebačkoj Muzičkoj akademiji (2016.)

[179] M. ĐURAKIĆ: Orguljski fond na području Hrvatskoga zagorja, 128.

[180] Ladislav ŠABAN: Orgulje slovenskih graditelja u Hrvatskoj, u: Dragutin Cvetko (ur.), *Muzikološki zbornik*, (1979) 15, 35-40.

[181] Usp: Dragan DAMJANOVIĆ: Prve i druge orgulje današnje Đakovačke katedrale, *Arti musices*, 38 (2007) 2, 245-257.

Tabela 18. Dispozicija Jenkovih orgulja (1936.) u katedrali sv. Petra u Đakovu

I. Manual C–a³		***II. Manual C–a³***		***III. Manual C–a³***		***Pedal C–f¹***	
Tibija	*16′*	*Burdon*	*16′*	*Lieblichgedeckt*	*16′*	*Grand bourdon*	*32′*
Principal	*16′*	*Viola d'amor*	*16′*	*Viol. Principal*	*8′*	*Bourdonbas*	*16′*
Dolce	*8′*	*Principal*	*8′*	*Eolina*	*8′*	*Salicetbas*	*16′*
Unda maris	*8′*	*Koncertna viola*	*8′*	*Vox coelestis*	*8′*	*Principalbas*	*16′*
Harm. Flöte	*8′*	*Kvintadena*	*8′*	*Konc. Flavta*	*8′*	*Violonbas*	*16′*
Gamshorn	*8′*	*Gedackt*	*8′*	*Dulciana*	*8′*	*Kvintbas*	*10 2/3′*
Kopula	*8′*	*Flavta*	*8′*	*Nachthorn*	*8′*	*Burdonalbas*	*8′*
Gamba	*8′*	*Prestant*	*4′*	*Fugara*	*8′*	*Oktavbas*	*8′*
Diapason	*8′*	*Rohrflöte*	*4′*	*Dolce*	*4′*	*Violoncelo*	*8′*
Keraulofon	*4′*	*Trav. Flöte*	*4′*	*Flavta amabile*	*4′*	*Koralbas*	*4′*
Tibija minor	*4′*	*Kvinta*	*2 2/3′*	*Principalino*	*4′*	*Superoktava*	*2′*
Oktave	*4′*	*Terca*	*1 3/5′*	*Nazard*	*2 2/3′*	*Kornet*	*5 1/3′*
Blockflöte	*2′*	*Superoktava*	*2′*	*Flautica*	*2′*	*Bombarda*	*32′*
Superoktav	*2′*	*Pikolo*	*1′*	*Siflöte*	*1′*	*Tuba*	*16′*
Kornet	*8′*	*Mixtura*	*2 2/3′*	*Tercian*	*1 3/5′*	*Pozauna*	*8′*
Mixtura	*IV 2 2/3′*	*Klarinet*	*8′*	*Harm. Aethera*	*2 2/3′*	*Klarina*	*4′*
Cimbal	*1 1/3′*	*Harm. Truba*	*8′*	*Oboa*	*8′*		
Fagot	*16′*			*Vox humana*	*8′*		
Tuba	*8′*						

Spojevi:

I-P, II-P, II-I,III-I, III-II, Sup II-I, Sup III-II, Sup III, Sup II, Sup II-I, Sub III-I, Sub III-II, Sup III-Ped, Sup I-Ped.

Stalne kombinacije:

P, MF, Grand jeu, F, FF, Pleno, Ukidač

Slobodne kombinacije:2.

Pomagala:

Tremolo III, ukidač jezičnjaka, Crescendo valjak, Žaluzije III, Bas melodija, Zatvar aut. Ped, zatvara registre 32′ + 16′

3.1.3. Orgulje i orguljari u Istri, Primorju, Dalmaciji i Dubrovniku u razdoblju od 16. do sredine 20. stoljeća

Uzduž cijele jadranske obale od Istre do Dubrovnika, kao i u kontinentalnom dijelu Hrvatske kroz šesnaesto, ali posebno sedamnaesto stoljeće, tradicija gradnje orgulja vrlo je intenzivna. U južnom dijelu Hrvatske graditeljsku praksu ostvaruju majstori iz Italije, posebno oni iz Venecije. Stoga, gledajući iz današnje perspektive, diljem cijele obale nailazimo samo na orgulje talijanskog tipa, koje su po svim svojim karakteristikama potpuno drukčije od orgulja kakve nalazimo u kontinentalnom dijelu Hrvatske.

Najviše podataka o orguljama i aktivnostima oko njih odnosi se na grad Dubrovnik. Naime, rasvjetljavanjem vremenskog perioda od 14. pa sve do 16. st. koje je učinio Miho Demović dobivamo vrlo jasnu sliku o orguljama i njezinim graditeljima u Dubrovniku. Nakon spomenutog podatka da se prvi puta orgulje u Dubrovniku spominju već 1384. g., važan je još podatak da se orgulje za katedralu grade 1389. g. Krajem 14. st. u Dubrovniku djeluju vrsni orguljari, Španjolac Johannes de Sibilia i Martinus Balesterns. Johannes de Sibilia sagradio je orgulje za crkvu Sv. Vlaha, a vjerojatno i za franjevački samostan. Johannes de Sibilia je očito bio poznati orguljar i izvan Dubrovnika što se može zaključiti iz ugovora kojeg je sklopio sa svojim naučnikom Radmilom Milkovićem da će, bude li potrebe, s majstorom ići i do Zadra i Ancone. Slavni graditelj orgulja iz Venecije Vincenzo Columbo (16. st.), 1556. g. gradi dva identična instrumenta[182]; nove orgulje u crkvi sv. Vlaha u Dubrovniku i one za katedralu sv. Marka u Korčuli. Nove orgulje u dubrovačkoj katedrali sagrađene su 1543. g., a prema podatcima o cijeni koja je iznosila 1400 dukata[183], Demović tvrdi se da su u to vrijeme to bile najvrjednije orgulje u Hrvatskoj.[184]

Najstariji sačuvani instrumenti s juga Hrvatske potječu iz 17. st., a nalaze se u crkvama Gospe od Šunja na Lopudu (početak 17. st.) i Gospe Gusarice u Komiži (1670.).[185] Za manje orgulje nepoznatog graditelja u crkvi Gospe od Šunja na otoku Lopudu nema arhivskih podataka te se ne može točno utvrditi jesu li možda dovezene iz Dubrovnika ili su primarno bile smještene u crkvi Gospe od Šunja. Prema pisanju Ladislava Šabana: „Na osnovi nekih karakteristika može se zaključiti da je instrument stariji od 18. st., možda čitavih stotinu

[182] Dispozicija Columbijevih orgulja za crkvu sv. Vlaha u Dubrovniku i katedralu sv. Marka u Korčuli iz 1556. god.: Cenori, Octave, Quinte decime, Vigesima seconda, Vigesima sexta, Flauti e piffaro. Usp. M. DEMOVIĆ**:** *Glazba u renesansnom Dubrovniku*, 121.
[183] Usporedbe radi, nove orgulje u crkvi sv. Vlaha stajale su 200 dukata a za katedralu 1400 dukata. Prema cijeni je vidljiva razlika u kvaliteti i veličini instrumenta.
[184] Usp. Miho DEMOVIĆ**:** Glazba u renesansnom Dubrovniku, 121.
[185] Usp. L. ŠABAN*:* Povijesne orgulje kao kulturna baština Dalmacije, 558.

godina".[186] Iz tog razloga Šaban tvrdi da su možda to „najstarije sačuvane orgulje u Hrvatskoj".[187] Orgulje Gospe Gusarice u Komiži sagradio je franjevac fra Stjepan Kilarević iz Krakova, a prema natpisu na orguljama popravljao ih je Giuseppe Girardi iz Bassana 1861. god. Girardi je dispoziciju s 19 smanjio na 11 registara, čime je znatno osiromašio njihov zvuk.[188]

U 18. st. na jugu nailazimo na snažniji zamah graditeljske aktivnosti koji obuhvaća izgradnju više od dvadesetak novih orgulja. Najznačajnija je aktivnost koja se ostvaruje zahvaljujući djelovanju genijalnog konstruktora don Petra Nakića (1694. – 1769.). Petar Nakić je majstor iz čije se aktivnosti rodila cijela graditeljska škola.

Don Petar Nakić *(Pietro Nacchini)* (1694. –1769.) najvažniji je hrvatski graditelj orgulja i osnivač je mletačko-dalmatinske orguljaške škole. Zaredio se ušavši u franjevački red i uzevši ime Pavao. Nakon studija filozofije u Šibeniku studij teologije završava u Veneciji u franjevačkom samostanu *della Vigna*. Znanje s područja orguljarstva i prve graditeljske vještine stekao je u radionici Giovanija Battista Piaggia. Njegov prvi samostalni rad datira iz 1722. g. Lišen slobode koju je trebao kao samostalni graditelj, izlazi iz franjevačkog reda te postaje biskupijski svećenik i pokreće vlastitu radionicu u Veneciji u kojoj je i sagradio između 350 i 370 instrumenata. Nakićeva inventivnost ide u smjeru postizanja idealnog orguljskog zvuka zasnovanog na preciznim izračunima menzuralnih mjera svirala te njihovog odnosa u slijedu principalnih registara.[189] Produkt Nakićevih menzura su idealni zvukovni odnosi među principalima u svim nivoima što rezultira idealnim zvukovnim odnosima basa i diskanta. Na temelju Nakićevih graditeljskih inovacija i graditeljskih ostvarenja talijansko je graditeljstvo postalo iznimno slavno u Europi. Osim spomenutih principalnih registara, Nakićeve orgulje u svojoj dispoziciji imaju još i Cornettu, Flauto in VIII te Tromboncine i Trombu. Pedalni registri Nakićevih orgulja nalaze se na samostalnoj zračnici s tradicionalnim opsegom (C/E-g).[190] Prema riječima organologa Emina Armana, „Nakićevom je zaslugom zračnica s kliznicama postala konstanta u mletačkom graditeljstvu, zadržao je podjelu manualne zračnice na tonovima cis^1/d^1, u svoje orgulje redovito ugrađuje samostalnu pedalnu zračnicu za dvostruki registar

[186] *Isto*, 558.
[187] *Isto*, 558.
[188] Usp. *Isto*, 559.
[189] Prema riječima Ivana Faulenda Heferera, koji je restaurirao Nakićeve orgulje u crkvi sv. Nikole Tavelića (prije sv. Frane) u Šibeniku o Nakićevim menzurama kaže sljedeće „… radi se o originalnoj, slobodno varijabilnoj menzuri baziranoj na padajućoj konstantnoj menzuri 4:7 uz dalje suženje *c3* i *c4*. Time je Nakić potencirao puninu basa i prodornost diskanta. Postigao je briljantnost diskanta, ali je osigurao bazu tona, koja je u stanju dovoljno apsorbirati gornje tonove koji je obogaćuju iniciranjem parcijalnih tonova, tzv. rezonantnim spojem. Cilj je optimalan sklad suzvučja visokih i dubokih tonova uz poželjnu diferencijaciju i jasnoću u raznim položajima te rast zvuka iniciranjem sekundnih tonova, što pospješuje široka menzura basa". E. ARMANO: *Orgulje hrvatskih graditelja tragom Ladislava Šabana*, 295.
[190] Usp. E. ARMANO: *Orgulje hrvatskih graditelja tragom Ladislava Šabana*, 295.

contrabassi e ottavabassi, a kod većih orgulja postavlja i drugu zračnicu sa sviralama registra *Trombe reali*, ugrađuje kolektiv tiratutti te *tamburo*“.[191]

Nakić je na području Hrvatske sagradio desetak instrumenata od kojih još danas egzistiraju orgulje u crkvi Gospe Karmelske u Nerežišću (1753.), u crkvi Navještenja Marijinog u Supetru na Braču (1756.), u katedrali Uznesenja Bl. Djevice Marije na Rabu (1756.) i u crkvi sv. Frane (sv. Nikole Tavelića) u Šibeniku (1762.).[192]

Slika 17. Nakićeve orgulje (1762.), crkva sv. Frane, Šibenik.[193]

Najsačuvanije Nakićevo djelo su orgulje u crkvi sv. Nikole Tavelića u Šibeniku postavljene 1762. g. nakon graditeljeve smrti. Ugovor za gradnju orgulja sklopljen je 1760. g., a dvije godine kasnije postavio ih je u crkvi Nakićev učenik Francesco Dazzi (1712. – 1784.).

[191] Usp: E. ARMANO: *Don Petar Nakić, utemeljitelj mletačko-dalmatinske graditeljske škole orgulja*, 19-20.
[192] Usp.: E. ARMANO: *Orgulje hrvatskih graditelja tragom Ladislava Šabana*, 296- 297.
[193] Slika 17. preuzeta sa: http://organum.hr/index.php/2011/01/sibenik-crkva-sv-frane (pristup 24.4.2020.)

Tabela 19. Dispozicija Nakićevih orgulja (1762.) u crkvi sv. Frane u Šibeniku

Manual (C/E-c3)	***Pedale (C-g)***
Principali bassi *Principale soprani* *Ottava* *Quintadecima* *Decima nona* *Vigesima seconda* *Vigesima sesta* *Vigesima nona* *Trigesima terza* *Trigesima sesta* *Voce umana (soprani)* *Flauto in 8va bassi* *Flauto in 8va soprani* *Flauto in XII* *Cornetta (soprani)* *Tromboncini bassi* *Tromboncini soprani*	*Contrabassi* *Ottava di Contrabassi* *Tromba reale*
Tamburo *Spoj: Terza mano* *Kolektiv: Tiratutti*	

Nakićevi učenici Francesco Dazzi (1712. – 1784.), Gaetano Callido (1727. – 1813.) i Nikola Moscatelli (? – ?) prihvaćaju principe i graditeljska načela svojega učitelja te nastavljaju vrlo intenzivno graditi orgulje kroz cijelo 18. st. Djelatnost Nikole Moscatellija nastavljaju njegovi potomci gradeći također po principima Nakićeve odnosno mletačko-dalmatinske škole.[194]

U 18. st. se na području cijelog hrvatskog priobalja bilježi intenzivan graditeljski zamah. Uz orgulje već spomenutog graditelja Petra Nakića i njegovih učenika, nailazimo na velik broj orgulja talijanskih graditelja.

Posebnu graditeljsku aktivnost susrećemo u Istri gdje se nalazio veliki broj vrijednih instrumenata. Težak udarac orguljama u Istri zadao je Prvi svjetski rat, kada je austrougarska vlada u svibnju 1917. g. izdala dekret kojim se svi predmeti izrađeni od kositra, olova, bakra, cinka i sličnih metala moraju rekvirirati u cijeloj Monarhiji zbog ratnih potreba.

Među sačuvanim istarskim orguljama iz 18. st. ističu se instrumenti u crkvi sv. Lovre u Lovrečici (Umag) graditelja Gaetana Amigazzija iz 1733. g., posebno vrijedan, ali nešto manji

[194] Graditelja orgulja Nikolu Moscattelija nasljeđuje njegov sin Dominik (oko 1744. – oko 1788.) koji je radionicu imao u Zadru. Dominika pak nasljeđuje njegov sin Gaetano (? – 1822.) koji djeluje u Dalmaciji. Gaetano 1808. god. seli u Zagreb, ali se ponovno 1815. god. vraća u Dalmaciju. Tijekom djelovanja na sjeveru zemlje Gaetano Moscatelli 1812. god. gradi orgulje u Bednji u Hrvatskom zagorju.

instrument venecijanskog graditelja Giovania Battista Piagia iz 1740. g. u crkvi sv. Ivana i Pavla u Bujama i orgulje Antonija i Murana Barbinija iz 1757. g. u crkvi sv. Eufemije u Rovinju.

Vrlo intenzivnu graditeljsku aktivnost u osamnaestom stoljeću provode Nakićevi učenici, posebno Gaetano Calido i Nikola Moscatelli. Calidova je radionica djelovala u Veneciji, a sagradio je oko 450 instrumenata. U Hrvatskoj je Calido sagradio više orgulje među kojima se veličinom ističu orgulje građene za katedralu sv. Lovre u Trogiru (1772.), za katedralu sv. Kvirina u Krku[195] (1808.), te u Istri – u crkvi sv. Servola u Bujama (1791.) i u crkvi Uznesenja Bl. Djevice Marije u Buzetu (1787). Među radovima Nikole Moscatellija, prema radu L. Šabana ističu se orgulje u crkvi sv. Anzelma u Ninu (1780.), orgulje katedrale sv. Stjepana u Hvaru (1786.) i orgulje u franjevačkom samostanu u Hvaru (1777.).

Unuk Nikole Moscatelija Gaetano (? – 1822.), koji djeluje na prijelazu stoljeća, sagradio je ukupno 52 instrumenta i to desetak tijekom boravka u Zagrebu, a ostala 42 u Dalmaciji.[196] Gaetano Moscateli je osim gradnje orgulja bio i vrstan orguljaš koji je tu dužnost obavljao u senjskoj katedrali. Javio se i na natječaj za upražnjeno mjesto koralista zagrebačke katedrale, ali na audiciji se nije pojavio. Ne zna se točno kada se doselio u Zagreb, no podatci govore da je prve orgulje u Zagrebu sagradio 1806. god. u Odri.[197] 1815. god. Gaetano Moscatelli se vraća u Dalmaciju i nastavlja tamo graditeljsku aktivnost. Gaetano je sagradio više važnih instrumenata među kojima se ističu: orgulje u crkvi sv. Jeronima u Pučišću na Braču (1793.), orgulje u korčulanskoj katedrali sv. Marka (1800.), orgulje u crkvi Uznesenja Marijina u Bednji (1812.) te orgulje u splitskoj katedrali sv. Dujma (1820.).

U drugoj polovici devetnaestog stoljeća osjeća se značajno slabljenje talijanskog utjecaja u gradnji orgulja, postupno se počinju sve više na natječaje javljati austrijske tvrtke, a nakon njih i slovenske. Među talijanskim graditeljima još u nešto većem intenzitetu djeluje jedino venecijanska radionica Bazzani koja se više bavi pregradnjama i popravcima orgulja nego gradnjom novih instrumenata. Tako je radionica Bazzani pregradila Moscatellijeve orgulje u katedrali sv. Marka na Korčuli 1883. g. Na Korčuli su sagradili još nekoliko manjih orgulja kao što su orgulje u crkvi Očišćenja Marijina u Smokvici (1883.), i crkvi sv. Josipa u

[195] Orgulje za katedralu sv. Kvirina naručene su 1808. god., a dopremljene su nakon smrti majstora. Gaetana Calida naslijedili su sinovi Antonio (? – 1841.) i Agostino (? – 1826.).
[196] Usp. L. ŠABAN*:* Povijesne orgulje kao kulturna baština Dalmacije, 562.
[197] Usp. E. ARMANO: *Orgulje hrvatskih graditelja tragom Ladislava Šabana*, 285-286.

Veloj Luci (1889.).[198] Graditeljsku djelatnost radionice Bazzani i njegove karakteristike Jagoda Meder opisuje kao odraz stilske „šarolikosti“ koja nastaje tražeći nove graditeljske putove.[199]

Tabela 20. Dispozicija Bazzanijevih orgulja (1883.) u katedrali sv. Marka u Korčuli[200]

Manual	***Pedal***
Principali bassi *Principali soprani* *Ottava* *Quinta decima* *Decima nona* *XII* *XVI* *XIX* *Voce umana soprani* *Flauto di ottava* *Flauto reale*	*Contrabassi* *Ottava di Contrabassi*
Campanelle bassi (do cis^1) *Uccelletti (tič)*	

Prodor već spomenutih austrijskih radionica unosi i nove graditeljske karakteristike. Austrijske orgulje u dalmatinski prostor unose dah srednjeeuropskog romantičarskog zanosa. Izgled njihovih orgulja kao i zvuk potpuno su drugačiji. Koncepcija novih austrijskih instrumenata bazirana je na romantičarskom principu strukturiranja zvuka. On se sastoji od većeg broja osamstopnih registara, principala i uskomenzuriranih (Salicional, Gamba, Voce celestis, Aeolina) i flauta. Novi tip orgulja uobičajeno ima dva manuala i pedal srednjeeuropskog opsega, što je potpuna novina. Kao što se zna, talijanski su pedali imali kratak opseg od C do a, dakle tek 17 tonova, dok orgulje novog koncepta imaju pedalnu klavijaturu s dvije pune oktava od C do d^1, ukupno 27 tipaka. Njihov sviraonik je slobodan i često okrenut prema svetištu što orguljašu olakšava praćenje liturgije, a opseg manuala se kreće od C do g^3 a ponekad i do a^3. Sve navedene karakteristike razlog su velike popularnosti novog tipa orgulja.

Među austrijskim tvrtkama najranije se javlja tvrtka braće Mayer iz Vorarlberga *(Gebrüder Mayer Orgelbau.* Oni grade orgulje u crkvi sv. Šimuna u Zadru (1860.) i u katedrali sv. Stošije (1890.) te nešto kasnije u dominikanskoj crkvi sv. Nikole na Korčuli (1914.).

Tvrtka Rieger & Söhne *(Rieger Orgelbau)* koja je u to vrijeme već aktivna na sjeveru zemlje krajem 19. i početkom 20. st. na jugu gradi 13 instrumenata među kojima se ističu

[198] Usp. L. ŠABAN*:* Povijesne orgulje kao kulturna baština Dalmacije, 563.
[199] Usp. J. MEDER: *Orgulje u Hrvatskoj*, 15.
[200] Usp: Božidar GRGA: Orgulje na prostoru dubrovačke biskupije (4), *Sveta Cecilija*, 77 (2007) 3-4, 14.

orgulje u crkvi sv. Frana u Dubrovniku (1890.), crkvi sv. Vlaha u Dubrovniku (1906.) u crkvi sv. Roka u Lumbardi (1907.), u crkvi sv. Stjepana u Starom gradu na Hvaru (1910.), te Cavtatu (1911.).[201]

Tabela 21. Dispozicija orgulja braće Mayer (1914.) u crkvi sv. Nikole u Korčuli

I. Manual	***II. Manual***	***Pedal***
Principal 8′ *Gamba 8′* *Flauto amabile 8′* *Ottava 4′* *Mixtura 3f 2′*	*Bourdon 8′* *Viola 8′* *Aeolina 8′* *Voce celeste 8′* *Flauto traverse 4′*	*Subbass 16′*
Kolektivi: *Piano – Mezzoforte – Forte*		

U prvoj polovici 20. st. veći broj orgulja grade i slovenski graditelji. Braća Zupan iz Kamene Gorice grade orgulje u crkvi Gospe od Ružarija u Drnišu (1908.) te u crkvi sv. Ivana u Šibeniku (1908.). Josip Brandi iz Maribora gradi 5 orgulja među kojima su veće one u crkvi sv. Dominika u Splitu (1936.) i u katedrali sv. Marije u Dubrovniku (1937).[202]

Tabela 22. Dispozicija Brandlovih braće (1936.) u crkvi sv. Dominika u Splitu

I. Manual	*II. Manual*	*Pedal*
Principal 8′ *Bordon 8′* *Gamba 8′* *Salicional 8″* *Ottave 4′* *Mixtura 4f 2 2/3′*	*Geigenprincipal 8′* *Tibia 8′* *Aeoline 8′* *Vox celestis 8′* *Flauta 4′* *Principalino 2′*	*Contrabass 16′* *Oktavbass 8′* *Cello 8′*
Kolektivi: *MF – F – FF* *Piano pedal* *Crescendo*		

Domaća tvrtka Heferer iz Zagreba nije toliko aktivna na jugu kao što je na sjeveru Hrvatske – oni u periodu prve polovice dvadesetog stoljeća grade tek četiri ne jako velika instrumenta. Prve orgulje na jugu sagradili su u crkvi sv. Dominika u Trogiru (1902.), zatim one u crkvi Uznesenja Marijina u Podgori (1907.), u crkvi sv. Ante Padovanskog u Tučepima (1912.) i u crkvi Gospe od Otoka u Solinu (1913.).[203]

[201] Usp. Ladislav ŠABAN*:* Povijesne orgulje kao kulturna baština Dalmacije, 563.
[202] Usp. *Isto*, 564.
[203] Usp. *Isto*, 564.

Prateći razvoj orgulja na jugu Hrvatske od Istre do Dubrovnika sve do 20. st., zapažamo apsolutnu dominaciju mletačko-italske orguljske tradicije koja je posebno zanimljiva zbog velikog broja vrijednih instrumenata. Ti plemeniti stari instrumenti raznih graditelja čine specifičnu fizionomiju glazbeno povijesnog instrumentarija za razliku od onog na sjeveru Hrvatske koji je okrenut srednjeeuropskim utjecajima. Vrhunac graditeljskog uspona dosegnut je u djelatnosti Dalmatinca Petra Nakića koji, kako kaže Šaban „svojim vlastitim principima utire put novom i posljednjem uzletu mletačkog graditeljstva".[204] Utjecaj Nakića još će se dugo perpetuirati u djelima njegovih učenika i ostavljati vrijedna djela u našim crkvama.

Nažalost, generacija „majstora" na prijelazu devetnaestog u dvadeseto stoljeće kao i ona između dva rata često se vrlo negativno odnosila prema vrijednim povijesnim orguljama. To je posebno došlo do izražaja nakon prodora srednjeeuropskog tipa orgulja u Dalmaciju te njihove velike popularnosti . Tada su mnogi povijesni instrumenti uklonjeni i uništeni. Prema Šabanu u naletu pomodarstva izgubljeno je oko „dvije trećine dragocjenih starih majstorskih instrumenata".[205] Te su instrumente, u načelu, mijenjali novim, serijski izrađenim instrumentima slabije kvalitete i trajnosti. Ipak u odnosu na postupke devastacija povijesnih instrumenata kakve su se događale u ostalim europskim zemljama, još uvijek na sreću imamo dovoljan broj vrijednih orgulja pomoću kojih se može oslikati naš kulturološki srednjeeuropski identitet, što zahvaljujemo, paradoksalno, nikad povoljnim gospodarskim prilikama u nas.

3.1.4. Orgulje u Hrvatskoj u drugoj polovici 20. st. i u prvim desetljećima 21. stoljeća

Europske tendencije u orguljskom graditeljstvu se u 20. stoljeću standardiziraju. Iako prolaze kroz više faza koje su potaknute reformom Orgelbewegung[206] koja daje poseban akcent na jasnost zvuka orgulja prilikom interpretacije polifone glazbe, može se reći da se u njihovu fizionomiju uklapaju stilovi raznih graditeljskih tradicija. U tom smislu možemo pratiti gradnju orgulja u Hrvatskoj u drugoj polovici dvadesetog stoljeća. Orgelbewegung se u Hrvatskoj počinje provoditi kasnije nego na Zapadu. Zbog toga je bilo nekoliko lošijih primjera pregradnja

[204] *Isto*, 565.
[205] *Isto*, 560.
[206] Pokret *Orgelbewegung* je bio potaknut od strane njemačkih orguljaša i graditelja orgulja u prvoj polovici 20. st. Snažno se proširio posebno Europom i u SAD-u. Naime, u eri gradnje velikih romantičkih i simfonijskih instrumenata pokretom su nastojali gradnju orgulja usmjeriti prema starim baroknim uzorima, posebno onima velikog graditelja baroknog razdoblja Arpa Schnidgera (1648.-1719.), smatrajući da romantički i simfonijski instrumenti nisu pogodni za izvedbu barokne polifone glazbe.

orgulja.[207] Radi političke i ekonomske situacije iza 1945.g. u velikoj je mjeri zamrla graditeljska aktivnost, a sedamdesetih godina naše crkve postaju odlagališta najčešće njemačkih, austrijskih i švicarskih orgulja građenih početkom stoljeća. U tim su crkvama u spomenutim zemljama gradili orgulje po novim *(Orgelbewegung)* standardima, a starih su se instrumenata rješavali na način da su ih poklanjali. Kako su i orgulje građene po principima koje je proklamirao pokret *Orgelbew*egung prolazile kroz više faza, u naše crkve ponovno devedesetih godina dolaze „kao pokloni" loše sagrađeni instrumenti iz prve faze pokreta.

Unatoč takvoj praksi, graditeljstvo orgulja ipak ne zamire, ali se radi o instrumentima lošije kvalitete. U pomanjkanju financijskih sredstava, materijal i način izrade orgulja nakon 1945. g. postaju iznimno loši pa je i vrijednost instrumenata vrlo upitna. U Hrvatskoj je najaktivniji slovenski graditelj Franc Jenko iz Šentvida kod Ljubljane. Među značajnijim Jenkovim instrumentima ističu se orgulje u crkvi Gospa van Grada u Šibeniku (1958.), u crkvi sv. Ilije u Metkoviću (1963), u katedrali sv. Jakova u Šibeniku (1968.), u crkvi sv. Stjepana u Opuzenu (1969.), crkvi sv. Križa u Vodicama (1970.) i makarskoj katedrali sv. Marka (1970).

Među važnija graditeljska ostvarenja druge polovice dvadesetog stoljeća mogli bismo ubrojiti orgulje tvrtke Walcker iz Ludwigsburga u KD Vatroslava Lisinskog (1974.), orgulje Gustava Zanina iz Udina u dubrovačkoj katedrali (1987.), orgulje tvrtke Hugo Mayer Orgelbau iz Saarlanda u crkvi sv. Petra u Splitu (1988.), orgulje Wolfgangu Braunu iz Bickelsberga u varaždinskoj katedrali (1990./1998.) i orgulje G. Zanina u splitskoj katedrali (1994.). U 21. st. tvrtka Eisenbarth iz Passaua u Hrvatskoj gradi čak pet instrumenata i to u katedrali sv. Terezije u Požegi (2007.), u crkvi Bezgrešnog Srca Marijina (2009.), u katedrali u Zadru (2010.), u crkvi Sv. Marka u Zagrebu (2011.) i na Muzičkoj akademiji u Zagrebu – dvorana Huml (2016.) među kojima se ističu one orgulje u katedrali sv. Terezije u Požegi i u crkvi sv. Marka u Zagrebu. Austrijska tvrtka Rieger Orgelbau je 2016. godine postavila orgulje u Koncertnoj dvorani Blagoja Berse na Muzičkoj akademiji u Zagrebu. Posljednje u nizu novih orgulja sagrađene su za katedralu sv. Dujma u Splitu. Sagradila ih je slovenska tvrtka Škrabl (2020.).

Prateći razvoj orgulja na cijelom području Hrvatske možemo zaključiti da je najveći intenzitet gradnje novih kvalitetnih instrumenata, na cijelom području zemlje, bio kroz osamnaesto stoljeće. Mnogi tada sagrađeni instrumenti, sačuvani do danas, svjedoče o visokoj

[207] Možda su najeklatantniji primjeri skretanja u novom smjeru dogradnje orgulja u crkvi sv. Franje na zagrebačkom Kaptolu i u bazilici Srca Isusova u Zagrebu. Naime oba su instrumenta pregrađivana i više puta dograđivana ne bi li im se dodao barokni karakter. Riegerovim orguljama bazilike Srca Isusova dodan je positiv baroknog karaktera. Orguljama u franjevačkoj crkvi barokni karakter je dodavan prilikom svake obnove (1934. i 1983.) dodavanjem registara baroknog sjaja.

razini graditeljskog umijeća i o uporabi najkvalitetnijih materijala. Šteta da je velik dio instrumenata iz tog razdoblja, posebno na jugu, nepovratno uništen početkom dvadesetog stoljeća. Orgulje zagrebačke i đakovačke katedrale te vidljiva nastojanja pojedinih upravitelja naših crkava svjedoče o težnjama za instrumentima visoke kvalitete, koje radi visoke cijene nije bilo moguće realizirati. Ipak se sedamdesetih godina, bar u percepciji pojedinih naručitelja, uviđa svijest o potrebi kvalitetnih instrumenata. Kako ni sada ne možemo realno procjenjivati orgulje sagrađene zadnjih tridesetak godina, ostaje nam samo nadati se da će instrumenti poput onih u KD Vatroslav Lisinski, onih u katedrali u Požegi, Zadru ili Splitu, živjeti dugo kao i orgulje građene u Lepoglavi, Trškom Vrhu ili Šibeniku.

3.2. Orgulje Zagrebačke katedrale

Katedrala Uznesenja Blažene Djevice Marije i svetih Stjepana i Ladislava, poznata jednostavno kao Zagrebačka katedrala, najveća je hrvatska sakralna građevina i jedan od najvrjednijih spomenika hrvatske kulturne baštine. U njoj se zaslugom biskupa Jurja Haulika nalaze jedne od najljepših orgulja graditelja Ebrerharta Friedricha Walckera sagrađene 1885. godine u Ludwigsburgu. No, i prije spomenutih velebnih orgulja na koru iznad glavnog ulaza zagrebačke katedrale, bilo je vjerojatno šest instrumenata koji su kroz razne periode bili smješteni na sjevernoj empori srušenoj nakon velikog potresa 1880. godine.

Tabela 23. Popis graditelja orgulja u Zagrebačkoj katedrali i biskupa u vrijeme gradnje

period	graditelj	za vrijeme biskupa
13 st., 14. st. – ?	?	?
15. st.	Majstor (?)	biskup ?
1505/6.	majstor Marko	biskup Luka Baratin
1647.	Gregur Štrukel	biskup Martin Bogdan
1689.	Ivan Faller	biskup Aleksandar Ignacije Mikulić
1834.	Franjo Focht	biskup Aleksandar Alagović
1855.	E. F. Walcker	kardinal Juraj Haulik

3.2.1. Orgulje u vrijeme biskupa Osvalda Thuza

Prema zapisu s. Line Puklavec „Najraniji podatci o postojanju orgulja u Zagrebačkoj katedrali nalaze se u knjizi računa“[208] koja se vodi od 1491. g. za vrijeme biskupa Osvalda Thuza (b. 1466. – 1499.). Popravci orgulja spominju se još i 1493, 1501. i 1502. godine. Vjerojatno se radilo o obnovi ili izradi novih mjehova. Naime, koža mjehova se brzo istroši pa oni propuštaju zrak. To je vjerojatno i razlog učestalih popravaka.[209]

Jesu li to bile i prve orgulje u katedrali ne možemo točno znati, no s obzirom da je Zagrebačka biskupija osnovana 1094. godine, a orgulje su u crkve počele snažnije prodirati još

[208] Slavica s. Lina PUKLAVEC: Orgulje zagrebačke katedrale, u: Juraj Kolarić (ur.), *Crkvena kulturna Dobra*, 3 (2005), 35.
[209] Usp. Ladislav ŠABAN-Zdravko BLAŽEKOVIĆ: Pregled povijesti starih orgulja zagrebačke katedrale, *Arti musices*, 22 (1991) 1, 4.

u 12. st., pa čak i ranije, možemo se s pravom zapitati, jesu li to uistinu prve orgulje u zagrebačkoj katedrali ili su one druge ili čak treće u nizu?[210]

U nedostatku domaćih majstora ili pak u želji da neki strani majstor popravi orgulje, kaptol je 1502. g. za popravak orgulja angažirao njemačkog majstora Bolfangus-Wolfganga koji je vjerojatno biskupu Osvaldu Thuzu govorio o novom načinu izgradnje orgulja kakve su se u to vrijeme već naveliko gradile po Europi. Biskup Thuz započeo je graditi kor za orgulje i pjevače između 4. i 5. stupa sjeverne lađe, ali nažalost nije doživio završetak radova.[211] Uspio je podići samo podgradnju za pjevalište, tj. stupove i svodovlje (fornix), dok je njegov nasljednik biskup Luka (1500. – 1510.) dovršio pjevalište i postavio orgulje. Tome svjedoči natpis koji su kanonici 1650. dali staviti na kućište novopodignutih orgulja:[212]

> OSVALDI STERNIT FORNIX, CHORUM ET ORGANA LUCAE,
> BOGDAN MARTINUS PRAESUL UTRUMQUE LOCAT[213]

3.2.2. Orgulje u vrijeme biskupa Luke Baratina

Prema Šabanu i Blažekoviću jasno se razabire da biskup Luka Baratin (b. 1500. – 1510.) kralju polaže račun o svrsi i svotama potrošenoga novca te navodi da je izdano 85 i pol florena za nabavu 3 centa kositra i 16 libri zlata za orgulje koje će izraditi majstor Marko. U toj ovećoj svoti novca koja je bila odvojena za materijal budućih orgulja spominje se, dakle, zlato što upućuje na izradu bogatog kućišta. Zlato se, naime, ne koristi pri izradi svirala ili nekih drugih elemenata u mehanizmu instrumenta pa iz toga možemo jednostavno zaključiti da je zlato korišteno za posebne ukrase na kućištu.[214]

Prema Šabanu i Blažekoviću, orgulje koje je sagradio majstor Marko bile su sastavljene isključivo od principalnih registara, iako sa samostalnim povlačnicama[215] i jednim registrom u pedalu.[216] To je značilo da su orgulje majstora Marka bile sagrađene prema novom načinu gradnje u kojem se napušta princip *Blockwerka*. Dispozicija orgulja sastavljena je samo od principalnih registara što upućuje na talijanski tip orgulja pa majstora Marka smještaju u milje

---

[210] Kako nemamo relevantnih podataka o orguljama prije ovih spomenutih u vrijeme biskupa Osvalda Thuza, njih ćemo u ovom radu nazivati prvima i od njih brojiti ostale instrumente.
[211] Orgulje koje su tada bile u katedrali bile su zapravo Blockwerk na kojem se nisu mogli nizovi svirala koristiti odvojeno. No, baš u to doba preko Francuske i današnjeg područja sjeverne Italije prodire novi tip orgulja s kliznicama u kojima se registri mogu samostalno koristiti. Vjerojatno je informacija o tim novim orguljama s mogućnosti registriranja doprla i do zagrebačkog biskupa.
[212] Usp. L. ŠABAN-Z. BLAŽEKOVIĆ: Pregled povijesti starih orgulja zagrebačke katedrale, 6.
[213] U prijevodu: Podiže Osvaldovo svodovlje, Lukin kor i orgulje, obje postavi biskup Martin Bogdan
[214] Usp. L. ŠABAN-Z. BLAŽEKOVIĆ: Pregled povijesti starih orgulja zagrebačke katedrale, 6.
[215] Povlačnica je manubrij, tj. poluga za uključivanje registra.
[216] Usp. L. ŠABAN-Z. BLAŽEKOVIĆ: Pregled povijesti starih orgulja zagrebačke katedrale, 6.

talijanskih graditelja. Kao potkrjepa toj tvrdnji ide i prospekt orgulja koji slijedi talijansku tradiciju izrade prospekata.[217] Naime, (treće) orgulje koje su građene 1647. g. morale su, po izričitoj želji naručitelja, izgledati identično kao orgulje majstora Marka.[218]

Prema dispoziciji koja se sastojala samo od principalnih registara, bez flauta ili kojeg drugog koloritnog registra, možemo zaključiti da su, iz nekog razloga, a najvjerojatnije financijskog, orgulje građene u dvije faze. Kako je veća količina novca vjerojatno bila potrošena na bogato, zlatom ukrašeno kućište, u prvoj su fazi u orgulje ugradili samo principalne registre, a u drugoj fazi flautne registre. Principalni su se registri mogli koristiti pojedinačno ili u međusobnim kombinacijama do *plena*, pa su na taj način orgulje mogle zvučati i tiho, ali i vrlo svečano, no samo u jednoj boji. Ovoj tvrdnji ide u prilog podatak iz spomenutog rada L. Šabana i Z. Blažekovića da se kanonici zagrebačkog kaptola 1517. g. obraćaju prepoštu pečujskog kaptola da im pošalje tamošnjeg graditelja orgulja koji bi za 50 florena izveo popravak i obogatio ih novim, nedavno konstruiranim glasovima *»cum novis vocibus nunc inventis«*.[219] Već sljedeće 1518. godine stigao je kanonik pečujskog kaptola Joannes Steck (sred. 15. – prva pol. 16. st.) i obogatio dispoziciju orgulja dodavši na već postojeći principalni ansambl nove registre.

Zahvaljujući zahvatu koji je Steck učinio dodavši im po svoj prilici nekoliko novih registara, poklopljenica i možda koji lingualni registar, katedrala je dobila orgulje monumentalnog renesansnog zvuka. Orgulje je temeljito obnovio 1599. g. majstor Andreas Flaustein. Ovaj velebni instrument bio je, međutim, uništen zajedno s mnogim drugim katedralnim inventarom u dva velika požara 1624. i 1645. god. koji su uništili najprije krovište, a potom i unutrašnjost zajedno s orguljama i pjevalištem.[220]

3.2.3. Orgulje u vrijeme biskupa Martina Bogdana i biskupa Petra Petretića

Nakon požara 1645. godine biskup Martin Bogdan (b. 1643. – 1647.) je već 1. srpnja 1647. sklopio ugovor s katedralnim orguljašem i graditeljem orgulja Grgur Štrukelom, podrijetlom iz Kranjske ili Štajerske, o gradnji novih orgulja koje moraju biti identične bivšim orguljama majstora Marka. Nove su orgulje imale 13 registara i to deset u manualu i 3 registra

[217] Usp. L. ŠABAN-Z. BLAŽEKOVIĆ: Pregled povijesti starih orgulja zagrebačke katedrale, 6.
[218] Štrukelove (kasnije Janačekove) orgulje je nakon potresa u Zagrebu 1880. god. fotografirao Ivan Standl, a fotografija se nalazi u Muzeju grada Zagreba. Na fotografiji se vidi tipičan talijanski renesansni prospekt što nam otkriva i izgled prethodnih orgulja majstora Marka prema čijem izgledu prospekta je orguljaš i orguljar G. Štrukel napravio nove orgulja.
[219] Usp. L. ŠABAN-Z. BLAŽEKOVIĆ: Pregled povijesti starih orgulja zagrebačke katedrale, 9.
[220] Usp. *Isto*, 7-9.

u pedalu. Imale su ukupno 757 svirala, od čega 598 olovnih, 88 drvenih te 71 kositrenu sviralu. Bile su dovršene 23. prosinca 1649. za vrijeme biskupa Petra Petretića (b. 1648. – 1667.).[221]

Orgulje majstora Marka su zasigurno bile iznimno kvalitetan i dobar instrument za kojim su svi žalili što dokazuje uvjet da nove orgulje moraju biti identične starima. Kako je orguljaš katedrale Grgur Štrukel bio i graditelj orgulja, a u ono su vrijeme svi orguljaši morali znati i popravljati orgulje pa čak i graditi ih, ne čudi što su biskup i uprava katedrale odlučili upravo svog orguljaša angažirati za izgradnju novih orgulja.

Slika 18. Štrukelove orgulje (1647.), Zagrebačka katedrala[222]

Prema dispoziciji Štrukelovih orgulja možemo točno rekonstruirati dispoziciju starih Markovih orgulja te njihovu nadopunu. U dispoziciji koja se u osnovi sastoji od principalnog kora (Marko) i dva registra mekšeg zvuka Portun i Copula (Steck).

[221] S. s. L. PUKLAVEC: Orgulje zagrebačke katedrale, 36.
[222] Slika 18. preuzeta iz: Ladislav ŠABAN-Zdravko BLAŽEKOVIĆ: Pregled povijesti starih orgulja zagrebačke katedrale, *Arti musice*s, 22 (1991.) 1, 11, fotograf: Ivan Standl, Muzej grada Zagreba.

Tabela 24. Dispozicija Štrukelovih orgulja

Manual		***Pedale***	
Principal (veliki, u prospektu)	*16'*	*Contrabasso*	*16'*
Principal (obični)	*8'*	*Principal*	*8'*
Octav	*4'*	*? (Portun)*	*(8')*
Superoctav	*2'*		
Quint	*1 1/3'*		
Mixtura	*3x*		
Cimbal	*2x*		
Portun	*8' (ili 16')*		
Copula	*4' (ili 8')*		

Štrukelove orgulje imaju tipičnu južnonjemačku dispoziciju s jasno izraženim principalnim korom; Principal 16', Principal 8, Octav 4', Superoctav 2', Quint $1^{1/3}$'. Orgulje imaju Mixturu, Cimbal i dva tiša registra Portun i Copula. U pedalu su tri registra: Contrabasso 16 – talijanski naziv (možda još od majstora Marka) te Principal 8' i Portun 8'.

Šest godina nakon što je Štrukel sagradio orgulje 15. srpnja 1653. biskup Petar Petretić i kanonik Juraj Ratkaj potpisuju ugovor s njemačkim graditeljem orgulja Christophorom Lauterspeckom o novom zahvatu na instrumentu. Tom je prilikom Lauterspeck morao rekonstruirati zračnicu, popraviti mjehove i pročistiti sve svirale te je dodan tremolo. Prema navodima Šabana i Blažekovića, „Biskup i Kaptol obvezali su se da će majstoru za djelo koje ima izvršiti dati sav potrebni materijal: drvo, kositar, olovo, željezo, kožu i pergamenu i sve tome pripadajuće“.[223] Navedeni poslovi, posebno oni na zračnici upućuju na pitanje o kvaliteti Štrukelovih orgulja te njegovoj kompetenciji pri njihovoj izgradnji.

3.2.4. Orgulje u vrijeme biskupa Aleksandara Ignacija Mikulića

Biskup Aleksandar Mikulić (b. 1688. – 1694.) i kaptolska gospoda iskoristili su prisutnost ljubljanskog graditelja Janeza Fallera u Zagrebu, dok je postavljao nove orgulje u isusovačkoj Crkvi sv. Katarine na Gornjem gradu, te su s njim 4. kolovoza 1689. sklopili ugovor o gradnji novih (sada već četvrtih) orgulja, koje će biti smještene u kućište Štrukelovih orgulja na kojem je i dalje dominirao prospekt talijanskog stila.

Fallerov je instrument imao 19 registara; 16 za manual i 3 za pedal. Prema ugovoru, majstor je morao dovršiti orgulje do kraja tekuće 1689. godine, no one su bile gotove – kako

[223] Usp. L. ŠABAN-Z. BLAŽEKOVIĆ: Pregled povijesti starih orgulja zagrebačke katedrale, 21-22.

pokazuju isplate pojedinih obroka – tek negdje oko sredine 1690.g., a stajale su 1600 forinti i 20 dukata.[224]

Tabela 25. Dispozicija Fallerovih orgulja iz 1689. g.

Manual		***Pedale***	
Principal	*(8')*	*Portuna octava*	*(16')*
Principal octav	*VIII (4')*	*Portuna*	*(8')*
Principal kvint	*XII (2 2/3')*	*Portuna fletta*	*(4'?)*
Octava	*XV (2')*		
Quinta	*XIX (1 1/3')*		
Supra octava	*XXII (1')*		
Supra quinta	*XXVI (2/3')*		
Octavula	*XXIX (1/2')*		
Quintula	*XXXII (1/3')*		
Mixtura quadruplex	*(2')*		
Tertia	*(1 3/5')*		
Cymbalum	*(1')*		
Copula	*(8')*		
Fistula tecta seu fletta	*(4')*		
Sylvestris fistula seu fletta	*(4')*		
Cuspidata chori fistula	*(2' ili 4')*		
aviculas	*(cvrkutanje ptica)*		
cucu duplex	*(kukanje dviju kukavica)*		

Dispozicija Fallerovih orgulja odaje nam potpuno novi tip instrumenta, što ne čudi jer je Faller učio zanat kod bavarskih i tirolskih majstora koji su djelovali pod snažnim utjecajem talijanskih graditelja. Njegove su orgulje na neki način sinteza talijanskog i južnonjemačkog graditeljstva.[225] Dispozicija novih katedralnih orgulja sastavljena je od principalne piramide koja uključuje cijeli niz principalnih registara, a na njenom vrhu se nalazi Mixtura i Cymbal. U pedalu se nalaze tri registra otvorenih drvenih svirala. Zvuk orgulja upotpunjuju efekti koji imitiraju cvrkut ptica i pjev kukavica.

Fallerove su orgulje u narednim razdobljima bile često popravljane i pregrađivane, a najveću rekonstrukciju je učinio 1726. g. celjski graditelj Janez Frančišek Janaček (oko 1770. – 1777.). Iz ugovora proizlazi da će Janaček ponovo izraditi sve registre osim principala koji se nalazi u prospektu.[226]

[224] *Isto*, 25.
[225] Pojava spajanja dviju škola - talijanske i južnonjemačke - posebno je izražena u Tirolu radi njegova geografskog položaja koji spaja ta dva kulturna podneblja.
[226] Usp. L. ŠABAN-Z. BLAŽEKOVIĆ: Pregled povijesti starih orgulja zagrebačke katedrale, 26.

Tabela 26. Dispozicija Janačekovih orgulja

Manual		***Pedale***	
Principal	*8′*	*Subbas*	*16′*
Octav	*4′*	*Octav*	*8′*
Copula	*8′*	*Tuba*	*8′*
Hauta	*4′*	*(Posaun ?)*	
Octava minore	*4′*		
Spitzflöte	*4′*		
Salizional	*4′*		
Nasard	*3′*		
Terc majorem	*3′*		
Octav	*2′*		
Quint	*2 2/3′*		
Quint minore	*1 1/2′*		
Superterz	*1 3/5′*		
Cimbal	*1′*		
Mixtur	*4x*		
Tympana			

Dispozicija Janačekovih orgulja izlazi iz okvira svih dotadašnjih orgulja koje su bile u katedrali. Janaček oblikuje zvuk orgulja zagrebačke katedrale uvodeći nove registre. Dispozicija Janačekovih orgulja temelji se na principalnoj piramidi s Mixturom i Cimbalom. U dispoziciji se nalaze čak tri flautna registra i Salizional četverostopni. Posebno bogatstvo orgulja je paleta alikvotnih registara koju čine dvije kvinte (Nasard i Quinta minor) i dvije terce (Terc majorem i Superterz). U pedalu se nalazi Subbass, osamstopni Principal i osamstopni jezičnjak Tuba. Ovo je prvi jezičnjak za kojega imamo konkretan podatak da se nalazio u orguljama zagrebačke katedrale, a ujedno je to i prvi jezičnjak u orguljama na području sjeverne Hrvatske. Bogata dispozicija Janačekovih orgulja upotpunjena je i Tympanom, zvučnim efektom velikog bubnja.

U želji da se Janačekove orgulje povećaju, na inicijativu kanonika Juraja Reesa 1740. godine orgulje su dograđene i dodan im je još jedan manual s pet registara.[227] Za pregradnju i povećanje orgulja ponovno je bio zadužen Janaček. Janačekove su orgulje nažalost jako stradale u potresu 1880. godine.

[227] Janačekove, sada dvomanualne orgulje, ujedno su bile prve višemanualne orgulje u zagrebačkoj katedrali, a druge višemanualne orgulje u sjevernoj Hrvatskoj, nakon dvomanualnih orgulja franjevačke crkve u Samoboru iz 1738. koje je sagradio domaći majstor Antun Weiner.

3.2.5. Orgulje u vrijeme biskupa Aleksandra Alagovića

Orgulje svih zapadnih katedrala u 19. st. imale su izrazito velike instrumente, neusporedivo veće od dvomanualnih orgulja s dvadeset i tri registra kakve su bile one u zagrebačkoj katedrali. Veliki instrumenti zapadnih katadrala bili su smješteni na raskošnim korovima smještenim iznad glavnog ulaza. Želja uprave zagrebačke katedrale s biskupom Aleksandrom Alagovićem (b. 1829. – 1837.) na čelu bila je da se i u zagrebačkoj katedrali sagradi kor iznad glavnog ulaza na kojem bi bile postavljene nove orgulje. Stoga je biskup dao sagraditi novi kor između sjevernog i južnog tornja u dnu crkve. Kor se nalazio na visini od 8 metara, njegova je dužina bila 10, a širina 12 metara. Sagrađen je1830. g., a tom je prigodom ponovno otvorena i prvotna gotička rozeta promjera 6 metara.

Podizanjem novog velikog kora ispunjeni su svi arhitektonski preduvjeti i tada je raspisan natječaj za izgradnju novih velikih orgulja koje su trebale imati 36 registara na dva manuala i pedalu. Za nove orgulje stigle su tri ponude. Prva je stigla iz Beča od graditelja Jakoba Deutschmanna (1795. – 1853.) prema kojoj bi cijena orgulja bila 12 000 forinti. Drugu je ponudu dao domaći majstor Pavao (Paul) Pumpp (1801. – 1883.) s cijenom od 6 340 forinti i treća ponuda, koja je i odabrana, bila je ona pečujskog graditelja Franje Fochta (1779. – 1852.). Prema njegovoj ponudi broj registara bi se povećao na 40, a gradnja bi stajala 9 500 forinti. Zagrebački je kaptol imao dobra iskustva s graditeljima iz Pečuha pa je i to možda bio razlog upravo Fochtovu izboru. Orgulje su postavljene 1834. g., a prvi puta su „svečano“ zasvirale na Božić iste godine prilikom zlatne mise biskupa Aleksandra Alagovića. Ubrzo se ustanovilo da rad Franje Fochta nije uspio. Franjo Focht bio je naime iznimno uspješan graditelj manjih orgulja, ali s velikima očito nije imao iskustva. Focht je izradio krive proračune kanala koji dovode zrak, zbog čega su orgulje imale jecav i nestalan ton. Taj se kvar nije mogao otkloniti nikakvim servisom, već samo velikim popravkom na koji Focht nije pristao.[228] Unatoč problemima sa zvukom, velike Fochtove orgulje koristile su se nedjeljom i blagdanima, a radnim se danima sviralo na manjim Janačekovim orguljama koje su bile na malom pjevalištu na sjevernoj empori.[229]

[228] Usp. L. ŠABAN-Z. BLAŽEKOVIĆ: Pregled povijesti starih orgulja zagrebačke katedrale, 29.
[229] Usp. S. s. L. PUKLAVEC: Orgulje zagrebačke katedrale, 37-39.

Tabela 27. Dispozicija Fochtovih orgulja iz 1834. g.[230]

I. Manual		***II. Manual***		***Pedale***	
Principal	*16′*	*Principal*	*8′*	*Principalbass*	*16′*
Octav	*8′*	*Octav*	*4′*	*Subass*	*32′*
Octav	*4′*	*Super octav*	*2′*	*Posaunbass*	*16′*
Quint	*6′*	*Quint*	*3′*	*Quint*	*6′*
Quint	*3′*	*Basset*	*1 1/2′*	*Violon Bass*	*16′*
Nassat	*3′*	*Fugara*	*4′*	*Octav*	*8′*
Spitzflöte	*8′*	*Spitzflöte*	*4′*	*Bordunbass*	*8′*
Salicional	*8′*	*Mixtur*	*2′*		
Viola da gamba	*8′*	*Bordun*	*8′*		
Coppel	*4′*	*Coppel*	*8′*		
Cimbel	*2′*	*Coppel*	*4′*		
Mixtur	*5x*	*Flauto*	*4′*		
Quintaton	*16′*				
Bordun	*8′*				
Coppel	*8′*				
Flauto traverso	*4′*				
Flauto	*4′*				

Zbog navedenih manjkavih konstrukcijskih rješenja sustava za dovod zraka, orgulje su imale takav „jecav“ zvuk koji nije mogao ispuniti katedralu. Biskup Alagović i uprava katedrale stoga su ove Fochtove orgulje već 1854. godine prodali, i to u Pregradu, za simboličnu svotu od svega 600 forinti[231]. Orgulje je u katedrali demontirao, te ponovo postavio u župnu crkvu Uznesenja Bl. Djevice Marije u Pregradi, graditelj orgulja iz Zagreba Mijo Heferer. Tom ih je prilikom servisirao, ali i povećao, dodavši im treći manual. No ni nakon Hefererovog popravka, a ni svih ostalih popravaka koji su slijedili, orgulje nikada nisu dovedene u zadovoljavajuće stanje.

[230] L. ŠABAN-Z. BLAŽEKOVIĆ, Pregled povijesti starih orgulja zagrebačke katedrale, 28-29.
[231] Fochtove orgulje se i danas nalaze se u župnoj crkvi Uznesenja BDM u Pregradi.

Slika 19. Fochtove orgulje (1934.), crkva Uznesenja Blažene Djevice Marije u Pregradi[232]

Tabela 28. Današnja dispozicija orgulja u Pregradi, F. Focht (1834.) – M. Heferer (1854.)

I. Manual		***II. Manual***		***III. Manual***		***Pedal***	
Burdon	*16′*	*Gedackt*	*8′*	*Prinzipal*	*8′*	*Subbass*	*32′*
Principal flöte	*16′*	*Traversflöte*	*8′*	*Traversflote*	*8′*	*Prinzipalbass*	*16′*
Prinzipal	*8′*	*Gamba*	*8′*	*Gedackt*	*8′*	*Offenbass*	*16′*
Flöte	*8′*	*Flöte*	*4′*	*Harmonium*	*8′*	*Subbass*	*16′*
Gamba	*8′*	*Dolce*	*4′*	*Flöte*	*4′*	*Quinta*	*10 2/3′*
Salicional	*8′*	*Geigenprincipal*	*4′*	*Waldflöte*	*4′*	*Prinzipal*	*8′*
Octav	*4′*	*Quinte*	*2 2/3′*	*Spitzflöte*	*4′*	*Octav*	*8′*
Gemshorn	*4′*	*Octav*	*2′*	*Octave*	*2′*	*Violon*	*8′*
Flöte	*4′*	*Kornet*	*2f*	*Quinte*	*1 1/3′*	*Quinta*	*6 2/3′*
Octav	*2′*	*Mixtura*	*3f*	*Octav*	*1′*		
						Posaune	*16′*

3.2.6. Orgulje u vrijeme nadbiskupa kardinala Jurja Haulika

Zagrebački nadbiskup i kardinal Juraj Haulik (b. 1837. – 1869.) na poseban je način brinuo o svojoj katedrali i njezin je interijer obogatio s više vrijednih umjetnina među kojima svakako treba spomenuti pet vitraja izrađenih u Münchenu 1847. godine. Haulik je bio svjestan činjenice da za katedralu mora nabaviti novi instrument dostojan tako znamenitog zdanja. „U 139. broju augzburškog časopisa *Allgemeine Zeitung* od 19. svibnja 1851. čitao je o novim orguljama što ih je za kraljevski Konzervatorij u Münchenu sagradio izvjesni Erberhard Friedrich Walcker (1794. – 1872.) iz Ludwigsburga u Würtenbergu o kojima su se stručnjaci vrlo pohvalno izrazili“.[233] Već 7. lipnja iste godine nadbiskup Haulik piše Walckeru da želi od njega naručiti orgulje. Šalje mu staru dispoziciju Fochtovih orgulja i poziva ga da još istog ljeta dođe u Zagreb, prouči akustiku katedrale te da napravi nacrt za nove orgulje. Nakon što je

[232] Slika 19. preuzeta s: http://zupa.pregrada.hr/stara/povijest.html (pristup 27. 4. 2020.)
[233] Janko BARLÉ: Orgulje prvostolne crkve zagrebačke, *Sveta Cecilija*, 6 (1912) 10-11, 91.

pomno proučio prostor i njegovu akustiku, Walcker je odmah, još u Zagrebu, dao sastaviti dispoziciju za nove orgulje s 50 registara, tri manuala i pedalom. U romantičkoj maniri svaki je manual imao svoje karakteristike koje su definirale njegov zvuk i dojam:

I. manual: briljantan i snažan

II. Manual: plemenit i nježan

III. Manual: pun, veličanstven, poduprt snažnim i dubokim tonovima

Tabela 29. Prijedlog dispozicije E. F. Walckera (1852.)

I. Manual	***II. Manual***	***III. Manual***	***Pedal***
Principal 16′	*Bourdon 16′*	*Geigenprincipal 8′*	*Grand Bourdon 32′*
Tibia major 16′	*Principal 8′*	*Hohflote 8′*	*Bombardon 32′*
Fagott 16′	*Flauto 8′*	*Aeoline 8′*	*Principalbaß 16′*
Diapason 8′	*Copula 8′*	*Physharmonico 8′*	*Violon 16′*
Gemshorn 8′	*Salicional 8′*	*Dulcian 8′*	*Subbaß 16′*
Viola di Gamba 8′	*Bassethorn 8′*	*Flote d'amour 4′*	*Tuba 16′*
Copula 8′	*Diapason 4′*	*Viola 4′*	*Octavbaß 8′*
Trompete 8′	*Rohrfloete 4′*	*Nasard 2 2/3′*	*Hohlfloetenbaß 8′*
Nasard 5 1/3′	*Traversfloete 4′*	*Flautino 2′*	*Violoncell 8′*
Octav minor 4′	*Super Octav 2′*		*Posaune 8′*
Tibia minor 4′	*Corne 2 2/3′ 5f*		*Clarine 4′*
Dolce 4′			*Floete 4′*
Quint 2 2/3′			*Cornett 4f*
Super Oktav 2′			
Blockflote 2′			
Mixtur 2 2/3′ 6f			
Cymbal 1 1/3′ 4f			

Prema Walckerovu proračunu cijena orgulja iznosila bi 14.803 forinte. Nakon potpisanog ugovora orgulje su trebale biti postavljene u katedralu u roku od dvije godine. Walckerov prijedlog da kućište bude od jelovine biskup je promijenio i odlučio da se kućište napravi od skuplje hrastovine. Hrastovina i ukrasi povisili su ukupnu cijenu orgulja na 16 583 forinti, a graditelju će ju morati isplatiti u tri obroka. Kanonici su željeli da u novim orguljama imaju registar Vox humana (ljudski glas) na što je Walcker negativno odgovorio pravdajući svoju odluku time da ne postoji registar koji bi zamijenio savršenstvo ljudskog glasa. No, na opetovanu zamolbu, Walcker je ipak zamijenio registar Bassethorn 8′ u drugom manualu registrom Vox humana.[234]

Biskup Haulik i Erberhard Friedrich Walcker potpisali su ugovor 15. srpnja 1852. godine. Walcker se njime obvezao da će orgulje biti postavljene u lipnju ili srpnju 1854. god.

[234] *Isto,* 92.

ili, ako je moguće, još i prije. On je, naime, zbog velike potražnje često radio po dva instrumenta istodobno, pa je tako započeo graditi orgulje za zagrebačku katedralu prije nego što je završio velike orgulje za Ulm. Kako su orgulje za Ulm bile izuzetno velike, s čak 100 registara, termin njihove isporuke je prolongiran što se onda posljedično odrazilo i na gradnju zagrebačkih orgulja koja je zbog toga započela kasnije od predviđenoga. Biskup je cijelo to vrijeme bio u kontaktu s Walckerom koji ga je redovito izvještavao o postupcima i tijeku gradnje orgulja. 11. srpnja 1854. kada su prema ugovoru orgulje trebale biti već i postavljene, nadbiskup je dobio pismo u kojem ga Walcker obavještava da će isporuka instrumenta kasniti. U međuvremenu su stare orgulje odstranjene i prodane u Pregradu tako da je katedrala ostala bez velikih orgulja. Prema Walckerovu planu orgulje bi u Zagreb stigle u studenome, s čime se nadbiskup nije složio, posebno u strahu da hladno vrijeme i kiše ne bi uništile instrument pri transportu. Tada su i dani puno kraći pa bi i montaža instrumenta trajala kudikamo dulje. Walcker je prihvatio nadbiskupov prijedlog da orgulje iz Ludwigsburga budu u Zagreb dopremljene u proljeće. Iz Walckerovog pisma nadbiskupu Hauliku od 14. studenog 1854. doznajemo da Walcker pozdravlja nadbiskupov prijedlog te mu javlja da će orgulje biti nekoliko tjedana izložene u njegovoj gradioni te da će ih moći isprobati mnogi stručnjaci i orguljaši iz Ludwigsburga i okolice. U istom pismu obavještava nadbiskupa da je, za svaku sigurnost, dao orgulje osigurati od požara na 20 000 forinti. Tom je pismu Walcker i „priložio svjedodžbu triju strukovnjaka i to orguljaša A. Seitza, A. Föhra i graditelja klavira F. Käferlea, koji su izjavili, da su orgulje točno prema ugovoru sastavljene, da je upotrebljen vrstan materijal i da ništa više ne priječi, da se odašilju na određeno mjesto“.[235]

Orgulje su iz Ludwigsburga otpremljene tek 23. srpnja 1855. što je izazvalo dosta negodovanja zagrebačkog kaptola radi probijanja svih dogovorenih termina što je Walcker pokušao opravdati demontažom i poslovima oko otpreme orgulja. Orgulje su dopremljene pomoću 5 teretnih kola koja je vuklo po 6 konja više od mjesec dana od Ludwigsburga preko Augsburga, Insbrucka, Sterzinga, Beljaka, Ljubljane i Novog Mesta do Zagreba. 2. rujna 1855. stigle su u Zagreb. Prevoznina je zajedno s mitnicama stajala 4 000 forinti. U Zagreb je Walcker stigao skupa sa svojim sinom i četiri radnika. Orgulje su bile postavljene sredinom listopada 1855. godine.[236]

Za instrument su domaći majstori izradili gotičko kućište od hrastovine s 8 kipova: kipovima sv. Grgura, sv. Ambrozija i sv. Cecilije te 5 anđela i 3 grba. Kipovi i grbovi nalaze se

[235] Usp. *Isto*, 93.
[236] Usp. *Isto*, 93.

na vrhu kućišta. U pročelju se ističu 54 velike svirale glavnog principalnog registra izrađene od legure koja sadrži 75% posebnog najkvalitetnijeg malezijskog kositra, obrađenog i valjanog u Engleskoj. Prospekt ima pet polja, po dva sa svake strane centralnog poligonalnog tornja. Orgulje su imale dva crpeća mijeha koja su se pokretala gaženjem s po dva poslužitelja / kalkanta[237].

Walckerovi radnici su orgulje sastavljali puna dva mjeseca, a prvi puta su zasvirale 1. studenog 1855. kada ih je na svečanoj svetoj misi blagoslovio nadbiskup kardinal J. Haulik. Kolaudacijskim koncertom[238] 5. 11. 1855. u 17.00 sati predstavio ih je glasoviti orguljaš Anton Seitz iz Reutlingena kojega je pozvao sam Eberhard Friedrich Walcker. Kako bi prikazao mogućnosti novog velebnog instrumenta, njihovu ljepotu i vrsnoću, Steiz je publici predstavio program širokog raspona.[239] Centralna skladba Steizovog programa bila je Preludij i fuga (?) J. S. Bacha i improvizacije u obliku varijacija na dva poznata korala: „O Haupt voll Blut und Wunden" i „Mir nach spricht Christus unser Held".[240]

Koncertu je nazočilo oko 3000 građana, a prema riječima Janka Barléa „općinstvo je bilo veličajnošću novih orgulja vrlo iznenađeno".[241] Komisija za ocjenu novih orgulja u sastavu: koncertni orguljaš Anton Steiz, ravnatelj kora Josip Juratović, katedralni orguljaši Zakarije Zellner i Ignacije Lichenegger te Nikola Šaj, izdali su E. F. Walckeru 10. studenog 1855., dan prije inauguracijskog koncerta, pohvalnu svjedodžbu.[242]

Orgulje zagrebačke katedrale ubrajaju se među najvrjednija ostvarenja tvrtke Walcker što ona potvrđuje čestim prezentacijama zagrebačkih orgulja. Prema vlastitoj ocjeni zagrebačke orgulje idu u red s onima u Ulmu, Bostonu, Massachusettsu, Rigi ili Strasburgu.

---

[237] S. s. L. PUKLAVEC: Orgulje zagrebačke katedrale, 40.
[238] Kolaudacijski koncert je javna produkcija novih orgulja ili nanovo obnovljenih orgulja.
[239] Usp. J. BARLÉ: Orgulje prvostolne crkve zagrebačke, 93-94.
[240] Zbog onodobnog načina ispisivanja programa, danas je teško točno odrediti izvedene skladbe (posebno one pod brojem: 1, 3, 5, 7 i 8.) Prema Barléu program koncerta obuhvaćao je: 1. Praeludium mit Posaunenbegleitung von Geissler, 2. Variierter Choral über: „O Haupt voll Blut und Wunden", 3. Praeludium und Fuge von Sebastian Bach, 4. Trios von Hasse, 5. Phantasie und Fuge mit Posaunenbegleitung von Hasse, 6. Variierter Choral über: „Mir nach spricht Christus unser Held", 7. Phantasie, in welcher die vorgetragen Stimmen und Michungen vorgetragen werden, 8. Ländliche Szenen: a) Ankunft auf dem Lande b) Hirtengesänge c) Sturm und Gewitter d) Dankbare Gefünhle nach Gewitter e) Gebet. Usp. Janko BARLÉ, Orgulje prvostolne crkve zagrebačke, 93-94.
[241] Usp. J. BARLÉ: Orgulje prvostolne crkve zagrebačke, 94.
[242] Usp. *Isto*, 95.

Slika 20. Walckerove orgulje (1855.), Zagrebačka katedrala[243]

Tabela 30. Dispozicija Walckerovih orgulja iz 1855. g.[244]

I. manual		***II. manual***		***III. Manual***		***Pedal***	
Principal	*16′*	*Bourdon*	*16′*	*Geigenprincipal*	*8′*	*Grand Bourdon*	*32′*
Tibia major	*16′*	*Principal*	*8′*	*Hohflote*	*8′*	*Bombardon*	*32′*
Fagott	*16′*	*Flauto*	*8′*	*Aeoline*	*8′*	*Principalbaß*	*16′*
Diapason	*8′*	*Copula*	*8′*	*Physharmonica*	*8′*	*Violon*	*16′*
Gemshorn	*8′*	*Salicional*	*8′*	*Dulcian*	*8′*	*Subbaß*	*16′*
Viola di Gamba	*8′*	*Vox humana*	*8′*	*Flote d'amour*	*4′*	*Tuba*	*16′*
Copula	*8′*	*Diapason*	*4′*	*Viola*	*4′*	*Octavbaß*	*8′*
Trompete	*8′*	*Rohrfloete*	*4′*	*Nasard*	*2 2/3′*	*Hohlfloetenbaß*	*8′*
Clarinette	*8′*	*Traversfloete*	*4′*	*Flautino*	*2′*	*Violoncell*	*8′*
Regal	*4′*	*Super Octav*	*2′*			*Posaune*	*8′*
Copula minor	*4′*	*Cornett*	*2 2/3′ 5f*			*Clarine*	*4′*
Tibia minor	*4′*					*Floete*	*4′*
Dolce	*4′*					*Cornett*	*4f*
Nasard	*5 1/3′*						
Quint	*2 2/3′*						
Super Oktav	*2′*						
Blockflote	*2′*						
Mixtur	*2/3′ 6f*						
Cymbal	*1 1/3′ 4f*						
Stalne kombinacije: *piano – forte – tutti* *crescendo za Phisharmoniku* *registarski crescendo pomoću nožne stupaljke*							

Već pri prvom pogledu na dispoziciju novih Walckerovih orgulja vidi se da je zvukovni koncept utemeljen na velikom broju osnovnih, osamstopnih registara što ukazuje na, za to vrijeme, moderan romantički instrument, prepun koloritnih orkestralnih registara. Na prvom,

glavnom manualu, dominiraju čak tri šesnaeststopna i šest osamstopnih registra koji daju puninu zvuka i nosivost svim višim registrima i različitim zvukovnim kombinacijama. Među konkretnim orkestralnim registrima nalazimo registre Klarinet, Trompetu i Violu da gambu. Zvukovna paleta se širi prema četverostopnim registrima i alikvotnim registrima (5 1/3', 2 2/3', 2') te završava u špici s Mixturom i Scharfom s kojima zvuk glavnog manuala dobiva najveći sjaj.

Drugi manual, kojega je Walcker okarakterizirao kao „plemenit i nježan“, sastavljen je od jednog šesnaeststopnog registra (Bourdon), čak pet osamstopnih registara među kojima je jedan jezičnjak Vox humana, tri četverostopna, Principal dvostopni i Kornett. U drugom manualu prevladavaju drveni flautni registri, njih četiri, koji su zaduženi za postizanje plemenitog i nježnog zvuka.

Treći manual „pun, veličanstven, poduprt snažnim i dubokim tonovima“ sadrži koloritne osamstopne registre koji daju posebnu puninu zvuku. U tom su manualu posebno zastupljeni registri gudačkog karaktera: Geigenprinzipal – Aeolina – Viola). Walcker je treći manual upotpunio s višim alikvotnim registrima Nasardom i Flautinom koji daju posebnu oštrinu punom zvuku trećeg manuala, ali se mogu koristiti i solistički.

Slika 21. Sviraonik Walckerovih orgulja (1855.), Zagrebačka katedrala.[245]

Pedal je posebno raskošan i svojom snagom može ispuniti cijeli prostor zvukom. Naime, u pedalu se ističu dva tridesetdvostopna registra, jedan labijalni i jedan jezičnjak, četiri šesnaeststopna registra od kojih je jedan jezičnjak te isto toliko osamstopnih registara, od svake registarske skupine po jedan. Principalni registar (*Octavbaß*), flautni registar (*Hohlfloetenbaß*), registar gudačeg karaktera (*Violoncell*) i jedan jezičnjak (*Posaune)*. Dva principalna registra (16'

[245] Slika 21. preuzeta sa: https://gewalcker.de/SpieltischWeb/images/agram.jpg (pristup 6. 5. 2020.)

i 8') daju stabilnost i veliku moć pedalnom zvuku, dok cijela paleta jezičnjaka (32' – 16' – 8' – 4') na poseban način daje snagu i svečani ton punom orguljskom zvuku.

3. 3. Obnove Walckerovih orgulja

3.3.1. Prva obnova 1885.

U potresu koji je u studenom 1880. godine zadesio grad Zagreb, u katedrali su stradala oba instrumenta, mali Janačekov i veliki Walckerov. Walckerove orgulje su bile su znatno oštećene i neupotrebljive. Uprava katedrale se za popravak orgulja 1885. godine obratila tvrtki Stenmayer iz Bavarske koja je nekoliko godina ranije postavila velike orgulje u đakovačkoj katedrali. Oni su za iznos od 3000 forinti popravili orgulje te je instrument ponovno bio u funkciji. Stenmayer je tom prilikom na Walckerove orgulje dodao 3 kolektiva[246], piano, mezoforte i forte čime je povećao izražajno – interpretativne mogućnosti orgulja.[247] Iako je Stenmayer bio iskusan majstor, popravci nisu bili korektno izvedeni i u narednom su razdoblju orgulje bile često servisirane. J. Barle o izboru Stenmayera piše „Ne može se oprostiti onima, koji su onda kod prvostolne crkve odlučivali, da nijesu, kad su već išli zvati za popravak majstora iz tudjine, obratili na tvrtku Walckerovu, koja bi taj popravak bez svake dvojbe bolje izvela, nego li ga je izvela gore napomenuta tvrtka“.[248]

U potresu su bile znatno oštećene i Janačekove orgulje kao i empora na kojoj su se nalazile. Prema novom arhitektonskom rješenju Hermana Bollea, empora na kojoj se nalazilo pjevalište i orgulje, potpuno je porušena, a Janačekove orgulje trajno su 1885. odstranjene iz katedrale.

3.3.2. Druga obnova 1912. – 1913.

Kako su se Walckerove orgulje nakon Stenmayerovih zahvata često kvarile i bile nepouzdane, tadašnji se rektor katedrale, kanonik dr. Feliksa Suka zajedno sa svojim suradnicima, katedralnim orguljašem Vatroslavom Kolanderom i profesorom Franjom Duganom st., obratio Oskaru Walckeru (1869. – 1948.), unuku Eberharta Friedricha da dođe u katedralu te da nakon pregleda orgulja izvrši generalni popravak. Oskar Walcker stigao je u Zagreb 29. siječnja 1912. te je do 2. veljače generalno pregledao orgulje. U svojim zaključcima od 22. veljače 1912. navodi da se svi Stenmayorovi zahvati moraju ukloniti uključujući i sve svirale pedalnog jezičnjaka Bombardona 32'. Oskar Walcker predložio je i povećanje orgulja: „Kako moderne kompozicije zahtijevaju osim punog i sjajnog zvuka cijelih orgulja još i

[246] Skupina registara iste dinamike koja se uključuje i isključuje pomoću dugmeta ispod manuala na dohvat palca.
[247] Usp. S. s. L. PUKLAVEC: Orgulje zagrebačke katedrale, 45.
[248] J. BARLÉ: Orgulje prvostolne crkve zagrebačke, 94.

posebne karakteristične boje, bilo bi potrebno, da se osim izmjene jezičnih registara povećaju orgulje za nekoliko modernih i karakterističnih registara".[249] Zračnice od hrastovine ostale su za stare registre iste, a za nove registre izgrađene su nove zračnice od borovine. Walcker je zračnicu i svirale trećeg manuala smjestio u ormar sa žaluzijama. Otvaranjem i zatvaranjem tih žaluzija orguljaš će pomoću nožne stupaljke moći pojačavati ili smanjivati jakost zvuka. Jezični registar Vox humana dobio je tremolo koji se mogao po želji koristiti. Pomoću tremola mogao se postići izvanredni efekt Vox humane čija je boja sada više podsjećala na ljudski glas. Osim navedenih rekonstrukcija i povećanja broja registara Walcker je odlučio mehaničku trakturu zamijeniti novom, elektropneumatskom. Naime, istosmjerna struja koju pokreće dinamostroj ide iz sviraonika „gdje se pomoću tipkala daju kontakti da može struja doći u orgulje gdje se pomoću elektromagneta privlače kotvice koje su ujedno i ventili. Ti ventili puštaju zrak u pneumatične releje, koji posreduju ulaz zraka u svirale, te je prema tome elektropneumatika zamijenila prijašnju mehaniku".[250] Veliki broj registara otežavao je ručno registriranje, a novi je sustav omogućio postavljanje sistema slobodnih kombinacija pomoću kojih je orguljaš mogao pohraniti željene zvučne kombinacije te ih po volji koristiti jednostavnim uključivanjem.

Stari je sviraonik odstranjen s pozicije ispod centralnog dijela prospekta, a novi je sviraonik postavljen u lijevi kut kora.

Tijekom obnove učinjeni su sljedeći zahvati: odstranjene su Steinmaerove intervencije iz 1885. god., ugrađen je elektropneumatski sustav, a uklonjena je mehanička traktura s apstraktama te je za pokretanje mijeha postavljen centrifugalni ventilator u prostoriju u sjevernom tornju. Zahvatom je obnovljeno i nekoliko registara. Na prvom manualu obnovljeni su registri Dolce 4' i Trompeta 8'. Na trećem manualu: Dulziana 8' i Aeolina 8' i na pedalu: Bombardon 32', Tuba 16', Posauna 8', Clarino 4'. Orgulje su obogaćene s još devet novih registara: na prvom manualu dodan je registar Dolce 8', na drugi manual dodan je registar Viola d'amor 8', a na treći manual: Quintaton 16', Fugara 8', Vox celestis 8', Harmonia althera II, Oboa 8' i Trompett harmonique 8'. U pedal je dodan registar Cello 8'.[251]

U duhu novih interpretacijskih zahtjeva orguljama su dodani manualni spojevi i slobodne kombinacije.[252]

---

[249] *Isto*, 94.
[250] S s. L. PUKLAVEC: Orgulje zagrebačke katedrale, 47.
[251] *Isto*, 48.
[252] Spojevi: III – I, II. – I, III – II, I -ped., II – ped., III – ped., super III – I, sub III – I, super III – II, sub III – II, super III, četiri slobodne kombinacije te kolektivni spojevi i anulatori: Tutti, Forte, Mezzoforte, Piano, Flötenchor,

Nakon rekonstrukcije i modernizacije orgulja koju je izvršio Oskar Walcker povećane su njihove mogućnosti posebno u smislu dinamičkog nijansiranja i snažnijeg koloritnog izraza. Uvođenjem crescendo valjaka i slobodnih kombinacija orgulje su dobile pregršt novih interpretativnih mogućnosti, postepenih i naglih zvukovnih promjena kakve su postale standardne u modernističkoj literaturi. Dodavanjem novih registara Oboa, Trompett Harmonique, Vox celestis proširuju se interpretativne mogućnosti orgulja prema francuskoj literaturi. Orgulje su dovršene i svečano kolaudirane 11. 6. 1913. Svečani kolaudacijski koncert izveli su katedralni orguljaš prof. Franjo Dugan, P. M. Horn, benediktinac iz Seckaua i orguljaš ljubljanske katedrale Stanko Premrl.[253]

Oskar Walcker je uistinu obogatio mogućnosti orgulja u katedrali prema tadašnjim shvaćanjima i modernističkim težnjama. S obzirom na veliko iskustvo i tradiciju gradione Walcker, Oskar Walcker je zasigurno sačuvao originalnost intoacije u zvukovnom smislu. No, iz današnjeg diskursa, kada pogledamo na radikalan zahvat promjene svirne trakture s mehaničke na elektropneumatsku, sa sigurnošću možemo tvrditi da je tim postupkom orguljama nanesena nenadoknadiva šteta. Od toga su trenutka Walckerove orgulje nepovratno promijenjene. Tek danas vidimo koliko su orgulje tom promjenom izgubile, posebno ako ih uspoređujemo primjerice s Walckerovim orguljama u Rigi, u kojima nikada nije mijenjana svirna traktura.

Streichchor, 4' Labialstimen, 2' Labialstimen, Tremolo za Vox humanu, Slobodna kombinacija piano pedala za II. i III. manual, Zungen ab, 16' ab i Crescendo Walse

[253] Usp. Filip HAJDUKOVIĆ: Kolaudacija orgulja stolne crkve u Zagrebu, *Sveta Cecilija*, 7 (1913.) 4, 62.

Tabela 31. Dispozicija orgulja nakon obnove 1913. g.

I. manual		***II. manual***		***III. Manual***		***Pedal***	
Principal	*16'*	*Bourdon*	*16'*	*Quintaton*	*16'*	*Grand Bourdon*	*32'*
Tibia major	*16'*	*Principal*	*8'*	*Geigenprincipal*	*8'*	*Bombardon*	*32'*
Fagott	*16'*	*Flauto*	*8'*	*Hohflote*	*8'*	*Principalbaß*	*16'*
Diapason	*8'*	*Copula*	*8'*	*Aeoline*	*8'*	*Violon*	*16'*
Gemshorn	*8'*	*Salicional*	*8'*	*Physharmonica*	*8'*	*Subbaß*	*16'*
Viola di Gamba	*8'*	*Vox humana*	*8'*	*Dulcian*	*8'*	*Tuba*	*16'*
Copula	*8'*	*Viola d'amour**	*8'*	*Fugara**	*8'*	*Octavbaß*	*8'*
Trompete	*8'*	*Diapason*	*4'*	*Voix celeste**	*8'*	*Hohlfloetenbaß*	*8'*
Clarinette	*8'*	*Rohrfloete*	*.4'*	*Oboa**	*8'*	*Violoncell*	*8'*
*Dolce**	*8'*	*Traversfloete*	*4'*	*Trompetta harmonique**	*8'*	*Posaune*	*8'*
Regal	*4'*	*Super Octav*	*2'*	*Flote d'amour*	*4'*	*Clarine*	*4'*
Copula minor	*4'*	*Cornett*	*2 2/3' 5f*	*Viola*	*4'*	*Floete*	*4'*
Tibia minor	*4'*			*Nasard*	*2 2/3'*	*Celo**	*8'*
Dolce	*4'*			*Flautino*	*2*	*Cornett*	*4f*
Nasard	*5 1/3'*			*Harmonia aeth.*	*2 2/3" 4f*		
Quint	*2 2/3'*						
Super Oktav	*2'*						
Blockflote	*2'*						
Mixtur	*2 2/3' 6f*						
Cymbal	*1 1/3' 4f*						

3.3.3. Treća obnova 1939. – 1940.

Nakon više od 25 godina od obnove orgulja i postavljanja nove elektropneumatske svirne trakture počeli su se pojavljivati učestaliji kvarovi na orguljama, posebno na električnim napravama i pneumatskom sustavu. Sveukupna modernizacija tehnike i nova dostignuća na području mehanike unosila su i nove promjene u orguljskim sistemima, stoga su se na inicijativu katedralnog orguljaša prof. Franje Dugana st. tadašnji zagrebački nadbiskup Alojzije Stepinac i prvostolni kaptol ponovno obratili tvrtki Walcker za popravak i novo proširenje orgulja.

Orgulje su tom prilikom nadopunjene novim IV. manualom s 15 registara. Novi su registri široko menzurirani te se odlikuju voluminoznim zvukom i imaju izvanredno finu i uravnoteženu intonaciju kroz svaki pojedini registar. U manualu su zastupljene sve kategorije registara u više nijansi. Raspon jačine zvuka ide od skoro nečujnog pianisima do snažnog i raskošnog *plena*.[254] U dispoziciji se posebno ističu jezičnjaci Tuba magna 16', Tuba mirabilis 8', Vox humana 8' i Clairon 4' koji svojom izrazitom bojom, snagom i plemenitošću daju

[254] Usp. S. s. L. PUKLAVEC: Orgulje zagrebačke katedrale, 48.

posebno svečan ugođaj i sjaj kompletnom zvuku orgulja u koji je zvuk novog manuala izvrsno uklopljen. Osim što su orgulje dobile novi četvrti manual, na poseban su način obogaćene i s nekoliko registarskih izmjena. Na prvom je manualu uklonjen registar Tibia minor 4', a dodana Flauta 8'. Registar Clarinet 8' je pripojen Fagottu 16' na način da su u basu ostale svirale Fagotta, a u diskantu su svirale istog registra zamijenjene sviralama Clarinetta. Novi je registar dobio naziv Fagott Clarinet 16'. Na istom je manualu zamijenjen naziv registra Regal u Octav. U drugom manualu je dodana Sesquialtera 2 2/3' + 1 3/5'. U pedalu je uklonjen registar Celo 8', a dodan je registar Singed Cornett 2'.

Tromanualni sviraonik iz 1913. god. pregrađen je i povećan te znatno obogaćen tehničkim pomagalima i novim uređajem za slobodne kombinacije. Registarske pločice četvrtog manuala stavljene su iznad samog manuala.

Slika 22. Sviraonik (Walcker – 1941.), Zagrebačka katedrala.[255]

Da se radi o istom sviraoniku koji je samo pregrađen i povećan potvrđuje i malena pločica smještena na desnoj strani ispod trećeg manuala.

[255] Neobjavljena fotografija / privatna kolekcija, autor i vlasnik fotografije: Milan Hibšer, (22. 7. 2018.)

Slika 23. Pločica ispod trećeg manuala.[256]

Tabela 32. Dispozicija orgulja nakon obnove 1940. g.

I. manual		*II. manual*		*III. Manual*		*IV. Manual*		*Pedal*	
Principal	*16′*	*Bourdon*	*16′*	*Quintaton*	*16′*	*Hornprinzipal*	*8′*	*Grand Bourdon*	*32′*
Tibia major	*16′*	*Principal*	*8′*	*Geigenprincipal*	*8′*	*Traversflöte*	*8′*	*Bombarde*	*32′*
Fagott	*16′*	*Flauto*	*8′*	*Hohflote*	*8′*	*Viola*	*8′*	*Principalbaß*	*16′*
Diapason	*8′*	*Copula*	*8′*	*Aeoline*	*8′*	*Unda maris*	*8′*	*Violonbass*	*16′*
Gemshorn	*8′*	*Salicional*	*8′*	*Physharmonica*	*8′*	*Tal. Principal*	*4′*	*Subbaß*	*16′*
Viola di Gamba	*8′*	*Vox humana*	*8′*	*Dulcian*	*8′*	*Blockflöte*	*4′*	*Tuba*	*16′*
Copula	*8′*	*Viola d'amour*	*8′*	*Fugara*	*8′*	*Nasard*	*2 2/3′*	*Octavbaß*	*8′*
Trompete	*8′*	*Diapason*	*4′*	*Voix celeste*	*8′*	*Schwegel*	*2′*	*Hohlfloetenbaß*	*8′*
Clarinette	*8′*	*Traversfloete*	*4′*	*Oboa*	*8′*	*Sifflöte*	*1′*	*Violon*	*8′*
Dolce	*8′*	*Sesquialthera*	*2 2/3′+1 3/5′ 2f*	*Trompetta harmoniqu*	*8*	*Terzian*	*1 3/5 1 1/3′*	*Posaune*	*8′*
Regal	*4′*	*Super Octav*	*2′*	*Flote d'amour*	*4′*	*Grossmixtur*	*6f*	*Clarine*	*4′*
Copula minor	*4′*	*Cornett*	*2 2/3′ 5f*	*Viola*	*4′*	*Tuba magna*	*16′*	*Flauto*	*4′*
Tibia minor	*4′*			*Nasard*	*2 2/3′*	*Tuba mirabilis*	*8′*	*Singed Kornett*	*2′*
Dolce	*4′*			*Flautino*	*2*	*Vox humana*	*8′*	*Cornett*	*4f*
Nasard	*5 1/3′*			*Harmonia aeth.*	*2 2/3″ 4f*	*Claron*	*4′*		
Quint	*2 2/3′*								
Super Oktav	*2′*								
Blockflote	*2′*								
Mixtur	*2 2/3′ 6f*								
Cymbal	*1 1/3′ 4f*								

3.3.4. Četvrta obnova 1985. – 1987.

Na inicijativu katedralnog orguljaša prof. Anđelka Klobučara i kustosa katedrale Antuna Ivandije zagrebački je nadbiskup Franjo Kuharić (b. 1970. – 1997.) prihvatio i podržao plan nove obnove Walckerovih orgulja radi njihove dotrajalosti. Ponovno je angažirana tvrtka Walcker sa sjedištem u Kleinsbitersdorfu koja je već bila dobro upoznata s tijekom svih dosadašnjih radova na njima.

[256] Neobjavljena fotografija / privatna zbirka, autor i vlasnik fotografije: Danijel Drilo, (13. 6. 2017.)

Tom su prilikom zamijenjeni svi dotrajali dijelovi u orguljama, obnovljeni su mjehovi i stavljen je novi sviraonik. Zanimljivo je da je već 1940. godine Franjo Dugan st. započeo sa neobaroknim tendencijama, vjerojatno slijedeći naputke tkz. „elsaške reforme“ i dodao u drugi manual registar Sesquialtheru 2f i u pedal Singend Kornett 2', a Klobučar je išao i nekoliko koraka dalje pa su učinjene i nove preinake dispozicije u istom smjeru. Na drugi su manual dodana tri nova registra koja usmjeravaju njegov karakter prema boji baroknog positiva. Dodana su tri nova registra Quinta 1 1/3', Scharf IV 1' i Schelmay 4', a iz manuala je odstranjena Rohrflöte 8'. Anđelko Klobučar je uvođenjem spomenutih registra zvuku drugog manuala dao poseban barokni sjaj i oštrinu. Naime, Quinta i Scharf su izrazito visoki i oštri registari koji se najviše koriste prilikom izvedbe barokne glazbe. Isto je i s jezičnjakom schelmayem 4' koji u sebi nosi više baroknih nego romantičarskih značajki. Karakter drugog manuala je ovim promjenama dobio snažnija neobarokna obilježja. Na trećem manualu je iz dispozicije odstranjen registar Harmonia althera 2 2/3" 4f koja je bila u tom manualu od 1913. g., a na njezino je mjesto stavljen Mixtur IV f, očito radi svjetlijeg efekta koji pruža Mikstura u odnosu na Harmoni altheru. Sve su to promjene u neobaroknom pravcu, a u trendu europskih kretanja orguljskog graditeljstva koje snažno prihvaća načela „elsaške reforme“.[257]

Nakon ovakvih navedenih promjena na orguljama nameće nam se neizostavno pitanje uklapaju li se novi registri stilski u cjelokupnu dispoziciju romantičkih orgulja? Nepobitno se može reći da su to registri oko kojih postoje veliki prijepori. Njihovim uvođenjem u dispoziciju prvo je Dugan (1940.), a onda i Klobučar (1987.), proširio izvedbene mogućnosti orgulja prema baroknoj literaturi, ali je u isto vrijeme poremetio stilsku i estetsku ujednačenost instrumenta.

Novi, moderni sviraonik ima elektronske memorije za registarske kombinacije i mikroprocesor pomoću kojega se upravlja svim funkcijama orgulja.[258]

[257] Usp. Albert SCHWEITZER: *Deutsche und Französische Orgelbaukunst und Orgelkunst*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1968, 23-27.
[258] Usp. S. s. L. PUKLAVEC: Orgulje zagrebačke katedrale, 50.

Slika 24. Sviraonik (Walcker – 1987.), Zagrebačka katedrala.[259]

Tabela 33. Dispozicija orgulja nakon obnove 1987. g.

I. manual		***II. manual***		***III. manual***		***IV. manual***		***Pedal***	
Principal	*16′*	*Bourdon*	*16′*	*Quintaton*	*16′*	*Hornprinzipal*	*8′*	*Grand Bourdon*	*32′*
Tibia major	*16′*	*Principal*	*8′*	*Geigenprincipal*	*8′*	*Traversflöte*	*8′*	*Bombarde*	*32′*
Fagott Clarinette	*16′*	*Flauto*	*8′*	*Hohflote*	*8′*	*Viola*	*8′*	*Principalbaß*	*16′*
Diapason	*8′*	*Copula*	*8′*	*Aeoline*	*8′*	*Unda maris*	*8′*	*Violonbass*	*16′*
Gemshorn	*8′*	*Salicional*	*8′*	*Physharmonica*	*8′*	*Tal. Principal*	*4′*	*Subbaß*	*16′*
Gamba	*8′*	*Vox humana*	*8′*	*Dulcian*	*8′*	*Blockflöte*	*4′*	*Tuba*	*16′*
Copula	*8′*	*Viola d'amour*	*8′*	*Fugara*	*8′*	*Nasard*	*2 2/3′*	*Octavbaß*	*8′*
Trompete	*8′*	*Diapason*	*4′*	*Voix celeste*	*8′*	*Schwegel*	*2′*	*Hohlfloetenbaß*	*8′*
Dolce	*8′*	*Traversfloete*	*4′*	*Oboa*	*8′*	*Sifflöte*	*1′*	*Violon*	*8′*
Flöte	*8′*	*Schelmay*	*4′*	*Trompette harmonique*	*8′*	*Terzian*	*1 3/5 1 1/3′*	*Posaune*	*8′*
Octav	*4′*	*Sesquialtera*	*2 2/3′ + 1 3/5′*	*Flote amabile*	*4′*	*Grossmixtur*	*6f*	*Clarine*	*4′*
Copula minor	*4′*	*Super Octav*	*2′*	*Viola*	*4′*	*Tuba magna*	*16′*	*Flauto*	*4′*
Dolce	*4′*	*Quinta*	*1 1/3′*	*Nasard*	*2 2/3′*	*Tuba mirabilis*	*8′*	*Singed Kornett*	*2′*
Nasard	*5 1/3′*	*Scharf*	*1′ 4f*	*Flautino*	*2*	*Vox humana*	*8′*	*Cornett*	*4f*
Quint	*2 2/3′*	*Cornett*	*2 2/3′ 5f*	*Mixtur*	*2 2/3″ 4f*	*Claron*	*4′*		
Super Oktav	*2′*								
Blockflote	*2′*								
Mixtur	*2 2/3′ 6f*								
Cymbal	*1 1/3′ 4f*								

Osim već navedenih velikih obnova orgulja, dva puta su na njima uklanjani manji tehnički kvarovi, čišćene su svirale i mijenjana je koža na mjehovima. Prvi takav popravak učinila je tvrtka Milana Majdaka iz Zagreba – Vrapče, između 1950. i 1959. god., a drugi puta tvrtka Velimira Kostreveca „Harmonija“ iz Ivanić Grada 2000. godine.

Od 1855. god. kada su postavljene u zagrebačku katedralu, Walckerove orgulje doživjele su više promjena koje su mijenjale njihovu strukturu i zvuk. U tom duljem vremenskom razdoblju smisao njihovog zvuka mijenjao je svoju sadržajnost i idejni koncept. Walckerove orgulje preživjele su četiri velike obnove i svaka je od njih orgulje i njihov zvuk „modernizirala“ u duhu vremena. Najveća promjena se zbila kada je, tijekom obnove 1912. – 1913., zamijenjena mehanička traktura elektropneumatskom, te između 1939. – 1940., g. kada

[259] Slika 24. preuzeta sa: https://www.zgportal.com/aktualno/najave/arhiva/2014/5-festival-orgulje-zagrebacke-katedrale-2014/ (pristup 6. 5. 2020.)

je orguljama dodan četvrti manual s 15 novih registara i, naposljetku, tijekom zadnje velike obnove između 1985. i 1987. kada je drugi manual dobio neobaroknu zvukovnu fizionomiju. Prateći ove promjene možemo zaključiti da se stil Walckerovih orgulja u velikoj mjeri promijenio te da one više nemaju eksplicitnu romantičarsku karakteristiku zvuka kakvu su imale 1855. g., već da danas imaju određenu oštrinu i sjaj koji proširuju dimenzije njihova novog zvuka, ali narušavaju originalna romantičarska svojstva. Paralelno s navedenim kontekstom zvukovnih promjena događao se i onaj tehničke naravi. Svaka obnova orgulja išla je i u smjeru unošenja novih tehničkih inovacija koje su omogućavale lakše postizanje izvedbene ekspresije, u smislu dinamičkih gradacija i naglih koloritnih promjena, za što su ponajprije zaslužne slobodne registarske kombinacije čiji je broj sa svakom novom obnovom bivao sve veći.

Postupno uvođenje tehničkih inovacija povećavalo je interpretativne mogućnosti koje su onda također i skladateljima pružale mogućnost uporabe novih kompozicijskih tehnika i estetskih kriterija. Stoga su se njihove skladbe mijenjale, ne samo pod utjecajem stilskih promjena, već i u samoj svojoj fizionomiji, postajući bogatije koloritom i dramatski nabijenije.

U nastavku donosimo usporedne registarske tabele, za svaki manual i pedal posebno, kako bi se vidio tijek procesa tih promjena (odstranjivanje, dodavanje ili zamjena registra) koje su, u većoj ili manjoj mjeri, mijenjale i zvukovno obilježje Walckerovih orgulja između 1855.g., kada su orgulje sagrađene, pa sve do 1987.g. kada je na orguljama izvršena zadnja velika obnova.

3.3.5. Usporedne registarske tabele[260]

Tabela 34. Manual I.

Manual I.							
1855.		*1913.*		*1940.*		*1987.*	
Principal	*16′*	*Principal*	*16′*	*Principal*	*16′*	*Principal*	*16′*
Tibia major	*16′*	*Tibia major*	*16′*	*Tibia*	*16′*	*Tibia*	*16′*
Diapason	*8′*	*Diapason*	*8′*	*Diapason*	*8′*	*Diapason*	*8′*
Gemshorn	*8′*	*Gemshorn*	*8′*	*Gemshorn*	*8′*	*Gemshorn*	*8′*
Copula	*8′*	*Copula*	*8′*	*Copula*	*8′*	*Copula*	*8′*
Viola di Gamba	*8′*	*Viola di Gamba*	*8′*	*Gamba*	*8′*	*Gamba*	*8′*
		Dolce	*8′*	*Dolce*	*8′*	*Dolce*	*8′*
Nasard	*5 1/3′*	*Nasard*	*5 1/3′*	*Flöte*	*8′*	*Flöte*	*8′*
Regal	*4′*	*Regal*	*4′*	*Nasard*	*5 1/3′*	*Nasard*	*5 1/3′*
Copula minor	*4′*	*Copula minor*	*4′*	*Oktave*	*4′*	*Oktave*	*4′*
Dolce	*4′*	*Dolce*	*4′*	*Copula minor*	*4′*	*Copula minor*	*4′*
Tibia minor	*4′*	*Tibia minor*	*4′*	*Dolce*	*4′*	*Dolce*	*4′*
Quint	*2 2/3′*	*Quint*	*2 2/3′*	*Quint*	*2 2/3′*	*Quint*	*2 2/3′*
Super Oktav	*2′*	*Super Oktav*	*2′*	*Super Oktav*	*2′*	*Super Oktav*	*2′*
Blockflote	*2′*	*Blockflote*	*2′*	*Blockflote*	*2′*	*Blockflote*	*2′*
Mixtur 6fach	*2 2/3′*	*Mixtur 6fach*	*2 2/3′*	*Mixtur 6fach*	*2 2/3′*	*Mixtur 6fach*	*2 2/3′*
Cymbal 4fach	*1 1/3′*	*Cymbal 4fach*	*1 1/3′*	*Cymbal 4fach*	*1 1/3′*	*Cymbal 4fach*	*1 1/3′*
Fagott	*16′*	*Fagott*	*16′*	*Fagott Clarinette*	*16′*	*Fagott Clarinette*	*16′*
Clarinette	*8′*	*Clarinette*	*8′*				
Trompete	*8′*	*Trompete*	*8′*	*Trompete*	*8′*	*Trompete*	*8′*

Tabela 35. Manual II.

Manual II.							
1855.		*1913.*		*1940.*		*1987.*	
Bourdon	*16′*	*Bourdon*	*16′*	*Bourdon*	*16′*	*Bourdon*	*16′*
Principal	*8′*	*Principal*	*8′*	*Principal*	*8′*	*Principal*	*8′*
Copula	*8′*	*Copula*	*8′*	*Copula*	*8′*	*Copula*	*8′*
Flauto	*8′*	*Viola d'amor*	*8′*	*Viola d'amor*	*8′*	*Viola d'amor*	*8′*
Salicional	*8′*	*Flauto*	*8′*	*Flauto*	*8′*	*Flauto*	*8′*
Diapason	*4′*	*Salicional*	*8′*	*Salicional*	*8′*	*Salicional*	*8′*
Rohrfloete	*4′*	*Diapason*	*4′*	*Diapason*	*4′*	*Diapason*	*4′*
Traversfloete	*4′*	*Rohrfloete*	*4′*	*Traversfloete*	*4′*	*Traversfloete*	*4′*
Super Octav	*2′*	*Traversfloete*	*4′*	*Super Octav*	*2′*	*Super Octav*	*2′*
		Super Octav	*2′*	*Sesquialthera*	*2 2/3′+1 3/5′*	*Quint*	*1 1/3′*
Cornett 5fach	*2 2/3′*			*Cornett 5fach*	*2 2/3′*	*Sesquialthera*	*2 2/3′+1 3/5′*
Vox humana	*8′*	*Cornett 5fach*	*2 2/3′*	*Vox humana*	*8′*	*Cornett 5fach*	*2 2/3′*
		Vox humana	*8′*			*Scharff 4fach*	*1′*
						Vox humana	*8′*
						Schelmay	*4′*

[260] Danijel DRILO: Die Orgelmanufaktur Heferer in Zagreb, u: Alfred Reichling (ur.), *Acta Organologica*, Kassel: Marseburger, (2013) 33, 270. – 271.

Tabela 36. Manual III

***Manual** III.*							
1855.		*1913.*		*1940.*		*1987.*	
		Quintaton	*16′*	*Quintaton*	*16′*	*Quintaton*	*16′*
Geigenprincipal	*8′*	*Geigenprincipal*	*8′*	*Geigenprincipal*	*8′*	*Geigenprincipal*	*8′*
Hohfloete	*8′*	*Fugara*	*8′*	*Fugara*	*8′*	*Fugara*	*8′*
Dulcian	*8′*	*Hohfloete*	*8′*	*Hohfloete*	*8′*	*Hohfloete*	*8′*
Aeoline	*8′*	*Dulcian*	*8′*	*Dulcian*	*8′*	*Dulcian*	*8′*
Flote d'amour	*4′*	*Aeoline*	*8′*	*Aeoline*	*8′*	*Aeoline*	*8′*
Viola	*4′*	*Vox celestis*	*8′*	*Vox celestis*	*8′*	*Vox celestis*	*8′*
Nasard	*2 2/3′*	*Flote d'amour*	*4′*	*Flote d'amour*	*4′*	*Flote d'amour*	*4′*
Flautino	*2′*	*Viola*	*4′*	*Viola*	*4′*	*Viola*	*4′*
		Nasard	*2 2/3′*	*Nasard*	*2 2/3′*	*Nasard*	*2 2/3′*
Physharmonica	*8′*	*Flautino*	*2′*	*Flautino*	*2′*	*Flautino*	*2′*
		Harm althera 4fach	*2 2/3′*	*Harm althera 4fach*	*2 2/3′*	*Mixtur 4fach*	*2 2/3′*
		Physharmonica	*8′*	*Physharmonica*	*8′*	*Oboe*	*8′*
		Oboe	*8′*	*Oboe*	*8′*	*Trompette harmonique*	*8′*
		Trompette harmonique	*8′*	*Trompette harmonique*	*8′*		

Tabela 37. Manual IV

***Manual** IV.*							
1855.		*1913.*		*1940.*		*1987.*	
				Hornprinzipal	*8′*	*Hornprinzipal*	*8′*
				Traversflöte	*8′*	*Traversflöte*	*8′*
				Viola	*8′*	*Viola*	*8′*
				Unda maris	*8′*	*Unda maris*	*8′*
				Ital. Prinzipal	*4′*	*Ital. Prinzipal*	*4′*
				Blockflöte	*4′*	*Blockflöte*	*4′*
				Nasard	*2 2/3′*	*Nasard*	*2 2/3′*
				Schwiegel	*2′*	*Schwiegel*	*2′*
				Sifflöte	*1′*	*Sifflöte*	*1′*
				Terzian 2fac	*1 3/5′+1 1/3′*	*Terzian 2fac*	*1 3/5′+1 1/3′*
				Großmixtur 6fach	*2 2/3′*	*Großmixtur 6fach*	*2 2/3′*
				Tuba magna	*16′*	*Tuba magna*	*16′*
				Tuba mirabilis	*8′*	*Tuba mirabilis*	*8′*
				Vox humana	*8′*	*Vox humana*	*8′*
				Clairon	*4′*	*Clairon*	*4′*

Tabela 38. Pedal.

Pedal							
1855.		*1913.*		*1940.*		*1987.*	
Grand Bourdon	*32′*	*Grand Bourdon*	*32′*	*Grand Bourdon*	*32′*	*Grand Bourdon*	*32′*
Bombardon	*32′*	*Bombardon*	*32′*	*Bombardon*	*32′*	*Bombardon*	*32′*
Principalbaß	*16′*	*Principalbaß*	*16′*	*Principalbaß*	*16′*	*Principalbaß*	*16′*
Violon	*16′*	*Violon*	*16′*	*Violon*	*16′*	*Violon*	*16′*
Subbaß	*16′*	*Subbaß*	*16′*	*Subbaß*	*16′*	*Subbaß*	*16′*
Violon	*8′*	*Violon*	*8′*	*Violon*	*8′*	*Violon*	*8′*
Octavbaß	*8′*	*Octavbaß*	*8′*	*Octavbaß*	*8′*	*Octavbaß*	*8′*
Hohlfloetenbaß	*8′*	*Hohlfloetenbaß*	*8′*	*Hohlfloetenbaß*	*8′*	*Hohlfloetenbaß*	*8′*
Violoncello	*8′*	*Violoncello*	*8′*	*Violoncello*	*8′*	*Violoncello*	*8′*
		Cello	*8′*				
Floete	*4′*	*Floete*	*4′*	*Floete*	*4′*	*Floete*	*4′*
Cornett 4fach	*5 1/3′*	*Cornett 4fach*	*5 1/3′*	*Cornett 4fach*	*5 1/3′*	*Cornett 4fach*	*5 1/3′*
Bombardon	*32′*	*Bombardon*	*32′*	*Bombardon*	*32′*	*Bombardon*	*32′*
Tuba	*16′*	*Tuba*	*16′*	*Tuba*	*16′*	*Tuba*	*16′*
Posaune	*8′*	*Posaune*	*8′*	*Posaune*	*8′*	*Posaune*	*8′*
Clarine	*4′*	*Clarine*	*4′*	*Clarine*	*4′*	*Clarine*	*4′*
				Singend Cornett	*2′*	*Singend Cornett*	*2′*

4. HRVATSKA ORGULJAŠKA PRAKSA I EUROPSKI KONTEKST

4.1. Hrvatska orguljaška praksa do početka 20. st.

Kulturnoumjetnička pozornica razvoja umjetničke glazbe u Hrvatskoj seže po svemu sudeći u jedanaesto stoljeće, u vrijeme kada nastaju prvi pisani glazbeni spomenici, među kojima je jedan od najvažnijih Kodeks benediktinske opatije sv. Nikole s otoka Suska (1081.) koji sadrži tri numizirana teksta.[261] Daljnji su razvoj u najvećoj mjeri određivale političke i gospodarske prilike koje su uvijek bile manje ili više nestabilne. Mnoga ratna stradanja, česte provale te podjele hrvatskog teritorija konstantno su ugrožavale opstojnost domaćeg življa, a u takvim je prilikama teško govoriti o kontinuiranom razvoju umjetnosti, njenom slijedu i tradiciji kao produktu kontinuiteta. Unatoč tomu bilježimo i važne momente širih razmjera o čemu svjedoče kodeksi i rukopisi iz 13. i 14. stoljeća.[262] Značajniji i kontinuirani razvoj umjetničke glazbe zamjećujemo u 15. stoljeću. Iz tog vremena, ali i nešto ranije, dolaze nam i prvi podaci o orguljama u hrvatskim crkvama (crkva sv. Marka u Zagrebu 1359. god. ili katedrala u Dubrovniku 1384.god). Zahvaljujući katoličkoj crkvi, njezinoj organizaciji te otvorenosti prema umjetnosti, tijekom 15. st. zamjećujemo snažniji razvoj glazbene prakse, uglavnom vezan za katedrale i veća samostanska središta. Takva će situacija trajati do kraja 18. st. kada je muziciranje uglavnom i vezano za crkvene prostore.

Najranije djelo hrvatskog skladatelja u kojem susrećemo orgulje je zbirka *Brevis et facilis psalmorum quattuor vocibus modulatio* Hvaranina Damjana Nembrija (1584. – 1648./49.) koji je većinu svojega života proživio u Veneciji. Radi se o zbirci večernjih psalama pisanih za četiri glasa s orguljskim continuom. Djelo je 1641. godine objavljeno kod mletačkog tiskara i izdavača Bartolomea Magnia.[263]

Prvi podaci o orguljama za sobom vuku i prva imena orguljaša, tako se u Zagrebu u crkvi sv. Marka 1359. g. spominje ime orguljaša Nikole (*Nicolaus organista*), koji je zajedno sa suprugom živio blizu Trga sv. Marka. Među njegovim nasljednicima spominje se 1443. g. orguljaš Matija Juda, vjerojatno njegov nasljednik.[264] Na drugom zagrebačkom brijegu, u

[261] Josip ANDREIS: *Povijest glazbe,* IV, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1989, 19.
[262] Važniji glazbeni artefakati toga vremena bili bi: Splitski evanđelistar iz Graduala s otoka Lastova iz 12. st., Trogirski lekcionar iz 13. st., Lectionarum zagrebiense i Missale zagrebiense iz 14. st. te više kodeksa iz okolice Zagreba kao što je Missale Georgii de Topusko, pisan potkraj 15. st.
[263] Usp. Drago PLAMENAC: Hvaranin Damjan Nembri (1584-oko 1648) i njegovi "Večernji psalmi", *Arti musices*, 14 (1983) 1, 6.
[264] Usp. Vilena VRBANIĆ: Organs and organ builders in the Croatian lands from the 14th to 15th century, *Arti musices,* 46 (2015) 1, 92.

katedrali, orguljaš se po prvi puta spominje 1518. g. i to Joannes Steck iz Pečuha koji je i popravio i proširio orgulje majstora Marka.[265]

Na jugu se prvi spomen orguljaša bilježi uz orgulje katedrale u Krku 1530. g. kada je katedrala prema V. Vrbanić „imala plaćenog orguljaša“ [266], no njegovo je ime ostalo nepoznato.

O prvim orguljašima u Dubrovniku govori i donosi nam njihovu kronologiju Miho Demović koji orguljaša Nikolu Pavličića spominje kao prvog na dužnosti katedralnog orguljaša. Svoju je orguljašku dužnost u Dubrovniku obavljao od 1448. do 1466. g.; njega nasljeđuje Franciscus de Pavonibus. De Pavonibus je školovan u Veneciji, a podrijetlom je iz Ljubljane. Demović zaključuje: „ ...po mojem mišljenju, on je isti onaj orguljaš koji se susreće istodobno pod imenom Franciscus de Venetiis, i koji je osnovao godine 1469. orguljašku školu u kojoj je poučavao u orguljanju 26 klerika“.[267] Te su godine orguljašku školu, ili bolje rečeno sustavniju poduku, pratila dva klerika iz katedrale te po šest redovnika iz franjevačkog i dominikanskog samostana. Potvrda je to velikog interesa za orgulje u Dubrovniku u ono vrijeme. Na temelju podataka koje iznosi Demović možemo pretpostaviti da je u Dubrovniku, u tom periodu, bio i veći broj orgulja na kojima su redovnici svirali. O popularnosti orgulja u Dubrovniku, kako piše Demović, svjedoči i podatak prema kojem je dubrovačka vlada, u želji da u svemu prednjači, preko svojih kanala doznala da se u Ankoni nalazi orguljaš, kojeg arhivski dokumenti nazivaju *Gallus organista*, te ga 1536. g. „poziva u službu jer je preizvrstan u svojoj službi“.[268] Demović nadalje spominje i da je 1538. godine, jedno kraće vrijeme, orguljaš katedrale u Dubrovniku bio i književnik, i jedan od najvećih slavenskih komediografa uopće, Marin Držić.[269]

Prema pisanju V. Vrbanić, prvi pisani spomen o orguljašu u hvarskoj katedrali sv. Stjepana seže u 1557. g. kada se spominje izvjesni orguljaš Marko, dok se u korčulanskoj katedrali sv. Marka 1574. g. spominje orguljaš Giovanni Battista Menneghetti, podrijetlom iz Verone. Orguljaš Giovanni Battista Menneghetti nam je na poseban način zanimljiv jer ilustrira položaj i društvenu ulogu glazbenika – orguljaša onoga vremena. Tijekom vizitacije korčulanske biskupije 1579. g., koju je vršio biskup Agostina Valiera iz Verone utvrđeno je da je orguljaš Battista Menneghetti učinio preljub te je morao napustiti službu u Korčuli.[270] U

[265] Više u poglavlju Orgulje zagrebačke katedrale.
[266] V. VRBANIĆ: Organs and organ builders in the Croatian lands from the 14th to 15th century, 94.
[267] Miho DEMOVIĆ: Glazba u renesansnom Dubrovniku, *Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, 14 (1988) 1, 122.
[268] Usp. Miho DEMOVIĆ: Glazba u renesansnom Dubrovniku, 123.
[269] Usp. *Isto*, 122.
[270] Usp. V. VRBANIĆ: Organs and organ builders in the Croatian lands from the 14th to 15th century, 98-99.

kasnijim spisima orguljaša Battista Menneghettia nalazimo u Hvaru u istoj funkciji tj. kao katedralnog orguljaša. Njegovo se ime spominje u pregovorima s knezom 1581. g. kada je zamolio Veliko vijeće grada Hvara da mu, osim kaptolske plaće, isplati dodatni honorar jer se obvezao da će za vrijeme karnevala svirati i u kneževoj palači.[271] Ovaj podatak nam ilustrira praksu onodobnih orguljaša koji su osim prema crkvenoj glazbi usmjereni i prema svjetovnoj da bi na taj način priskrbili neku dodatnu zaradu. Jedan od Menneghettijevih nasljednika bio je i Ivan Krstitelj Rosaneo-Rozanović, koji je djelovao kao katedralni orguljaš krajem 16. st., a podučavao je i pjevanje i gramatiku.[272] U narednom razdoblju do kraja prve polovice sedamnaestog stoljeća u hvarskoj se katedrali izmijenilo više orguljaša i to sljedećim redom: Martin Benetović (1598. – 1600.), Inocentij Jerković (1600. – 1611.), Zorzi Stassini (1611. – 1613.), Nikola Duimicao (1613. – 1618.), fra Inocentije Jerković (1618. – 1631.), Jerolimus Negri (1631. – 1634.), Toma(so) Cechini (1634. – 1645.), fra Carillo Massarello (1645. – 1647.) i još jednom Zorzi Stassini (1647. – 1648.).[273]

Među nabrojenim orguljašima izdvaja se Toma(so) Cecchini (1580. (?). – 1644.) koji je prvo djelovao kao *maestro di cappella* u stolnoj crkvi u Splitu i to u dva navrata (1603. – 1607., 1613. – 14.), a potom, dulje vrijeme u istoj funkciji u Hvaru (1614. – 1644.). Cecchini je osim djelovanja u katedrali bio vrlo aktivan izvodeći javne koncerte u gradskoj službi. Skladao je uglavnom duhovna djela, no u njegovom se opusu ističu i prve sonate za instrumentalne sastave koje je izvodio uz pomoć instrumentalista koji su mu bili na raspolaganju tijekom službe u Hvaru.[274]

Orguljaška služba je uvijek bila povezana s učiteljskom što proizlazi iz činjenice da su orguljaši vodili brigu o pjevanju pa su morali marljivo odgajati i svoje pjevače. Dokumentacija o orguljašima na Krku otkriva povezanost tih dviju uloga već vrlo rano. Kako navodi Ennio Stipčević: „...razvidno je da je orguljaška služba često podrazumijevala i poduku pjevača, čak i onda kada to u crkvenim financijskim spisima nije eksplicitno navedeno, nego proizlazi iz orguljaševe titule“.[275] U tom je smislu 1571. g. u Krku bio zaposlen fra Egidio d'Ancona kao orguljaš, *regens chori* i učitelj pjevanja. Nakon Egidio d'Ancona istu su dužnost obavljali *magister* D. Seraphinus *organista episcopalis Marchianus* te Ventura Rinaldis koji je bio

[271] Usp. Grgo NOVAK: Orgulje, orguljaši i učitelji crkvenog pjevanja u Hvaru, *Sveta Cecilija*, 18 (1924) 6, 179.
[272] Ennio STIPČEVIĆ: Iz Hrvatske renesanse: o odgoju u glazbi, *Croatica et Slavica*, 11/1 (2015) 11, 108.
[273] Usp. G. NOVAK: Orgulje, orguljaši i učitelji crkvenog pjevanja u Hvaru, 179-180.
[274] Usp. Maja MILOŠEVIĆ: S kakvim se glazbenim repertoarom mogla susresti publika u gradu Hvaru tijekom prve polovice 17. stoljeća, *Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, 42 (2016) 1, 195.
[275] E. STIPČEVIĆ: Iz Hrvatske renesanse: o odgoju u glazbi, 106.

orguljaš i učitelj pjevanja od 1620. do 1630. godine.[276] U katedrali u Rabu nailazimo na više orguljaša koji djeluju i kao učitelji. Jedan od njih je Girolamo Tosini iz Verone koji je 1537. postao orguljaš katedrale u Rabu te njegov nasljednik Benedetto Neruci iz Firenze koji u katedrali djeluje kao orguljaš od 1552. do 1560. g. Neruci je bio i gradski bilježnik.[277]

Otprilike u isto vrijeme nailazimo i na prva tiskana djela hrvatskih skladatelja: Franje Bosanca *(Franciscus Bossiensis)* (1485. – 1535.) i Andrije Motovunjanina *(Andera Antico de Montona)* (oko 1480. – nakon 1539.), porijeklom iz Istre, koji je obrazovanje stekao u Rimu i Veneciji kod poznatog venecijanskog tiskara Ottavina Petrruccija. Motovunjanin je 1517. god. izdao svoje *Frottole intabulate per sonore organi libro primo,* zbirku skladbi za orgulje koja sadrži prerade vokalnih višeglasnih skladbi.

Što se tiče glazbene tradicije u splitskoj katedrali sv. Dujma, ona je važan čimbenik i sastavni dio dnevnih i blagdanskih liturgijskih službi, a njeni su glavni protagonisti i pokretači orguljaši i kapelnici koji su i redovito brinuli o mlađim naraštajima učeći ih pjevanju i sviranju orgulja.[278] Prvi podaci o orguljašu u katedrali sv. Dujma, prema P. Z. Blaiću, sežu u daleku 1347. g. kad je katedrala „imala svog orguljaša" te nadalje tvrdi da je to „uopće prvo spominjanje orguljaša u Hrvatskoj".[279] Prema pisanju V. Vrbanić prvi konkretni podaci o orguljama u splitskoj katedrali sežu u 1412. godinu kada je dogovorena gradnja orgulja između biskupije i fra Venture iz Ferma koji je trebao i podučavati klerike vještini sviranja. Orgulje koje je fra Ventura sagradio očito su bile premale i nisu zadovoljavale tadašnje potrebe pa su kanonici zatražili od gradskog poglavarstva da financira izgradnju novih, većih orgulja. Zahtjev je prihvaćen i splitska katedrala 1500. god. dobiva nove orgulje.[280]

U splitskoj je katedrali dužnost orguljaša obavljao i najveći hrvatski barokni skladatelj Ivan Lukačić (1575. – 1648.). Vrativši se sa školovanja u Rimu (teologija i glazba) s vjerojatno prvim našim *magister musices* naslovom, 1620. godine Lukačić postaje orguljaš i *maestro di cappella*. Tu je službu obavljao do svoje smrti, gotovo trideset godina.

Nakon smrti fra Ivana Lukačića, u splitskoj su katedrali orguljaši mahom bili iz reda kanonika, odabirani natječajem na rok od jedne do pet godina. U razdoblju između 1648. i 1702. godine četiri su kanonika bili orguljaši: Mihovil Tomašić, Juraj Obradović, Krsto Skulanović i

[276] *Isto*, 106.
[277] *Isto*, 107.
[278] Usp. Miljenko GRGIĆ: Metropolitanski kaptol o glazbi u splitskoj katedrali na početku XVIII. stoljeća, *Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, 22 (1996) 1, 375-386.
[279] Petar Zdravko BLAIĆ: *Naprijed s glazbom (Ljudi i događaji)*, Klis: Hrvatsko društvo „Trpimir", 1996, 228.
[280] Usp. V. VRBANIĆ: Organs and organ builders in the Croatian lands from the 14th to 15th century, 97.

Antun Krcatović. Za njih je to, prema Grgiću, bio „najviši domet u glazbenoj profesiji, jer za vršenje orguljaške službe, čini se niti jedan nije imao potrebnu stručnu spremu“.[281]

Orguljaška glazba 17. st. razvijala se u sjeni vokalnih ostvarenja – u to vrijeme još ne nailazimo na solističke skladbe za orgulje pa pretpostavljamo da je praksa bila usmjerena k improvizaciji kao glavnom načinu orguljaškog izraza. Orguljaška improvizacija imala je važnu ulogu u ukupnosti liturgijskog čina. Ova jedinstvena vještina davala je orguljašu mogućnost da na licu mjesta ostvari svoju kreaciju u obliku uvoda prije nastupa zbora ili u obliku uvodnih ili zaključnih improvizacija tijekom procesija, ili su pak improvizacijama povezivali liturgijske dijelove.[282] Potreba za zapisivanjem improvizacija koje bi prerasle u orguljske skladbe nije bilo. Vještina sviranja orgulja svodila se na improviziranje i provedbu continua tijekom pratnje zborova i solista. Svaki je orguljaš u okviru svojih mogućnosti, znanja i tehničkih vještina izvodio svoje improvizacije. Iako su baš improvizacije, zasigurno, u trenutcima izbora novog orguljaša bile presudne za donošenje odluke o izboru, ne nailazimo na nikakve instruktivne naputke koji bi usmjeravali prema svladavanju te vještine. Poduke o sviranju orgulja vjerojatno su se izgrađivale i prenosile s učitelja na učenika.

Što se tiče orguljaške prakse u sjevernom dijelu Hrvatske kroz 16. i 17. stoljeće, podaci za to područje su oskudniji. Tijekom tog perioda na području sjeverne Hrvatske nailazimo na skladatelje koje povezujemo s protureformacijskom djelatnošću. U tom svjetlu nailazimo na četiri značajne zbirke hrvatskih pjesama: *Pisni za najpoglavitije, najsvetije i najveselije dni svega godišća složene, i kako se u organe s jednim glasom mogu spivati napravljen*e (Beč 1635.) Anastazija Grgičevića-Jurjevića (oko 1590. – 1640.), *Molitvene knjižice* (Bratislava 1640.) i *Sveti Evangeliomi* (Graz 1651.) Nikole Krajčevića (1583. – 1653.), te tzv. *Pavlinski zbornik*, rukopisno djelo iz 1644. god.[283]

Orguljaška praksa kontinuirano se razvija u zagrebačkoj katedrali gdje slijed orguljaša možemo pratiti od 1488. godine kada se prema pisanju Albe Vidakovića prvi puta spominje konkretno ime orguljaša u zagrebačkoj katedrali. Kroz sedamnaesto stoljeće u katedrali je djelovalo 13, odnosno 14 orguljaša, a slijed završava Ivanom Schupeom. [284]

---

[281] Usp. M. GRGIĆ: Metropolitanski kaptol o glazbi u Splitskoj katedrali na početku XVIII. stoljeća, 367.
[282] Usp. Nelson QUINTAL: *Improvising in the French Romantic Style at the Organ*, Gotheburg: Academy of Music and Drama, University of Gothenburg, 2014, 22.
[283] Usp. Stanislav TUKSAR: *Kratka povijest hrvatske glazbe*, Zagreb: Matica hrvatska, 2000, 47.
[284] Usp. Albe VIDAKOVIĆ: *Crkvena glazba u zagrebačkoj stolnoj crkvi u XIX vijeku,* Zagreb: Sv. Cecilija, 1945, 6-7.

Tabela 39. Popis orguljaša u zagrebačkoj katedrali od 1488. do kraja 17. stoljeća.

Ime orguljaša	**Godine djelovanja**
Andrija	1488. – 1494.
kanonik Ivan	1494. – 1500.
kanonik Jeronim	1500. – 1506.
kanonik Emerik	1506. – 1529.
kanonik Kristofor	1529. – 1545.
Sebastijan (prvi laik na tom mjestu)	1545. – 1575.
kanonik Sigmund	1575. – 1581.
Kucer (laik)	1581. – 1585.
Kristofor Holknap (Germanus)	1585. – 1591.
Michael Senfridus	1591. –
Nasljednik Michaela Senfridusa nije poznat, a prema Vidakoviću to bi mogao biti Hipolit Floriani iz Firenze. Zbog pomanjkanja dokumentacije sljedeće ime katedralnog orguljaša spominje se tek 1630. god.[285]	
Gregur Štrukel	1630. – 1654.
Adam Puhar	1654. – 1687.
Ivan Schupe (Zuppe)	1687. – 1701.

U osamnaestom stoljeću bilježimo vrlo aktivnu graditeljsku aktivnost na području cijele zemlje čime se povećava i broj orguljaša. Egzistencija ovih glazbenika ovisila je o mnogim drugim djelatnostima kojima su se bavili, prva i najčešća je bila poduka u pjevanju i sviranju, ali i gradnji orgulja koji je svaki orguljaš morao dobro poznavati kako bi njegov instrument normalno funkcionirao.

Na prijelazu iz 17. u 18. stoljeće u splitskoj je katedrali nakon glazbenih i vjerničkih provjera s većinom kanoničkih glasova prihvaćen i imenovan za kapelnika i orguljaša fra Gaetano de Stephanis koji je na toj dužnosti bio svega dvije godine od 1698. do 1700. g. Po odlasku de Stephanisa, gradsko je vijeće odabralo Francesca Gasparinija iz laičkog staleža za katedralnog orguljaša što nije bilo po volji splitskom kaptolu koji je Gaspariniju ukinuo svoj dio davanja za plaću te novac preusmjerio za nabavu novih orgulja. Ipak, i uz manji honorar, Francesco Gasparini bio je zakonito izabran u službu orguljaša splitske katedrale 10. studenog 1700. g.[286]

[285] Usp. *Isto*, 6.
[286] Usp. M. GRGIĆ: Metropolitanski kaptol o glazbi u Splitskoj katedrali na početku XVIII. stoljeća, 381-383.

U 18. stoljeću značajan udio svojim djelovanjem u splitskoj katedrali imali su orguljaši: Benedikt (Benedetto) Pellizzari (?– 1789.), Angelo Bonifacij (1741. – 1813.), Julije (Gulio) Bajamonti (1744. – 1800.) i Ante (Antonio) Alberti (1757. – 1804.).[287]

Među navedenim orguljašima splitske katedrale posebno mjesto zauzima redom prvi među njima, Benedetto Pellizzari. Kao *maestro di cappella* skladao je preko tri stotine skladbi. O popularnosti njegovog opusa govori činjenica da je bio izvođen duž cijelog Jadrana, od Kopra na sjeveru do Kotora na jugu. Njegova će djela, kako ističe V. Katalinić, „rabiti, aranžirati, a donekle i parafrazirati" njegovi nasljednici Julije Bajamonti i kasnije Ante Alberti.[288]

Liječnik, skladatelj, glazbeni teoretičar, polihistor, filozof i orguljaš Julije Bajamonti nedvojbeno je najvažniji splitski skladatelj osamnaestog stoljeća. U glazbenu je aktivnost krenuo vrlo rano, stječući znanje i vještine u rodnom Splitu kod svog prethodnika na orguljama splitske katedrale Benedetta Pellizzarija. Čitav se život, uz ostale aktivnosti, bavio vrlo aktivno glazbom kao skladatelj crkvene i svjetovne glazbe, ali i reproduktivni glazbenik orguljaš u Hvaru (između 1785. i 1790.) i Splitu zadnjih deset godina svoga života.[289] Njegovo je najvažnije djela oratorij Prijenos sv. Dujma *(La Traslazione di San Doimo, 1770.)*, prvo djelo te vrste u Hrvatskoj i tri *jednostavačne sonate za orgulje (F- dur, C – dur i B – dur),* prve te vrste za orgulje kod nas. Spomenute sonate karakterizira elegantan stil te jasna struktura u kojoj je sintetizirana klasicistička simetrija. Bajamontijeve sonate za orgulje nastale su 1776. godine i ubrajaju se među prve hrvatske solističke skladbe.

Posebno rasadište orguljaškog praktikuma događalo se u osamnaestom stoljeću u franjevačkim samostanima diljem obale, ali i u unutrašnjosti zemlje. Očito je da je briga franjevaca za crkvenu glazbu i orgulje bila velika. U okrilju njihovih zidina nastaju mnogobrojne skladbe, no njihovi su nam autori (redovnici) imenom ostali nepoznati. Živeći prema redovničkim pravilima, skromno i samozatajno, te posvećujući život Bogu, nisu imali potrebu isticati se. Iz tog je razloga glavnina ukupnog fonda skladbi pronađenih u samostanskim knjižnicama nepotpisana.

Prema pisanju S. Tuksara u 34 franjevačka samostana na području Hrvatske[290] "čuva se ukupno oko 20.000 glazbeno-arhivskih jedinica, što će reći kako je trećina hrvatske glazbene

---

[287] Usp. Mirko JANKOV: *Orguljska literatura 18. stoljeća u Hrvatskim zemljama s posebnim osvrtom na Dalmaciju i Dubrovnik*, Zagreb: Muzička akademija, 2014, 25-26 (specijalistički rad, rukopis).
[288] Usp. Vjera KATALINIĆ: Glazbene migracije i kulturni transfer: Vaňhal i neki suvremenici, *Radovi Zavoda za znanstveni rad HAZU Varaždin*, (2014) 25, 223-224.
[289] Usp. Ivana TOMIĆ FERIĆ: Susreti prekojadranskih kultura u razdoblju klasicizma: Bajamontijeve glazbene i izvanglazbene veze, *Bašćinski glasi*, 13 (2018) 1, 77.
[290] Popis franjevačkih samostana gdje se prema Tuksaru nalazi veći broj glazbeno-arhivskih jedinica: Cres (oko 450 jedinica), Crikvenica, Dubrovnik (8.000), Hvar (166), Ilok, Klanjec (116), Kloštar Ivanić (57), Koprivnica

baštine pohranjena u franjevačkim samostanima“[291]. Među njihovom rukopisnom ostavštinom djela za orgulje zauzimaju posebno mjesto. Recimo, prema *Katalogu muzikalija u Franjevačkom samostanu u Omišu* (Zavod za muzikološka istraživanja HAZU, Zagreb, 1991.), autorice Vjera Katalinić, u samostanskoj se knjižnici nalazi 478 skladbi anonimnih autora iz osamnaestog stoljeća među kojima i djela za orgulje. Veliku ostavštinu nalazimo i po drugim samostanima čiji arhivi još nisu do kraja istraženi. Uz arhiv samostana u Omišu, dijelom su istraženi arhivi samostana Male braće u Dubrovniku, na Visovcu, u Klanjcu te u drugim samostanima, no velik dio arhivskog materijala franjevačkih samostana još nije u potpunosti pregledan i istražen.

Skladbe anonimnih autora iz franjevačkog samostana u Klanjcu predstavljaju posebno poglavlje orguljske glazbe. Radi se o jednostavnim djelima kraćeg opsega s izraženom simetričnom strukturom, jasnim harmonijskim planom te izražajnim melodijskim linijama. Skladbe su pretežno dvoglasne, homofonog tipa. Prema navedenim karakteristikama skladbe možemo vremenski smjestiti potkraj druge polovice osamnaestog stoljeća ili na početak devetnaestog stoljeća.[292] Iz istog perioda potječe i zbirka djela opsežnijih i kompleksnijih skladbi anonimnih skladatelja iz samostana Male braće u Dubrovniku koje je obradio i transkribirao orguljaš Mirko Jankov.[293] Prema Jankovu, radi se o „kompozicijama koje se nalaze grupirane u nekolicini rukopisnih orguljskih priručnika koji su pripadali (samostanskim) sviračima“.[294] Stilski gledajući, ove radove karakterizira dvodjelnost te česta uporaba sekventne građe. Plošna dinamička struktura kojom se postiže kontrast izmjenom *tutti(ja)* sa *solima* realizira se pomoću određenih registarskih kombinacija koje, s jedne strane, podrazumijevaju uporabu solističkih registara na tišem (drugom manualu) prema punom orguljskom zvuku glavnog manuala s druge strane. Duh baroka je prema Jankovu „prisutan u samim formama“ tako u naslovu skladbi nalazimo *sonate*, *elevazione*, *concerta*, *toccate, offertorio* te *postcomunio*. Klasicistički elementi, prema Jankovu, dolaze do izražaja u skladbama koje su

(376), Krk, Košljun (1.500), Makarska (100), Našice (391), Omiš (398), Orebić, Osijek (171), Pazin (20), Požega, Pula, Rab/Kampor (9), Rijeka/Trsat (700), Rovinj (60), Samobor (528), Sinj (1000), SI. Brod (619), Split (2: Poljud (50), Sv. Frane na obali (270), Šibenik (9),Varaždin (2 200), Virovitica (376), Visovc, Vukovar, Zadar, Zagreb (82.000) i Zaostrog (8).

[291] Stanislav TUKSAR: Pregled rukopisnih i tiskanih muzikalija u Franjevačkom samostanu u Koprivnici, u: Hrvoje Petrić (ur.), *Podravski zbornik*, Koprivnica: Muzej grada Koprivnice, (1996) 22, 106.

[292] Dio bogatog opusa anonimnih skladbi iz više samostanskih knjižnica objavila je Gradska knjižnica "Juraj Šižgorić" iz Šibenika 2016. g. pod naslovom: Emin Armano: *Novootkriveni rukopisi iz hrvatskih glazbenih arhiva.*

[293] Mirko Jankov je u sklopu svojeg specijalističkog studija na Muzičkoj akademiji u Zagrebu obradio rukopisni materijal koji sadrži ukupno 16 skladbi anonimnih autora (mentorica: prof.. dr. sc. Vjera Katalinić) Mirko Jankov je ista djela izveo 20. lipnja 2011. na koncertu u Crkvi Bezgriješnog Srca Marijina u Zagrebu pod nazivom: „Iz glazbenog arhiva Samostana male braće„.

[294] M. JANKOV: *Orguljska literatura 18. stoljeća u Hrvatskim zemljama s posebnim osvrtom na Dalmaciju i Dubrovnik,* 32.

nastale na prijelazu stoljeća kada se u naslove reflektira glazbu apsolutne sfere (*adaggio, allegro, introduzione*). Predklasični idiom potvrđuju i neke druge karakteristike kao što su pravilnost fraze, fizionomija glavnih tema, tipiziran harmonijski tijek, plan i izbor akorda te primjena homofonog sloga.[295] Skladbe hrvatskih anonimnih skladatelja, u najvećem dijelu, još su neistražene. One su dokaz povezanosti naših sredina sa zapadnoeuropskim glazbenim centrima u kojima su domaći glazbenici boravili.

Orguljska glazbena umjetnost s prijelaza 18. u 19. stoljeće zrcali se i u zbirci orguljske baštine grada Korčule iz ostavštine obitelji Boschi. Riječ je o većem broju orguljskih skladbi koje su pripadale mjesnom plemiću Giovaniju (Ivanu) Boschiju (1821. – 1902.), orguljašu katedrale sv. Marka u Korčuli i glazbeniku šireg društvenog značaja. Osim stalnog angažmana u katedrali, Boschi je bio i dirigent na priredbama svjetovnog karaktera. Profilirao se zahvaljujući doticajima s uglednim glazbenicima iz Dalmacije i Italije, a produkt njegovih veza bogata je zbirka orguljskih skladbi. Uvidom u zbirku orguljskih skladbi Giovanija Boschija koja je, nesumnjivo, bila dio njegovog stalnog repertoara, možemo odrediti tehničku razinu kao i estetsko-interpretativnu orguljašku orijentaciju u osamnaestom stoljeću. Zbirku čine sabrana djela koja se nalaze u arhivu grada Korčule, a sadrže 14 skladbi anonimnih skladatelja čiji sadržaj i stil slijedi „glazbenu ideju galantnog stila koja već pomalo koketira s ranom romantikom uz prepoznatljivu dozu lokalnih, folklornih elemenata u motivičko-melodijskom smislu“.[296]

Na prijelazu iz 17. u 18. stoljeće na sjeveru Hrvatske susrećemo djelatnost orguljaša Bena Majera (1736. – 1818.) koji je djelovao u Karlovcu. U njegovom opusu pronalazimo 11 sonata za orgulje. Riječ je o kraćim jednostavačnim skladbama klasicističkog stila koje se odlikuju preglednom strukturom te homofonijskim slogom u kojem dominira melodijska linija praćena najčešće figurativnim elementima kakvi su se koristili u klavirskoj praksi.[297]

U osamnaestom se stoljeću na sjeveru zemlje opaža intenzivnija skladateljska aktivnost u kojoj sudjeluju orguljaši. Uz već spomenutu djelatnost franjevaca u Klanjcu nastavlja se i niz orguljaša zagrebačke katedrale.. Sjevernije pak, u Varaždinu, koji je već poznat po intenzivnoj djelatnosti vezanoj za orguljsku i orguljašku djelatnost, pojavljuje se manja skupina skladatelja nazvana Varaždinski krug skladatelja među kojima se izdvajaju dva orguljaša: Ivan Werner (1751. ili 1752. – 1786.) i Leopold Ebner (1760. – 1830.).

---

[295] Usp. *Isto*, 33.
[296] Ljerka OČIĆ: *Orguljska baština grada Korčule*, u: Ljerka Očić i Mirko Jankov (ur.), Orguljska baština grada Korčule, Zagreb: Društvo za promicanje orguljske glazbene umjetnosti „Franjo Dugan“, 2008, 26.
[297] Usp. Mario PERESTEGI: Orguljska glazba u Hrvatskoj*, Sveta Cecilija,* 84 (2014) 1-2, 36.

Niz orguljaša u zagrebačkoj katedrali nastavlja se Ivanom Srebrićem koji je 1710. godine naslijedio Ivana Schupea. 1718. g. Ivana Srebrića nasljeđuje stanoviti Ivanović. Nekoliko godina kasnije spominje se Andrija Josip Kokolj te njegov sin Dragutin Ferdo Kokolj, koji od oca preuzima dužnost vjerojatno 1758. g. i ostaje katedralnim orguljašem do 1770. godine. Devet godina, do 1779. g., orguljaš katedrale je Blaž Rožman iza kojeg na to mjesto dolazi češki orguljaš Franjo Mesmer. 1788. g. u katedralu dolazi svirati Juraj Špangler, a nakon samo godinu dana 1790. Antun Hatzinger iz Beča koji se nije mogao zadržati na tom mjestu iz razloga što nije znao dovoljno vješto pratiti gregorijanski koral. Na njegovo je mjesto bio primljen Franjo Langer koji dužnost obavlja do svoje smrti 1823. godine. Langera nasljeđuje Josip Juratović koji na tom mjestu ostaje samo dvije godine jer 1825. g. postaje upraviteljem kora i dirigent pa je na njegovo mjesto imenovan Zacharias Zellner koji je 1823. godine doselio u Zagreb. Zellner je prvi orguljaš koji je svirao na velikim Fochtovim i kasnije na Walckerovim orguljama. Zellnera 1875. nasljeđuje Vatroslav Kolander (1848. – 1912.).[298]

Tabela 40. Popis orguljaša u zagrebačkoj katedrali u 18. stoljeću.

Ime orguljaša	**Godine djelovanja**
Ivan Schupe	? – ?
Ivan Sabotić	1710. – 1718.
Ivanović	? – ?
Andrija Josip Kokolj	? – ?
Dragutin Ferdo Kokolj (čije se ime u spominje u spisima 1758.)	? – 1770.
Blaž Rožman	1770. – 1779.
Franjo Mesner	1779. – 1788.
Juraj Špangler	1788. – 1790.
Antun Hatzinger	1790. – 1790.
Franjo Langer	1790. – 1823.
Josip Juratović	1823. – 1825.
Zacharias Zellner	1825. – 1875.
Vatroslav Kolander	1875. – 1912.

Produktivna djelatnost orguljaša na sjeveru zemlje vezana je za već spomenuti *Varaždinski skladateljski krug* kojeg čine dva orguljaša i skladatelji Ivan Werner, Leopold

[298] Usp. A. VIDAKOVIĆ: *Crkvena glazba u zagrebačkoj stolnoj crkvi u XIX vijeku*, 6-7.

Ebner i češki skladatelj s kraćim vremenom boravka u našim krajevima Jan Křtitel Vanhal (1739. – 1813.) čiji se dio opusa nalazi u uršulinskom samostanu u Varaždinu.[299]

Nakon što je 1784. godine zatvoren samostan sestara klarisa u Zagrebu, samostan sestara uršulinki u Varaždinu postaje jedino odgajalište sa školom za djevojke u sjevernoj Hrvatskoj. Samostan varaždinskih uršulinki postaje važan centar u kojem se na poseban način brine i o glazbi, kroz nastavu, ali i organizaciju glazbenih događanja vezanih za liturgiju. Iz tog razloga sestre su angažirale najkvalitetnije učitelje glazbe i orguljaše u svojoj crkvi i školi.[300] Intenzivnija orguljaška aktivnost u Varaždinu započinje 1776. g. dolaskom Ivana Wernera (1752. – 1786.) iz Graza za orguljaša u crkvu sv. Nikole. Skladateljska aktivnost Ivana Wernera usmjerena je prema duhovnoj glazbi koju je redovito izvodio sa solistima, zborom i manjim sastavom glazbenika instrumentalista uz orguljsku pratnju.[301] Werner je osim redovite dužnosti u crkvi sv. Nikole sudjelovao na raznim prigodama svjetovnog karaktera.[302] Bio je vezan i za uršulinski samostan gdje je u periodu između 1776. i 1766. godine djelovao kao učitelj glazbe i orguljaš. Wernerov učenik Leopold Ebner (1769. – 1830.) svoj je glazbeni put u Varaždinu proživio na isti način kao i Werner. Djelovao je kao orguljaš u crkvi sv. Nikole do 1808. god., a potom kao učitelj i orguljaš u uršulinskom samostanu od 1790. do 1830 godine.[303]

Na djelovanje Varaždinskog skladateljskog kruga iz prve polovice osamnaestog stoljeća nadovezuje se djelatnost franjevca fra Fortunata (Josipa) Pintarića (1798. – 1867.) koji je najdulji i najplodonosniji period svog života proživio u varaždinskom franjevačkom samostanu obavljajući brojne samostanske dužnosti. Bio je gvardijan samostana, učitelj te skladatelj i orguljaš. Pintarić je učio orgulje i glazbenu teoriju kod Franje Langera, orguljaša zagrebačke katedrale. Njegovo prvo orguljaško mjesto bilo je u

---

[299] Usp. Zdenka WEBER: Povijesno značenje „Varaždinskog skladateljskog kruga“, *Radovi Zavoda za znanstveni rad HAZU Varaždin*, (1990) 4-5, 223.

[300] Usp. Ennio STIPČEVIĆ: Ivan Werner (1852. – 1886.) i njegove skladbe u samostanu uršulinki u Varaždinu, u: Eduard Vragović, Klaudija Đuran (ur.), *300. godina uršulinki u Varaždinu*, Zagreb-Varaždin: HAZU, Uršulinski samostan u Varaždinu, 2003, 203.

[301] Popis djela Ivana Wernera u kojem nailazimo na orgulje kao sastavni dio manje vokalno instrumentalne skupine (Zbirka muzikalija samostana sestara uršulinki u Varaždinu): *Teutches Gesang* / in zwey Stimmen /zwey Geigen /Orgel/ 1783., dionice S, A, vl 1, 2, org (RISM A/II: 500.078.297), *Due Alma* / Con / Soprano e Basso Solo / Violino 2 / Viola / e / Organo (RISM A/II: 500.078.296, *Benedictus* / Alto solo / Organo / Con,to, Violino Primo/ Violino Secondo (Con / Violine / (RISM A/II: 500.078.299), *Teutsches Gesang* / iz zwey / Stimmen / Maria und Gabriel / Sambt zwey / Violin und / Orgel / (RISM A/II: 500.078.298), Duetto / a Soprano / Alto / Violino / I mo / Violino 2 do / con / Organo. / (RISM A/II: 500.078.300), *Aria / Duetto.* / del Santo Giovanni nepomuceno. / Soprano Alto / Violino Primo / Violino Secondo / Con / Organo (RISM A/II: 500.078.301)

[302] Usp. E. STIPČEVIĆ: Ivan Werner (1852. – 1886.) i njegove skladbe u samostanu uršulinki u Varaždinu, 203.

[303] Usp. Klaudija ĐURAN: Glazba u uršulinskoj pučkoj i višoj djevojačkoj školi u Varaždinu, *Radovi Zavoda za znanstveni rad HAZU Varaždin*, (2008) 19, 88.

franjevačkoj crkvi na Kaptolu u Zagrebu gdje je ubrzo i započeo podučavati mlađe redovnike sviranju orgulja, a bio je i gvardijan samostana od 1826. do 1829.. Sredinom 1830. godine Pintarić seli u Varaždin, koji je u ono doba bio kulturno i glazbeno središte, ali se ponovno vraća u Zagreb već 1832. godine da bi ipak 1835. godine bio na dulje vrijeme asigniran u varaždinski samostan gdje djeluje kao orguljaš i učitelj glazbe u uršulinskoj školi.[304] 1860. god. Pintarić postaje gvardijan u Virovitici, a potom 1866. god. u Koprivnici gdje i umire. Najdulje razdoblje svoga života Pintarić je proživio u Varaždinu, gradu s iznimnom orguljskom i orguljaškom tradicijom. On je prvi skladatelj koji nam je ostavio veći broj skladbi za orgulje solo. Njegova orguljska djela prema svojoj sadržajnosti i koncepciji nadilaze liturgijsku praksu i možemo ih definirati kao prva ozbiljnija koncertna djela za orgulje. U taj se krug potpuno uklopio te ga iznimno obogatio svojim opusom. Glavninu njegova opusa čine sakralna djela, a skladao je i nekoliko zborskih skladbi svjetovnog karaktera.[305] Opus Fortunata Pintarića za solo orgulje, prema popisu M. Riman, čine preludiji, fuge, fantazije i pastorale.[306] U cjelokupnom orguljskom opusu posebno mjesto zauzimaju preludiji, i osobito zanimljivi, folklornim elementima natopljeni *dudaši*. Pintarić sklada u duhu bečke klasike, no veći broj fuga i fugatnih odsjeka odaje ga kao skladatelja privrženog i polifonom izričaju.

Razvoj orguljaške glazbe u Dalmaciji nakon Julija Bajamontija, orguljaša hvarske i splitske katedrale razvija se uglavnom u reproduktivnom smislu. Orguljaši u katedrali sv. Dujma u Splitu vezani su uz učiteljsku djelatnost u okviru sjemeništa i uz rad s pjevačima. Među njima nailazimo na Augustina Galassa koji je u katedrali službovao od 1811. do 1818. godine te, nešto kasnije na Alberta Visettija 1845. godine koji je prema M. Grgiću i prije ugovora kojega je potpisao 1845. već bio na dužnosti kapelnika i orguljaša splitske katedrale. 1874. godine na mjesto katedralnog orguljaša i kapelnika dolazi Eligio Bonamici na ugovor u trajanju od tri godine. Prije isteka njegovog ugovora raspisan je natječaj za novog katedralnog orguljaša na koji se ponovno javio E. Bonamici i Slovenac Franc(njo) Vilhar. Katedralni kanonici koji su odlučivali o izboru na izbornoj su sjednici odabrali Franca Vilhara koji je imao diplomu visoke orguljaške škole u Pragu

[304] Usp. Marija RIMAN: Fortunat Pintarić – Uz 140. obljetnicu smrti (3. III. 1798. – 25. II. 1867.), *Croatica Christiana Periodica*, 32 (2008) 62, 65-66.
[305] Usp. *Isto*, 73-74.
[306] Solističke orguljske skladbe Fortunata Pintarića: Fantasiae, Fuga in Es, pastorellae (Pastoralla, Dudash, Rondo, Pastoralle, Pastorell Rondo), Pastorellae (Pastoralla, Pastorella, Dudash, Pastorale, Rondo), Praeludia, Praeludia et transitiones (7 praeludiuma), Praeludium, 4. Preludija, Šest fuga i jedna predigra, Transitiones generalis (7 preludija), Transitiones et praeludia (6 preludija).

pa je tako Eligio Bonamici izgubio službu. Niz orguljaša u splitskoj katedrali nastavlja Nikola Faller, čiji period djelovanja nije točno poznat zbog pomanjkanja arhivskog materijala. Poznato je da je 1897. godine orguljaš katedrale postao češki orguljaš Jan Janak koji je zbog zdravstvenih problema još istu godinu napustio Split, a na njegovo mjesto dolazi njegov sunarodnjak Vjekoslav Knott.[307]

Kapelnici i orguljaši splitske katedrale redovito su ugovorom bili vezani i za skladateljski rad. Ugovor bi točno precizirao koliko bi kapelnik morao skladati novih djela godišnje. Uglavnom se radilo o skladbama vezanim uz proslavu sv. Dujma te ostalim većim blagdanima kao što su Božić, Uskrs ili blagdan Svetog Duha. Djela koja su skladali bila su isključivo vokalno-instrumentalnog karaktera, pisana za zbor, soliste i orgulje, a ponekad i za manji instrumentalni sastav. Po ugovoru nisu bili vezani skladati isključivo orguljska djela pa se ta praksa kroz cijelo devetnaesto stoljeće nije razvila.

Prateći razvoj orguljaštva u Hrvatskoj od početka pa sve do dvadesetog stoljeća uočavamo da solističke orguljske skladbe nastaju vrlo rijetko. Orgulje su uglavnom vezane uz pratnju zborova. Prema primjerima koje smo naveli, od Bajamontijevih i Majerovih sonata za orgulje, preko djela anonimnih skladatelja, do Pintarićeva orguljskog opusa, teško možemo zaključiti da se radi o sustavnom kontinuiranom razvoju solističke orguljske glazbe. Pravi će zamah solistička orguljska glazba doživjeti tek u dvadesetom stoljeću. No, iako je do tada djelatnost bila mršava i sporadična, važna je, jer linija Bajamonti – Majer – djela anonimnih skladatelja – Pintarić tvore određeni slijed solističkih orguljskih djela.

Krajem osamnaestog stoljeća orguljaštvo se počinje intenzivnije razvijati pod utjecajem susjednih zemalja. Sve učestalije kulturne migracije ostavljaju pozitivne tragove, unoseći sve veću dozu profesionalizma stečenog na Zapadu. Talijanski su glazbenici u 18. stoljeću preplavili Europu pa tako i našu obalu, koja je i spadala pod njihovu vlast. Česi su individualno počeli dolaziti u sjevernu Hrvatsku, a nakon Bečkog kongresa 1815. i u Dalmaciju. Prisjetimo se djelovanja češkog orguljaša Jana Janaka u splitskoj katedrali te Vjekoslava Knotta i Franje Mesmera u zagrebačkoj katedrali.

Glazbeni život, pa tako i orguljaški, tijekom 18., ali i nadalje u 19. stoljeću u određenoj mjeri počiva na dostignućima stranih glazbenika koji su dulje ili kraće boravili u Hrvatskoj, ali i sve više na postignućima domaćih glazbenika koji su stečeno znanje i

[307] Usp. Miljenko GRGIĆ: Katedralni kapelnici i glazbene poduke u Splitu 1600. – 1900, *Kulturna baština*, (2005) 32, 526-531.

iskustvo u domovini nadograđivali u inozemstvu.[308] Takav je obrazac formirao i Vatroslava Kolandera (1848. – 1912.) koji je u rodnom Varaždinu tijekom gimnazijskih dana učio glazbenu teoriju i orgulje kod orguljaša Franje Hedjeka,[309] a nakon završene gimnazije nastavio studij glazbe u Pragu na orguljaškoj školi – konzervatoriju *Varhanické škole a konzervatoři* gdje je orgulje studirao kod tada najpoznatijeg češkog orguljaša i skladatelja prof. Josefa Kličke te kontrapunkt kod prof. Ksavera Skuherskyja. Nakon povratka u domovinu Kolander se 1874. g. orguljaškim solističkim koncertom predstavio u zagrebačkoj katedrali. Bio je to, zacijelo, prvi orguljaški koncert u Hrvatskoj. Tom je koncertu prisustvovao i baron Gustav Prandau te ga nagradio većom svotom novca kako bi mogao nastaviti studij glazbe u Beču. Po povratku u Zagreb, 14. kolovoza 1875. imenovan je privremenim, a onda 14. rujna 1878. i stalnim orguljašem prvostolne crkve zagrebačke s plaćom od 500 forinta.[310] Vatroslav Kolander se ističe i kao prvi hrvatski koncertni orguljaš. Na jednom od svojih nastupa, povodom hrvatskog Cecilijanskog sastanka 13. listopada 1910, u zagrebačkoj je katedrali priređen koncert na kojem je Vatroslav Kolander izveo tri orguljske skladbe: vlastiti *Preludij i fugu*, *Évocation à la Chapelle Sixtine* Franza Liszta te *Preludij i fugu u a-molu (BWV 543)* J. S. Bacha.[311] Vatroslav Kolander je i plodan skladatelj, njegov opus obuhvaća vokalno-instrumentalna djela, djela sakralnog karaktera kao i djela svjetovnog karaktera. Zanimljiva je percepcija orguljaške glazbe u to vrijeme. Naime, inicijalima potpisani Z. K., autor teksta o Vatroslavu Kolanderu prigodom njegove 35. obljetnice vršenja dužnosti orguljaša zagrebačke katedrale, u časopisu *Sveta Cecilija* iz 1910. god. nije popis od 15 solističkih orguljskih skladbi[312] svrstao među *instrumentalne* već *crkvene skladbe*.[313]

Kolander se, uz orguljašku službu u katedrali, bavio i pedagoškim radom. 1875. godine ponuđeno mu je mjesto profesora glasovira na *Hrvatskom zemaljskom glazbenom zavodu* gdje je 1. listopada 1876. i počeo raditi za 400 forinti.[314] Nezadovoljan plaćom 11. listopada 1881. god. otvara „privatnu teoretično-praktičnu glasovirsku školu".[315] Među Kolanderovim učenicima bio je i Franjo Dugan st.

---

[308] Usp. V. KATALINIĆ: Glazbene migracije i kulturni transfer: Vaňhal i neki suvremenici, 225.
[309] Z. K. [?]: Profesor Vatroslav Kolander, *Sveta Cecilija*, 4 (1910) 8-9, 61.
[310] Usp. *Isto*, 77.
[311] Razne vijesti, *Sveta Cecilija*, 4 (1910) 10-11, 87-88.
[312] Popis orguljskih djela Vatroslava Kolandera prema popisu iz časopisa Sveta Cecilija 4 (1910) 12: Preludium i fuga u D-duru, 11. Preludija, Velika fantazija u C-duru, Pastoralna fantazija, Preludium u d-molu.
[313] Usp. Z. K. [?]: Profesor Vatroslav Kolander, *Sveta Cecilija*, 4 (1910) 12, 95.
[314] Usp. *Isto*, 77.
[315] *Isto*, 77.

O svom radu s Kolanderom Dugan govori sljedeće: „.. morao sam mnogo čitati jer je Kolander malo tumačio, ali je u pregledavanju zadaća bio savjestan, izvanredno strog i točan, a blagozvučnost mu je bila prvi i najveći zahtjev“.[316] O Kolanderovoj tehnici sviranja orgulja Dugan piše: „On je imao malu ruku, ali vrlo razvitu i gipku, a isto tako i neovisno razvite prste. Zato je bila prava slast slušati njegovo vezano sviranje na orguljama. U pedalu je bio upravo vanredno vješt. Mi smo u prvostolnoj crkvi na to naučeni; pak stoga ni ne opažamo: no ako pogledamo mnoge znamenite i u svijetu važne umjetnike, kad sviraju orgulje, vidjet ćemo, kako se kod teških figura u pedalu ribaju i vrte kao da su na ražnju. Kolander je sva takova mjesta izvađao najvećim mirom“.[317] O umjetničkom radu Vatroslava Kolandera Dugan piše: „Kolander je bio kao svirač na orguljama velik virtuoz, još veći je bio kao improvizator. Po svojoj je dispoziciji bio pristaša modernih komponista osobito Wagnera“.[318]

Skladateljska, interpretativna i pedagoška praksa Vatroslava Kolandera temelj je razvoja modernog orguljaštva u Hrvatskoj. Kao prvi umjetnik koncertnog usmjerenja na orguljama u Hrvatskoj te vrsni improvizator i orguljaš zagrebačke katedrale, Kolander je postavio temelje i dao smjernice budućem razvoju orguljaške umjetnosti u Hrvatskoj. Očito je da je Kolanderov reproduktivni rad nadišao onaj produktivni jer djela za orgulje koja je napisao nisu zaživjela kao dio repertoara njegovih nasljednika pa su tako pala u zaborav.[319]

[316] Franjo DUGAN: +Vatroslav Kolander, *Sveta Cecilija*, 6 (1912) 5-6. 45.
[317] *Isto*, 46.
[318] *Isto*, 46.
[319] Kompletna ostavština Vatroslava Kolandera nalazi se u Hrvatskom povijesnom muzeju u Zagrebu.

4.2. „Zlatno doba“ hrvatske orguljaške glazbe: Franjo Dugan st. – Franjo Lučić – Anđelko Klobučar

Prijelaz iz devetnaestog u dvadeseto stoljeće u razvoju orgulja i sveobuhvatne djelatnosti oko njih obilježen je izgradnjom velikih orgulja, bogatima bojama - orguljama simfonijskog tipa. U tom su smislu orguljaši zagrebačke katedrale, prvo Vatroslav Kolander, a onda kasnije i Franjo Dugan st., nastojali modernizirati i povećati Walckerove orgulje kako one ne bi po svojim mogućnostima zaostajale za trendovima u Europi i svijetu. Osim Walckerovih orgulja u zagrebačkoj katedrali, na istoku Hrvatske imamo također velike orgulje u đakovačkoj katedrali. Prve, one tvrtke Stenmayer (52 registra), sagrađene 1882.god., a kada su nesretnim slučajem izgorjele, postavljene su nove, još veće orgulje (74 registra) koje je sagradio ljubljanski graditelj Franc Jenko 1933. godine.[320] Unatoč njihovoj veličini, snazi i ljepoti, reproduktivna i produktivna djelatnost oko njih nikada se nije razvila u mjeri kakvu bi taj instrument mogao pružiti[321].

S orguljama u zagrebačkoj katedrali situacija je bila posve drukčija. Orguljaši koji su djelovali u zagrebačkoj katedrali uvijek su bili pomno birani profesionalci, često najbolji orguljaši svoga vremena.

Prijelaz u dvadeseto stoljeće obilježila je još uvijek snažna aktivnost Vatroslava Kolandera kojeg sve češće mijenja Franjo Dugan st., ali i Franjo Lučić. Kada je Franjo Dugan st. na godinu dana (1909. – 1910.) odselio iz Zagreba u Osijek, a Vatroslav Kolander više nije svirao radi bolesti, Franjo Lučić preuzeo je sve dužnosti katedralnog orguljaša, istina samo na godinu dana jer se Dugan vratio u Zagreb 1910. god.[322] U tom je prijelaznom razdoblju Franjo Dugan st. službeno postao orguljaš u katedrali 1912. g. i tu je dužnost obavljao punih 36 godina do svoje smrti 1948. god. Do 1945. godine u katedrali je i dalje, no ne kao glavni orguljaš, orgulje svirao i Franjo Lučić. Dodajmo k tomu da je Lučić bio i stalni orguljaš zagrebačke židovske sinagoge od 1928. – 1940. g.[323] u kojoj i Dugan povremeno surađuje kao orguljaš. Prema pisanju Tamare Jurkić Sviben „u vjerskim obredima i koncertima (u zagrebačkoj sinagogi u Praškoj ulici) sudjelovali su orguljaši Franjo Dugan, njegov sin Čedomil Dugan, koji

[320] Usp. Dragan DAMJANOVIĆ: Prve i druge orgulje današnje Đakovačke katedrale, *Arti musices*, 38 (2007) 2, 253-254.
[321] U đakovačkoj su katedrali uglavnom orguljašice bile Milosrdne sestre svetog križa koje imaju veliki samostan u Đakovu. Među njima ističu se s. Rafaela Franc, koja je orgulje studirala kod Franje Dugana st., a u katedrali je svirala od 1948. do 1969. te s. Svjetlana Paljušević, koja je diplomu iz orgulja stekla na Visokoj školi za crkvenu glazbu u Regensburgu 1973., u katedrali je svirala od 1974. do 2010. god. (informacija dobivena od s. Svjetlane Paljušević, 27. 10. 2020.)
[322] Usp. Antun GOGLIA: Franjo pl. Lučić, *Hrvatski zmaj*, 1944, 47.
[323] Lovro ŽUPANOVIĆ: Život i djelo Franje Lučića, *Sveta Cecilija*, 60 (1990) 1, 5.

je svirao i u koprivničkoj sinagogi te Duganov đak Franjo pl. Lučić … navedeni su orguljaši istodobno bili i orguljaši prvostolnice na Kaptolu".[324] Franju Dugana je na mjestu katedralnog orguljaša naslijedio Mladen Stahuljak (1914. – 1996.). U razdoblju od 1945. do 1948. godine on je djelovao kao drugi orguljaš, a od 1948. do 1954. godine kao glavni katedralni orguljaš. Stahuljak je diplomirao orgulje i kompoziciju na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, a s usavršavanjem je nastavio u Leipzigu kod prof. Günthera Ramina, Johanna Nepomuka Davida i Karla Straubea. Iz političkih razloga Stahuljak 1955. godine napušta Zagreb i seli u Sarajevo, a nasljeđuje ga Anđelko Klobučar koji je bio katedralni orguljaš od 1955. pa sve do 2009. Danas je na tom mjestu Neven Kraljić.

Velike Walckerove orgulje zagrebačke katedrale svojim registarskim bojama i suvremenim tehničkim mogućnostima kao da, na neki način, anticipiraju događaje koji će uslijediti u hrvatskoj glazbi. Naime, na prijelazu stoljeća javlja se skupina skladatelja koja je zaslužna za stvaranje temelja moderne hrvatske glazbe tzv. „prijelazna generacija" ili „prijelazna skupina" skladatelja.[325] To su: Vjekoslav Rozenberg-Ružić (1870. – 1954.), Blagoje Bersa (1873. – 1934.), Franjo Dugan st. (1874. – 1948.), Josip Hatze (1879. – 1959.), Dora Pejačević (1885. – 1923.) i Franjo Lučić (1889. – 1972.). Upravo ti skladatelji, a među njima čak dvojica orguljaša, svojim su djelima nastalim na prijelazu stoljeća, uklopili domaće stvaralaštvo u europske okvire. Spomenuta skupina skladatelja povezuje Zajca i njegove suvremenike s novom epohom koja se proteže kroz prvih trideset godina 20. st., a u kojoj se otvara put modernističkom izrazu. Prijelazna generacija skladatelja stvara na impulsima koji dolaze izvan granica Hrvatske, bilo da su oni neposredno dobiveni iz europskih centara gdje su se školovali ili, kao u primjeru Lučića, preko njegova učitelja F. Dugana st.

Dugan se školuje u Berlinu na *Königlich Akademie der Künste – Hochschule für Musik* i pripadnik je tzv. berlinske škole koja je, prema Klobučarovim riječima „imala utjecaj na Austriju i na Mađarsku".[326] Duganovi su učitelji u Berlinu bili Max Bruch (1838. – 1920.) i Robert Kahn (1865. – 1951.), glazbenici čiji je utjecaj u svakom pogledu prešao njemačke granice. Za Dugana, jednako kao i za ostale predstavnike prijelazne generacije, bio je od presudne važnosti upravo taj doticaj sa snažnim osobnostima koje su u to vrijeme usmjeravale

[324] Tamara JURKIĆ SVIBEN: Motivi i poticaji hrvatskih glazbenika židovskog podrijetla u Hrvatskoj kulturi i hrvatskoj glazbenoj baštini, u: Branka Tafra (ur.), *Kroatologija*, Zagreb: Hrvatski studiji Sveučilišta u Zagrebu, 1 (2010.) 1, 123-124.
[325] Koraljka KOS: Začeci nove hrvatske muzike, *Atri musices*, 7 (1976), 26.
[326] Usp. Giga GRAČAN: *Njim samim, audio-portret* - Anđelko Klobučar, orguljaš, skladatelj, akademik, HRT 3. program, https://radio.hrt.hr/search/?q=njim+samim (pristup 24. 5. 2020.)

tadašnje trendove. Dugan u Berlinu usvaja aktualne kompozicijske tehnike koje nakon povratka u Hrvatsku presađuje u domaću sredinu.

Franjo Dugan st. bio je respektabilni koncertni orguljaš u Hrvatskoj čija karijera traje više desetljeća. Vrsni je improvizator na orguljama i neprikosnoveni znalac orgulja što potvrđuje svojim mnogobrojnim člancima o povijesnom razvoju orgulja ili o registrima i registraciji izdanima u časopisu Sveta Cecilija[327]. 1920. godine postaje profesorom na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, a doskora, već 1927. g., pročelnikom Odjela za kompoziciju te rektor. Uz redoviti umjetnički i pedagoški rad napisao je i tri knjige: *Nauka o formama (1936.), Nauka o glazbalima (1944., 2018.)* i *Akustika (2014.)*. Franjo Dugan umire 1948. godine nakon što ga je Sud časti 1945. zbog navodnog klerikalizma odvojio od društvene sredine[328]. Posljednje priznanje prima od instituta Max Reger u Bonnu koji ga imenuje svojim redovitim članom[329] 1947. godine.[330]

Posebno bi trebalo istaknuti Duganov umjetnički rad, njegove koncerte širokog repertoara. Prateći njegovu koncertnu djelatnost kroz obavijesti o koncertima u časopisu *Sveta Cecilija* nailazimo na veći broj nastupa na orguljama zagrebačke katedrale, ali i na njegovo gostovanje u Ljubljani prilikom inauguracije novih orgulja u ljubljanskoj stolnoj crkvi sv. Nikolaja.[331]

Glavnina orguljskog opusa Franje Dugana st. nastala je u razdoblju između 1893. i 1909. god., u vremenu kada se, po riječima Koraljke Kos, stvaraju temelji „nove hrvatske muzike“, stoga možemo i Duganov orguljski opus smatrati važnim čimbenikom toga procesa. Devedesetih godina 19. st. Dugan piše svoje majstorske orguljske kompozicije, otkrivajući bogatstvo izražajnih mogućnosti modernih orgulja kakve je imao u zagrebačkoj katedrali.[332]

---

[327] Franjo Dugan st. prvi je hrvatski orguljaš koji se sustavno bavi i organologijom. Produkt njegovog znanstvenog rada s orguljskom tematikom je više od dvadeset članaka izdanih u časopisu Sveta Cecilija te knjiga Glazbeni instrumenti (izdanje nakladnog odjela Hrvatske državne tiskare, Zagreb, 1944.) u kojoj je od str. 147.-268. F. Dugan st. po prvi puta na hrvatskom jeziku detaljno opisao povijesni razvoj, tehnički ustroj i registre orgulja.
[328] Franjo DUGAN st.: *Glazbena akustika*, Zagreb: Kiklos-Krug knjige, 2014, 263.
[329] *Isto*, 264.
[330] Usp. Sanja RACA: Autorski koncert u čast hrvatskih skladatelja: Franjo Dugan, Antun Dobronić, Krsto Odak, Zagreb: HDS Cantus, 2008, 10-12.
[331] Među koncertnim nastupima Franje Dugana st. ističu se: Koncert u organizaciji Cecilijinog društva 13. listopada 1910., program: J. S. Bach: Predigra i trostruka fuga u Es-duru (BWV 552), J. Rheinberger: Canzonetta, M. Reger: Allegro con brio (Op. 60.) *Sv. Cecilija 5 (1911) 5-7, 46-47*, Koncert Cecilijinog društva u ljubljanskoj stolnoj crkvi prigodom proslave novih orgulja 14. veljače 1912, program: J. Klička: koncertna fantazija fis-mol, J. Rheinberger: Cantilena (Sonata u d-molu, Op. 148.), iste godine u organizaciji Cecilijinog društva, Franjo Dugan st. je izveo koncert u zagrebačkoj katedrali s programom: F. Mendelssohn-bartholdy: Sonata VI op. 65, F. Cappocci: Cantabile iz Sonate u E-duru *Sv. Cecilija 6 (1911) 3-4., 41*., Koncert Cecilijinog društva 12. listopada 1913. god. nakon obnove orgulja, program koncerta: F. Dugan: Preludij i trostruka fuga u H-duru, J. S. Bach: Passacaglia u c-molu (BWV 582), M. E. Bossi: Koncert za orgulje i orkestar (dirigent: F. pl. Lučić), *Sv. Cecilija* 7 (1913) 4, 56.
[332] Usp. K. KOS: Začeci nove hrvatske muzike, 33.

Iako je Franjo Dugan st. bio svestrani glazbenik i pedagog, on je u duši prvenstveno orguljaš, interpret i skladatelj orguljske glazbe koji je fasciniran orguljskim zvukom polifonog izričaja. Prema riječima Anđelka Klobučara: „Duganovi radovi za orgulje prve su značajne kompozicije ove vrsti u našoj muzičkoj literaturi. Puni su sugestivnosti, a odlikuju se elegantnim polifonim stilom, bogatim harmonijskim tkivom i velikim znanjem kontrapunkta. Uslijed specifične upotrebe harmonijskih sredstava, kao i po odnosu tonaliteta pojedinih arhitektonskih cjelina, očituje u njima Dugan romantičarske osobine. Ujedno se kod njega odražava utjecaj Bachovih djela, koja od mladosti mnogo studira i svira. Bachov duh može se zapaziti napose u koncipiranju tema pojedinih figura pa i većih odlomaka u kompozicijama drugog perioda“.[333]

Dugana na poseban način karakterizira osobna disciplina koja ga je oblikovala. Na njegov habitus najviše je utjecao sjemenišni odgoj, ali i studij matematike i fizike. Kontrapunktički jezik, sveprisutan u njegovim orguljskim skladbama nastalim prije studija u Berlinu, ali i nakon povratka, ostaje njemu svojstven način izraza od kojega kao da ne umije odmaknuti. Njegova „motivika, podobna za polifonijske operacije, i brze, sekvencne, kadencno modulativne promjene, najčešće na kromatski zbijenom tonalnom prostoru, karakteristika su najvećeg dijela njegova orguljskog opusa“.[334]

Iako postoje, istina u manjoj mjeri, podijeljena stajališta oko valorizacije Duganova orguljskog opusa, Anđelko Klobučar u svom radu navodi da Duganovo stvaralaštvo karakterizira „preglednost forme po uzoru na klasike, jednostavnost melodičkih fraza i ukusna harmonijska sredstva rane romantike“. U estetsko-vrijednosnom kontekstu Kolobučarova ocjena Duganov opus stavlja na posebnu poziciju u sveukupnom hrvatskom orguljskom opusu. Potvrdu ovakvih ocjena imamo i u trajnom prisustvu Duganova opusa u repertoaru hrvatskih, ali i stranih orguljaša.

Među brojnim Duganovim studentima bio je i Franjo Lučić koji je kod njega završio kompoziciju, a kod Ćirila Juneka orgulje.[335] Lučićev doprinos razvoju hrvatske glazbe posebno se očituje u dva velika djela; *Koncertu za orgulje i orkestar u c-molu (1913.)* i *Simfoniji u f-molu (1917.)*. Koncert za orgulje i orkestar u c-molu Lučić završava 1913., iste godine kada i Dora Pejačević (1885. – 1923.) završava svoj *Koncert za klavir i orkestar u g-molu op. 33.*

[333] Usp. Anđelko KLOBUČAR: *Franjo Dugan, život i rad*, Rad JAZU, 351, 1969, 116-117.
[334] Eva SEDAK: Znakovi moderne u djelima hrvatskih skladatelja, pokušaj tipizacije, u: Eva Sedak (ur): *Između moderne i avangarde Hrvatske glazba 1910.-1960*, Zagreb: HMD, 2004, 16.
[335] Usp. Mato LEŠĆAN: Jubilej Franje Lučića, *Sveta Cecilija*, 39 (1969) 4, 100.

Lučićevo se orguljsko skladateljsko stvaralaštvo dijeli na dva razdoblja. Prvo započinje *Toccatom i fugom u F-duru* nastalom 1909. godine kao završnim radom iz kompozicije kod Franje Dugana st., a završava orguljskim koncertom 1913. g. Drugo razdoblje započinje 1932. g. *Fantazijom i fugom u c-molu,* a završava *Malom fugom u d-molu* skladanom 1947. g.

U prvom razdoblju nastaju *Fugheta u a-molu* (1906.) i *Fugheta u c-molu* (1908.), *Sonata u c-molu* (1909.) te dvostavačni ciklični oblici *Tokata i fuga u F-duru*, *Preludij i fuga u g-molu* (1906.) i *Preludij i fuga u d-molu* (1908.), djelo slobodne fantazijske forme *Legenda u a-molu* (1910.) te već spomenuti Koncert za orgulje i orkestar. Druga Lučićeva skladateljska faza traje vremenski od 1932. do 1947. god.[336] U njoj nastaje još devet skladbi među kojima su najvažnije *Fantazija i fuga u c-molu (1932.)*, *Elegija u f-molu (1932.)* i *Koralni preludij u f-molu* (1943.).[337]

Temeljito revalorizirati skladateljski opus Franje Lučića nije jednostavan posao zbog toga što je sam autor često intervenirao u već završene skladbe. Tako danas imamo čak četiri verzije *Elegije* te dvije verzije *Fantazije i fuge u c-molu*. Jedan od najradikalnijih zahvata učinjen je na *Fantaziji u c-molu* koju je autor skratio za ukupno 39 taktova te ju je osamostalio odvojivši je od fuge. Ovo, takoreći novo djelo, vodi se pod naslovom *Fantazija u c-molu*. Posebnost Lučićeva rada je u obradama njegovih skladbi za orkestar. Mnoga je svoja orguljska djela orkestrirao te su ona u novom ruhu doživjela veoma uspjele interpretacije.[338] Među najuspjelija ostvarenja te vrste svakako spada Lučićeva obrada njegove orguljske skladbe *Elegija* koju je učinio na nagovor dirigenta Lovre Matačića. Djelo je skladano 1934. g., a nastalo je na molbu Čedomila Dugana koji ga je i praizveo iste godine na koncertu u zagrebačkoj katedrali. Na molbu Lovre Matačića, Lučić je skladbu preradio za veliki orkestar. Djelo je pod ravnanjem Lovre Matačića 3. veljače 1938. g. praizvela Zagrebačka filharmonija u Hrvatskom glazbenom zavodu uz veliki uspjeh.[339] Lučićevo orkestriranje vlastitih djela nužno je dovelo njegovo stvaralaštvo do značajne prekretnice koja se očituje u snažnom koloritnom pristupu. Naime, koncepcija njegovih djela već je u samom početku duboko usmjerena prema fragmentarnoj koncepcijskoj strukturi koja omogućuje bogatu provedbu koloritnih pristupa. Lučićev kolorit proizlazi iz instrumentacijskog pristupa, računajući pritom na velike orgulje s

[336] Skladbe iz druge faze Lučićevog skladateljskog rada posvećenog orguljama: Fantazija i fuga u c-molu (1932.), Fantazija i fuga u e-molu (1933.), Elegija u f-molu (1934.), Koral (1934.), Koralni preludij u f-molu (1943.), Andante za orgulje (1943.), Fuga u G-duru (1947.), Mala fuga u d-molu ((1947.), Preludij u c-molu (1947.)
[337] Lidija TREŠĆEC-BOBETKO: Popis djela i glazbena ostavština Franje Lučića (1898-1972), *Arti musices*, 12 (1981) 1-2, 125.
[338] Orguljska djela koja je Franjo Lučić preradio za orkestar: Tokata i fuga u F-duru, Legenda, Sonata u c-molu, Fantazija i fuga u c-molu i Elegija.
[339] Usp. A. GOGOLIA: Franjo pl. Lučić, 53.

bogatom dispozicijom na kojima će se njegovi postupci moći realizirati. Takve orgulje u ono su vrijeme bile jedino orgulje zagrebačke katedrale. Lučićev snažan odnos prema koloritu vidljiv je i u njegovim orkestralnim skladbama. „Cjelokupnom dojmu u orkestralnim djelima pridonosi i zanimljiva instrumentacija, u kojoj se osjeća utjecaj bogatog zvuka orgulja i njegovih registara. Kao dobar poznavalac muzičke literature, Lučić u oblikovanju zvuka teži za ukusnim koloristićkim djelovanjem, ne primjenjujući nikad suvišno nagomilavanje zvukovnih masa, kao ni pronalaženje bizarnih efekata".[340] Lučićev odnos prema koloritu formira se pod utjecajem orguljskih boja sadržanih u registrima i instrumentalnih boja koje mu stoje na raspolaganju u orkestru. Možemo zaključiti da Lučić instrumentirajući svoja orkestralna djela često misli na učinke orguljskih registara, a dok sklada djela za orgulje zvukovni koncept konstruira prema instrumentacijskim načelima. Stoga Franju Lučića možemo s pravom nazvati prvim koloristom na području poimanja orguljskog zvuka. Njegov kolorizam najbliži je onome kakvog susrećemo u djelima francuskih orguljskih simfoničara kao što su Aleksandar Guilmant (1837. – 1911.) ili Charles-Marie Widor (1844. –1937.).

Lučićev doprinos djelovanju prijelazne generacije ide prvenstveno u smjeru obogaćivanja tradicije. Sredstva kojima se služi „ne idu dalje od granica koje su ucrtali romantičari, ali su obogaćena osobinama starih tonaliteta, a u melodici tog umjetnika čest je prizvuk narodnih napjeva koje je obilno obrađivao".[341] Prema riječima Koraljke Kos; „stapajući tradicionalnu formu i kontrapunktičku tehniku s kasnoromantičkom harmonijom, Franjo Lučić djeluje prvenstveno u smjeru obogaćivanja tradicije".[342]

Franjo Lučić je veliki dio svojega vremena posvetio pedagoškom radu u kojem je reorganizirao glazbeno školstvo u Hrvatskoj. Na Muzičkoj akademiji u Zagrebu predavao je orgulje i polifoniju od 1921. do 1961. g. kada je umirovljen. Dva puta je bio biran za rektora (dekana) Muzičke akademije u Zagrebu. Plod njegovog pedagoškog rada jesu i dva udžbenika: *Polifona kompozicija* (1954., 1997.) i *Kontrapunkt* (1969.).[343]

Hrvatski skladatelji romantičarskog i kasnoromantičarskog razdoblja djeluju prema uzorima izvan hrvatskih granica kod kojih su stjecali i brusili svoj zanat. Nakon prvog svjetskog rata dio skladatelja prijelazne generacije okreće se folkloru u kojem traže nova nadahnuća i

[340] Krešimir KOVAČEVIĆ: *Hrvatski kompozitori i njihova djela*, Zagreb: Naprijed, 1960, 287.
[341] J. ANDREIS: *Povijest glazbe*, IV, 330.
[342] K. KOS: Začeci nove hrvatske muzike, 35.
[343] L. TREŠĆEC-BOBETKO: Popis djela i glazbena ostavština Franje Lučića (1898-1972), 128.

inspiraciju[344]. Folklorni elementi (ritam, melodija) postaju ključni za izgradnju autohtone hrvatske umjetničke glazbe. Skladatelji poput Dore Pejačević ili Franje Dugana st. svoju inspiraciju i nadahnuća traže u djelima prethodnih razdoblja te izvanglazbenim, programnim elementima. Dugan, u tom smislu, poseže za citatima crkvenih pučkih popjevaka[345].

Sagledavajući zajedničke karakteristike Duganova i Lučićeva orguljskog opusa, razvidno je da je on pod velikim utjecajem orguljskog opusa Felixa Bartholdy-Mendelssohna (1809. – 1847.), Josefa Rheinbergera (1839. – 1901.) i Maxa Regera (1873. – 1916.), ali i Bachovih orguljskih skladbi čija načela ponovno dolaze do izražaja te postavljaju pravac razvoja orguljaške glazbe u prvoj polovici dvadesetog stoljeća. Polifoni izraz neobaroknog stila s kasnoromantičarskom harmonijom, ključan za Regerov izraz, ima najsnažniji utjecaj upravo na njemačke skladatelje orguljske glazbe toga doba. Stil i osobnost Maksa Regera ni danas u Njemačkoj nije zasjenio neki drugi autoritet na području orguljske glazbe. On se kao duh nadvio na njemačko orguljaško stvaralaštvo i snažno je tamo prisutan. Doticaj s Regerovim autoritetom na neki način „paralizira" njegove suvremenike pa tako posredno i Dugana. Dugan se, naprosto, ne snalazi u novom vremenu i ne zna se priključiti inovativnim pokretima kojih je sve više. Među orguljašima se oko 1920. g. razvija antiromantičarska struja koja ima za cilj ponovno afirmiranje baroknog izraza, ali sada u novom ruhu. Glavni predstavnici toga pokreta jesu: Helmut Bornefeld (1906. – 1990.), Siegfeld Reda (1916. – 1968.), Ernest Pepping (1901. – 1981.), Paul Hindemiht (1895. – 1963.) i Austrijanac Johann Nepomuk David (1895. – 1977.). Prema pisanju H. Breko Kustura: „Osnovne karakteristike njihovog skladateljstva jesu oživljavanje polifonije i polifonih tehnika i oblika, stroga metrička organizacija, obnova crkvene glazbe".[346] Djelovanje spomenute skupine, iako bez glavnog protagonista, uspijeva u prvi plan ponovno staviti crkvenu glazbu. Otuda u njihovim djelima brojne obrade i parafraze korala (protestantskih) i gregorijanskih melodija. U djelima ovih skladatelja nailazimo na tradicionalne oblike: fuge, koncerte, sonate, koralne partite, koralne predigre, ricercare, tokate i preludije.[347]

Hrvatska se orguljaška glazba u 20. stoljeću nakon snažnog zamaha F. Dugana st. te F. Lučića razvija putem pojedinačnih, sporadično nastalih skladbi. Skladatelji tih djela nužno i

[344] U orguljskoj literaturi folklorne elemente nalazimo kod F. Lučića u djelima Fantazija u c-molu, Legenda i Elegija.
[345] Citate napjeva pučkih popjevaka u orguljskom opusu F. Dugana st. nalazimo u Fantaziji *(Pozdravleno bidi telo Jezuša)* te u Predigri i varijaciji (*Ptičice lijepo pjevaju)*.
[346] Hana BREKO KUSTURA: Neke značajke orguljskog opusa Anđelka Klobučara, *Arti musices*, 27 (1995) 1, 58.
[347] Usp. *Isto*, 58.

nisu orguljaši, što ukazuje na sve veći interes za orgulje skladatelja općenito. Orgulje se sve više i kod nas tretiraju kao orkestralni instrument. Tako 1936. godine, na sam Božić, u Splitu nastaje *Preludij* op. 70. Borisa Papandopula (1906. – 1991.) te 1938. *Passacaglia* u g-molu op. 34 Krste Odaka (1888. – 1965.). Obje su skladbe koncipirane fragmentarno te nose snažan lirski naboj pojačan koloritnim učinkom.

Nešto kasnije, Albe Vidaković (1914. – 1964.), također učenik Franje Dugana st., za orgulje piše dva ciklička djela; *Preludij i fugu u C-duru* (1940.) i veoma uspjelu *Fantaziju i fugu u f-molu* (1945.). Obje su skladbe neobaroknog karaktera i u oba se slučaja glavnina sadržaja nalazi u drugom stavku (fugi). Oba skladatelja, Odak i Vidaković, vjerojatno pod snažnim utjecajem svojeg učitelja Dugana, u tom periodu pišu djela koristeći se romantičkom harmonijskom građom.[348]

U Papandopulovoj skladbi susrećemo novi obrazac kompozicijske tehnike. On oslobađa disonancu, koristeći u melodijskoj građi skokovite intervale poput septime nadolje ili smanjene kvinte prema gore, stvarajući tako melodije koje na novi način donose dramatski naboj. Istom manirom, samo još puno slobodnije u harmonijskom i arhitektonskom smislu, Milo Cipra (1906. – 1985.) piše *Fantaziju na pučki napjev iz Bosne* koju je Čedomil Dugan (1915. – 1989.) 11. lipnja 1943. g. praizveo na koncertu u zagrebačkoj katedrali.[349]

Desetak godina kasnije, točnije 1952. godine na orguljama u dvorani Hrvatskog glazbenog zavoda u okviru Majskih dana Muzičke akademije, svojom se *Passacagliom* predstavio tada dvadesetjednogodišnji orguljaš i skladatelj Anđelko Klobučar. Bio je to prvi ozbiljniji nastup mladog umjetnika koji je u to vrijeme orgulje studirao kod Franje Lučića i kompoziciju kod Mila Cipre.[350] Klobučara je k orguljama privukao koncert kojega je u zagrebačkoj katedrali 1945. g. izveo tadašnji katedralni orguljaš Mladen Stahuljak. Na programu su bila pretežno djela hrvatskih autora i prva izvedba *Fantazije i fuge u f-molu* Albe Vidakovića. Prema Klobučarovim riječima „interpretacija Mladena Stahuljaka u ono je vrijeme silno odudarala od tadašnjeg standarda koji je bio pod snažnim utjecajem Franje Dugana st. čiji je pristup registraciji bio uvijek pun i zasićen, bez specifične boje dok je Stahuljak više pristupao koloristički – orkestralno“. [351]

---

[348] Usp. M. PERESTEGI: Orguljska glazba u Hrvatskoj, 36-37.
[349] Djelo *Fantaziju na pučki napjev iz Bosne* je Milo Cipra 31. svibnja 1949. a praizvedeno je na koncertu u Zagrebačkoj katedrali 11. lipnja 1943. g. (datum skladanja i datum izvedbe vidljivi su na rukopisu partiture čiju kopiju osobno posjedujem)
[350] Nikša GLIGO: Anđelko Klobučar, *Hrvatski biografski leksikon*, http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=10549 (pristup 29. 5. 2020.)
[351] Usp. TV emisija *Anđelko Klobučar*, Anna Maria Doricich (ur.), HRT, 1994. https://www.youtube.com/watch?v=vlnJMVs9Fzg (pristup 29. 5. 2020.)

Stahuljakov pristup interpretaciji orguljske literature s akcentom na kolorit potpuno je odredio Klobučara, kojem će kolorit ostati glavna preokupacija kako u interpretaciji vlastitih skladbi tako i u interpretaciji djela ostalih skladatelja. Već u njegovu prvijencu, *Passacagli* za orgulje, koloristički je pristup veoma naglašen. Varijacije koje se nižu pružaju mogućnost stvaranja manjih i većih koloritnih ploha.

Klobučar 1950. godine odlazi u Pariz na studij kompozicije kod André Joliveta (1905. – 1974.) gdje je imao prilike osobno slušati vodeće francuske orguljaše toga doba kao što su: Olivier Messiaen (1908. – 1992.), Marcel Dupré (1886. – 1971.), Jean Langlais (1907. – 1991.) te tadašnji orguljaš katedrale Notre Dame de Paris Pierre Cochereau (1924. – 1884.). Klobučarov je boravak u Parizu bio prvi direktan doticaj hrvatskog orguljaša sa živom francuskom orguljskom tradicijom koja tako preko Klobučara prodire i u našu sredinu. Zbog toga nakon dugogodišnjeg utjecaja njemačke orguljske tradicije, sada nastupa novo vrijeme u hrvatskom orguljaštvu, u kojem autoritet i utjecaj s Franje Dugana st. prelazi na Anđelka Klobučara. Klobučar donosi novu svježinu koja proizlazi iz prebogate francuske tradicije.

Europska glazbena kretanja već u prvim desetljećima 20. stoljeća doživljavaju velike promjene uvođenjem novih antiromantičarskih postupaka i proširivanjem pa čak i rušenjem konvencionalnih pravila modernističkim postupcima u konstituiranju glazbenih oblika i njegovih elemenata. Proširenjem tonaliteta, a kasnije i uvođenjem politonalitetnosti i konačno atonalitetnosti, te novom koncepcijom glazbenog govora i valoriziranjem novih kriterija pri određivanju pojma suzvučja, oni su potpuno preobrazili europsku glazbu. Zavladala je disonanca nad konsonancom i onda je uslijedilo eksperimentiranje s novim zvukom. Specifičnosti disonance, njezine nove uloge te snaga i osebujnost koju ona pruža potpuno su preuzele tada progresivni dio europskog skladateljskog korpusa. Među skladateljima orguljske glazbe u tom se smislu posebno ističu Francuzi predvođeni Olivierom Messiaenom koji 1928. god. sklada djelo *Le Banquet Céleste* na skicama ranijeg nedovršenog orkestralnog djela *Le Banquet Eucharistique*. Ovo djelo u sebi nosi sve karakteristike novog zvuka, ali i specifičnih Messiaenovih postupaka. Nakon spomenute skladbe O. Messiaen 1934. godine završava i utjecajan ciklus sastavljen od devet meditacija pod nazivom *La Nativité du Seigneur*. Nemjerljiv je utjecaj Messiaenovih spomenutih, ali i ostalih orguljskih djela koja su kasnije nastala na sveukupan razvoj orguljske glazbe.

Klobučarov orguljski opus broji više od stotinu skladbi različitih oblika. Promatrajući ga prema višestrukim kriterijima u odnosu na tradiciju, vidljivo je da Klobučar tradiciju afirmira, ali se istodobno od nje, kako piše N. Gligo „i odvaja po visoku stupnju skladateljeve

individualizacije u tumačenju tih kriterija“. [352] Također, „poznavanje glazbene literature 20. st. ne odražava se u opusu u smislu narušavanja individualnog stila“.[353]

Klobučarove su se orguljske skladbe uglavnom razvile iz improvizacija tijekom sviranja na misama u zagrebačkoj katedrali. Karakterizira ih preglednost forme, centralna tonalna os koja osigurava jedan tonski centar, uporaba akorda s dodanom kvartom ili sekundom, te bogat kolorizam koji proizlazi iz mogućnosti koje su mu pružale „njegove“ orgulje u katedrali i razne zvukovne kombinacije čije uzore nalazimo u francuskoj orguljskoj literaturi 20. st., posebno kod Oliviera Messiaena.

Nakon dulje pauze Klobučar je 1964. godine skladao prvo ciklično djelo *Suita Alleluicatica,* četverostavačnu skladbu u kojoj promovira svoje osnovne alate: sekundne i kvartne akorde koji će ostati osnovni elementi njegova harmonijskog izričaja u radovima koji slijede. Među važnijim radovima jesu: *Triptih* (1965.), *Prva sonata* (1966.), *Druga sonata* (1968.), *Treća sonata* (1981.), *Fantazija* (1971.), *Pjesma stvorova* (1982.), *Vitrail* (1987.) te veliki broj preludija i kraćih skladbi. Klobučar je, kako kaže Hrvojka Mihanović-Salopek „ vodeći suvremeni skladatelj za orgulje, i u tom dijelu svoga stvaralaštva on je umjetnik velikog temperamenta i autentičnog avangardnog nadahnuća te u njima poseže i za najsmionijim izražajnim sredstvima suvremene glazbe“.[354]

Kao interpret orguljske glazbe[355] Klobučar svoj repertoar zasniva na dvije osi: interpretaciji djela hrvatskih skladatelja s jedne strane, te na afirmaciji orguljskih djela francuskih skladatelja posebno djela O. Messiaenas druge strane.

Za Klobučara se uistinu može reći da je obogatio i dao novi razvojni smjer hrvatskoj orguljskoj tradiciji povezujući je s francuskom orguljskom tradicijom, ali i nadovezujući se u oblikovanju zvuka preko specifičnih registracijskih principa na svoga učitelja Franju Lučića čiji je orguljski opus na poseban način zahvaćen modernističkim elementima koji kulminaciju

---

[352] N. GLIGO: Anđelko Klobučar, *Hrvatski biografski leksikon*, http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=10549 (pristup 29. 5. 2020.)
[353] *Isto*
[354] Hrvojka MIHANOVIĆ-SALOPEK: Bogorodica u suvremenoj hrvatskoj glazbi, *Bogoslovska smotra*, 63 (1993) 1-2, 204.
[355] Koncertna aktivnost Anđekla Klobučara trajala je više od pedeset godina i u tom je periodu izveo više od 1500 koncerata u domovini i inozemstvu. Među važnije nastupe spadaju: cjelovečernji koncert skladbi J. S. Bacha u koncertnoj dvorani P. I. Čajkovskoga u Moskvi (1970.), koncertna gostovanja u Westminsterskoj katedrali u Londonu, katedrali u St. Albansu i Velikoj koncertnoj dvorani Lenjingradske filharmonije (1973.), praizvedba Koncerta za orgulje Memento Stjepana Šuleka u Koncertnoj dvorani Vatroslava Lisinskoga u Zagrebu (1974.), koncertno gostovanje u katedrali Notre-Dame u Parizu s repertoarom skladbi hrvatskih skladatelja (1978.), . Koncertno gostovanje u bazilici Svete Marije Anđeoske u Asizu, gdje izvodi svoje djelo Pjesmu stvorova sv. Franje Asiškoga (1978.), Ciklus od tri koncerta s djelima Oliviera Messiaena u franjevačkoj crkvi na Kaptolu u Zagrebu (1986.). *Usp. Skladbe za orgulje, Zagreb: Katolički bogoslovni fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2016. VI-VII.*

svojeg razvoja doživljavaju upravo u Klobučarovu stvaralaštvu. Kontinuitet Lučićeve i Klobučarove glazbe slijedi i razvija se na temeljima koje je svojim djelima postavio Franjo Dugan st.

Sedamdesetih godina 20. st. u Hrvatskoj nastaje veći broj orguljskih skladbi potaknut različitim idejnim kontekstima. Na temelju novih izražajnih sredstava koja uključuju dodekafoniju, serijalnu strukturu i aleatoriku te posebno izraženu težnju za zvukovnim eksperimentima, u Hrvatskoj nastaje čitav niz zapaženih i vrijednih djela za orgulje solo[356].

Raznovrsnost forme i različiti izražajni pristupi i kompozicijske tehnike ukazuju na razvojni proces kroz koji je prolazila orguljska glazba od Duganovih skladbi do novonastalih djela našeg vremena. Orgulje, a posebno one zagrebačke katedrale, neiscrpan su izvor brojnih zvukovnih mogućnosti pa nije čudo da su mnogi skladatelji, inspirirani baš njima, utkali i svoje djelo u fundus koji tvori hrvatsku orguljsku literaturu. Promatrajući sveukupnu orguljsku literaturu, od Dugana prema našim danima, možemo zamijetiti dva kolosijeka. Prvi kojega čine Dugan – Lučić – Klobučar, a predstavlja neprekinuti tijek razvoja, i drugi koji se povremeno stapa s njime ili razdvaja, a čine ga skladatelji koji su orguljama posvetili tek poneko djelo. No njihova je uloga ipak neprocjenjiva jer su, neopterećeni orguljskom tradicijom, u velikoj slobodi pristupili koncepciji koja je tradiciju uzdrmala i obično malo pomaknula s predvidivog puta (Papandopulo, Cipra, Detoni, Županović). Česta eksperimentiranja, posebno zvukom, sa sobom su donijela posebnu umjetničku vrijednost na temelju koje se orguljska glazba sigurnim putem odvajala od strogog polifonog izraza (Dugan, Lučić) i otvorila se novom slobodnijem načinu izražavanja (Klobučar). Naravno, sve to uz pomoć snažnih strujanja koja su se širila iz europskih glazbenih centara, ali i pod utjecajem bienalnih susreta koji su okupljali najutjecajnija skladateljska imena u Zagrebu. Sa sigurnošću možemo potvrditi da se, zahvaljujući kontinuitetu kojega je stvorio čvrsti trojac Dugan – Lučić – Klobučar, te uz skladatelje čija je snažna individualnost i neiscrpna inventivnost proširila izražajni okvir, hrvatska orguljaška glazba u

[356] Od solističkih orguljskih skladba hrvatskih skladatelja valjalo bi istaknuti najizvođenije: *Tri epistole za orgulje* Brune Bjelinskoga (1909.-1992.), *Res sonora za orgulje* Natka Devčića (1914.-1997.), Studija u bojama Lovre Županovića (1925.-2004.), *Cantus toccata* i *Hvarske litanije* Miroslava Miletića (1925.-2018.), *Invencija I*. Zlatka Pibernika (1926.-2010.), *Tri koralne predigre* i *Musica jubilaris* Nikše Njirića (1927.-2016.), *Pastoralna toccata* i *La meditation* Adalberta Markovića (1929.-2010.), *Grafika I.* Dubravka Detonija (1937.-), Antependij Željka Brkanovića (1937.-2018.), *Intra vitam mortemque* i *Oluja* Josipa Magdića (1937.-2020.), *Četiri studije*, *Sonata* i *Simfonija* Žarka Dropulića (1946.-2010.), *Vitae arbor* Marka Ruždjaka (1946.-2121.), *Fantazija za orgulje* i Koncert za *orgulje i orkestar* Davorina Kempfa (1947.-). Uz nabrojena najizvođenija djela za orgulje solo, nastala su i mnoga druga već spomenutih skladatelja, ali i skladatelja mlađe generacije: *Organ* Srečka Bradića (1963.-), *Morgensterntoccata* i *Varijacije na Zdravo budi mladi kralju* Anđelka Igreca (1968.-), *Toccata za bijele tipke* Krešimira Seletkovića (1974.-), *Passacaglia* i *Tema s varijacijama* Milana Hibšera (1978.-) i *Tri etide za orgulje* i *Preludij i fuga* Ante Knešaureka (1978.-).

odnosu na europska kretanja postavila kao uzorni i respektabilni akter tvorbe europske glazbene ostavštine.

5. ANALIZA ODABRANIH ORGULJSKIH SKLADBI FRANJE DUGANA ST,. FRANJE LUČIĆA I ANĐELKA KLOBUČARA

Analizom određenih partitura Franje Dugana st., Franje Lučića i Anđelka Klobučara istražit će se obilježja s obzirom na elemente glazbenih oblika: melodiju, ritam, harmoniju, dinamiku i boju koja proizlazi iz različitih načina i pristupa registraciji.

Cilj analize je doći do odrednica koje predstavljaju karakteristike skladateljskog stila pojedinog autora. U tom smislu odabrane su najvažnije, ali i najizvođenije skladbe triju autora. Odabrane skladbe potječu iz različitih vremenskih perioda njihova stvaranja s ciljem da se na što objektivniji način dođe do odrednica koje karakteriziraju specifičan skladateljski stil.

Za prikaz specifičnosti stvaralaštva Franje Dugana st. analizom će biti obuhvaćene sljedeće skladbe:

1. Fantazija (po pučkoj pjesmi *Pozdravleno budi telo Jezuša)* (1895.)
2. Tokata u g-molu (1895.)
3. Prelude et fugue (G-dur) (1894.)
4. Preludij i fuga (H-dur) (1908/09.)
5. Predigra i varijacija na adventsku pjesmu *Ptičice lijepo pjevaju* (1941.)
6. Božićna predigra (1942.)

Za prikaz specifičnosti stvaralaštva Franje Lučića analizom će biti obuhvaćene sljedeće skladbe:

1. Tokata i fuga u F-duru (1909.)
2. Sonata u c-molu (1909.)
3. Fantazija u c-molu (1932.)
4. Koralni preludij na pjesmu *Zdravo Djevo čista* iz (1943.)

Za prikaz specifičnosti stvaralaštva Anđelka Klobučara analizom će biti obuhvaćene skladbe:

1. Toccata (1971.)
2. Fantazija (1971.)
3. I. Sonata (1966.)
4. II. Sonata (1968.)
5. Koralna fantazija na pjesmu *Zdravo budi Marijo* (1977.)
6. Toccata i fuga (2005.)

5.1. Jednostavačni glazbeni oblici

5.1.1. Fantazija[357]

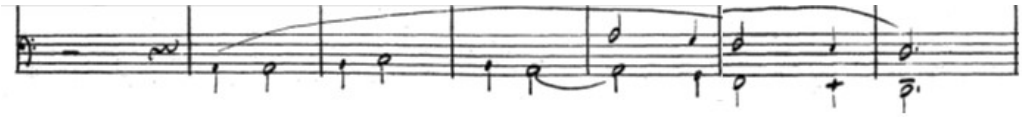
Fantazija (1895.) (po pučkoj pjesmi „Pozdravleno budi telo Jezuša“)
Franjo Dugan st.
Tonalitet: dorski način
Tempo: Grave
Broj taktova: 186

Fantazija za orgulje Franje Dugana st., nastala u dorskom načinu na pučku pjesmu *„Pozdravleno budi telo Jezuša“* prva je skladba fantazijskog karaktera nastala u Hrvatskoj orguljaškoj literaturi. Djelo je podijeljeno u šest jasno odijeljenih cjelina koje karakteriziraju različiti ritmički obrasci i dinamičke razine.

Tema se javlja u dvije kratke fraze;

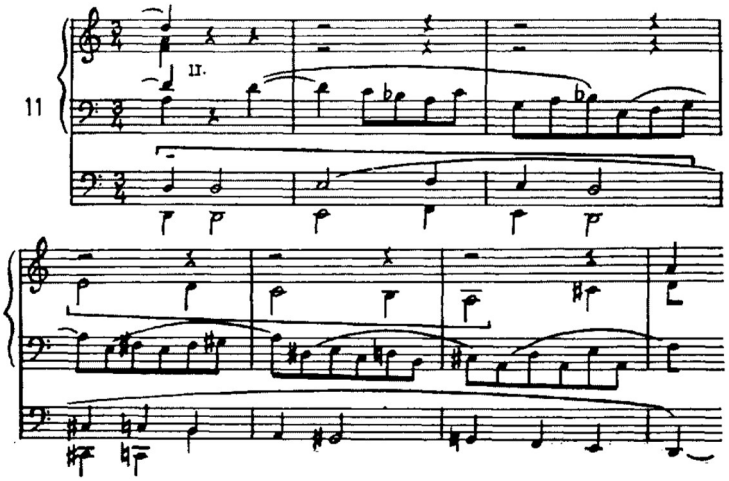
a. Prvu karakterizira sinkopirani ritam i skladana je na tekst *„pozdravleno budi“*

b. Drugi dio teme slijedi retrogradni ritam, a njemu odgovara tekst *„telo Jezuša“*

[357] Prema definiciji fantazija je instrumentalna kompozicija u kojoj su sačuvane značajke slobodnog fantaziranja ili improvizacije. Kako je fantazija izraz kompozitorova slobodnijeg maštanja, ona se ne može definirati kao određena muzička forma; njoj je isto tako dopušteno približiti se nekom stilsko-strukturalnome principu (ricercar, fuga, sonata), ili se od nje udaljiti prema slobodnoj improvizaciji . U orguljaškoj literaturi fantazija je veoma popularna forma za izražavanje. J. P. Sweelinck (1562.-1621.), ali i mnogi još ranije, koriste toccatu i fantaziju kao dvije osnovne forme svojega izraza. Toccata je izrazito virtuozna skladba građena kao obrada jednog ili više ritmičko-melodijskog motiva, brzog tempa, s virtuoznim pasažama. Fantazija kao kontrast toccati, mirnija je skladba slobodnijeg stila u kojoj prevladava improvizacijski karakter. Nerijetko su i fantazije u svojim zaključnim odsjecima imale tokatnu epizodu s kojom bi bravurozno završile. Fantazija je omiljen oblik i u nadolazećim glazbenim razdobljima. U baroku kod J. S. Bacha (1685.-1750.) nailazimo na velika djela te vrste kao što je Fantazija i fuga u c-molu BWV 537, ili Fantazija i fuga u g-molu BWV 542. Najpoznatija fantazija iz klasičnog razdoblja je Fantazija za orgulje u f-molu KV 608 W. A. Mozarta (1756.-1791.). U romantizmu nastaje veliki broj orguljaških fantazija, i to u opusima skoro svih skladatelja koji pišu djela za orgulje. U tom kontekstu izdvojio bih djela za orgulje Césara Francka (1822.-1890.) u čijem opusu nailazimo na dvije fantazije: Fantaziju u A-duru i Fantaziju Op. 16 te veliki broj skladbi koje nisu naslovljene kao fantazije, ali su u svojem karakteru koncipirane kao fantazije . Uz francuskog skladatelja C. Francka nameće nam se djelovanje njemačkog skladatelja Maksa Regera (1873.-1916.) skladatelja velikog orguljaškog opusa kod kojega fantazije, i to Koralne fantazije, zauzimaju posebno mjesto. Regerova djela ovoga tipa svojim volumenom prelaze standardne okvire te spadaju među orguljaška djela najvećeg volumena uopće.
Skladatelji XX. i XXI. stoljeća, tzv. suvremeni skladatelji, koji pišu i djela za orgulje, rado se priklanjaju ovoj formi kao načinu izraza. Fantazija je pogodna za istraživanje orguljaškog zvuka jer daje dovoljno slobode u koncepcijskom smislu. Mnoga djela fantazijskog karaktera dobivaju slobodne naslove koji upućuju na ili sugeriraju izvanglazbenu tematiku. Usp. Branka ANTIĆ: Fantazija, *Muzička enciklopedija*, 1, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1971, 552-553.

I. dio. (t. 1. – 14.)

Prvi dio skladbe je uvod koji se sastoji od dvije rečenice; prva je u *f* dinamici na ležećem pedalnom tonu d u oktavi, nakon čega slijedi kontrastni, nešto tiši dio, na III. manualu u kojem dominiraju dugi akordi u gornjim dionicama. Uvodni dio određuje osnovni tonalitet (d-mol), a obje rečenice kadenciraju na dominanti anticipirajući nastavak. Što se tiče dinamike, na početku drugog dijela (t. 8.) žaluzije su zatvorene, a na kraju istog (t. 13.) otvorene, što znači da se dinamika zvuka u istoj boji postepeno pojačava.

II. dio (t. 15. – 52.)

Na početku drugog dijela „… basova dionica (pedal) nakon kratkog uvoda iznosi jedan dio napjeva (d-mol), koji u nastavku preuzima alt“[358].

U ovom dijelu Dugan imitacijski provodi temu kroz različite dionice, s tim da se tema javlja u dva oblika – poput duxa i comesa u fugi – sugerirajući osnovni d-mol i dominantni a-mol. Nastupi na petom stupnju mutacijom intervala moduliraju natrag u osnovni tonalitet tako da slijede neposredno jedan za drugim, ulančani su bez međustavaka. Prate ih dvije, odnosno tri ritamski komplementarne kontrapunktske dionice u osminskom pulsu. U harmoniji prevladava dijatonika s elementima proširenog tonaliteta. Ova cjelina završava izrazito snažnom kadencom na dominanti d-mola koja je svojevrsna kulminacija na samom kraju.

III. dio (t. 52. – 96.)

Treći dio fantazije ima tišu dinamiku koja se kreće između *mf* i *f* . Ovaj je dio peteroglasan, a karakterizira ga, kao u prethodnoj cjelini, eksponiranje teme u raznim glasovima

[358] Anđelko KLOBUČAR: *Franjo Dugan, život i rad*, Rad JAZU, 351, 1969, 110.

sada bez posebnog dramatskog naboja. Mijenjaju se, međutim, tonalitetna uporišta: početni taktovi moduliraju u g-mol tako da su nastupi teme naizmjenično u g-molu ili C-duru, a pojedini su povezani modulativnim međustavcima. Četiri su nastupa teme koja se i u ovom dijelu javljaju u dva vida, s tim da je prvi nastup u obliku comesa i modulira, kao i u prethodnom dijelu, u tonalitet za kvintu niže – sada je to C-dur. Tonalitetna analogija asocira, dakako, barokne postupke. Cjelina kadencira na dominanti a-mola koja i sada priprema nastavak.

IV. dio (t. 96. – 134.)

Obrada teme nastavlja se u četveroglasnom slogu koji nastaje postepenim dodavanjem dionica od početnog dvoglasja prema većem broju glasova.

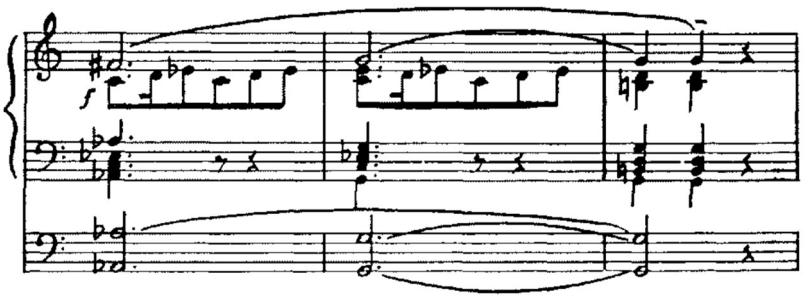
Za ovaj je dio propisana sljedeća registracija:

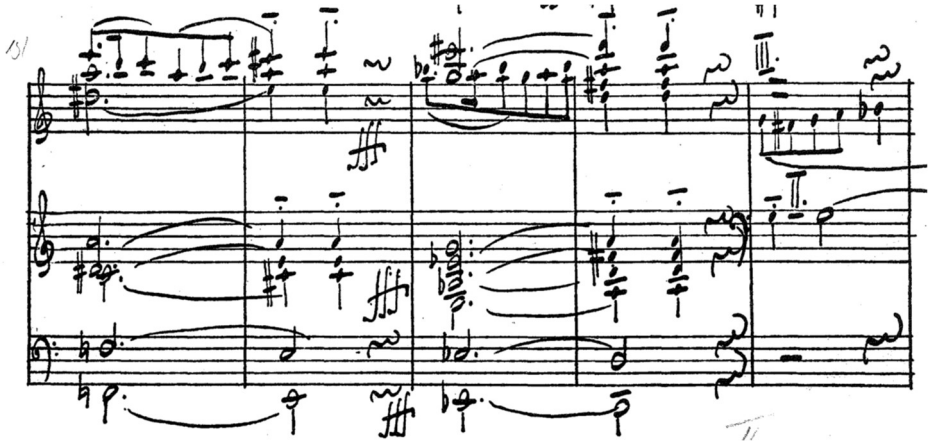
II. manual: Bourdon 16', 8'*p*[359], Flageolet 2'

III. manual Bourdon 16', Bourdon 8', Flautino 2'

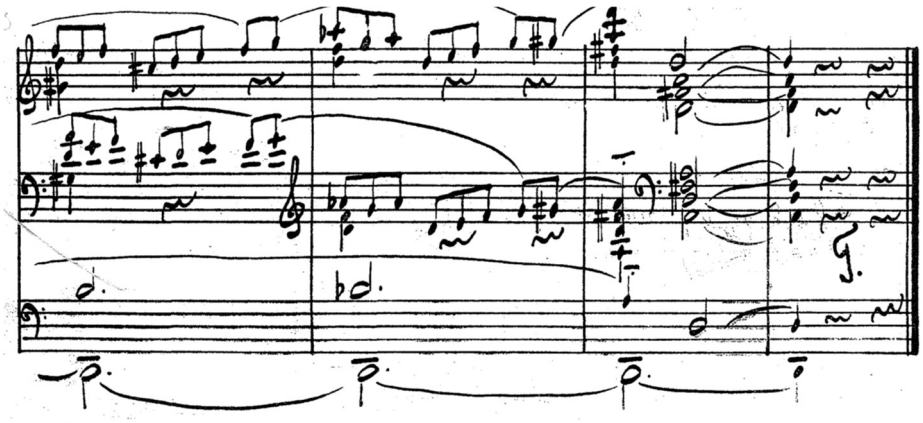
Ritam ovoga dijela kao i prethodnog reduciran je i sastoji se dosljedno od polovinki, četvrtinki i osminki. Pritom se valovita linija osminki ne zaustavlja, ona je neprekinuta, ali nije vezana za jedan glas već se osminke, razigrane po glasovima, komplementarno nadopunjuju. Pri kraju se cjeline harmonijski tijek postupno kromatizira tako da završni taktovi donose harmonizaciju uzlazne kromatske ljestvice; završna kadenca je u C-duru.

V. dio (t. 134. – 155.)

Peti dio karakterizira novi, veoma efektni, ritmički motiv koji se javlja u okviru trotaktne fraze. „Ona se sekventno provodi na silaznoj basovskoj dionici, uz kromatske spojeve pratećih dionica. Provedbu fraze u raznim tonalitetima slijedi efektna gradacija“.[360]

Ovaj dio završava snažnim zanosom crescenda koji kulminira na završnom D-dur akordu.

[359] *p* – sugerira upotrebu osam-stopnog tihog registra (Burdon ili Flauta)
[360] A. KLOBUČAR: *Franjo Dugan, život i rad*, 110.

VI. dio (t. 155. – 186.)

Zaključni, šesti dio fantazije, počinje promjenom dinamike nakon snažnih akorda D-dura u *fff* kojima završava peti dio skladbe te se nastavlja novim karakterno mirnijim ugođajem. Dugan reducira zvuk svodeći ga na dvoglasje koje se postupno povećava sa svakim novim ulaskom teme. Tri su nastupa naizmjenično na tonovima g i d, što diskretno sugerira subdominantno područje izostavljeno u prvoj imitacijskoj cjelini (još jedna asocijacija baroknih postupaka). Silovitu kulminaciju zaključnog dijela Dugan realizira uvođenjem novog ritmičkog elementa osminskih triola koje čine „briljantnu kodu“[361].



Slijedeći konstruktivnu logiku ove Fantazije F. Dugan, st. svakom novom cjelinom pojačava dramatski naboj koji raste prema završetku skladbe i kulminira u samoj kadenci (t. 175. – 186.).

[361] *Isto*, 109-110.

Fantazija u c-molu (1933.)

Franjo Lučić

Tonalitet: c-mol

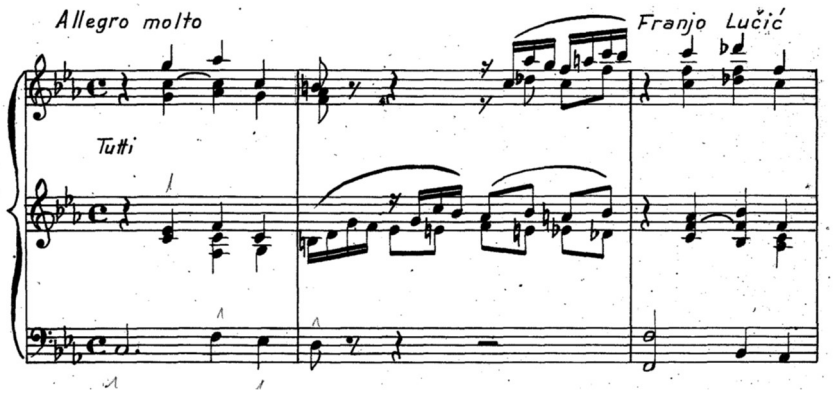
Tempo: Allegro molto

Broj taktova: 89

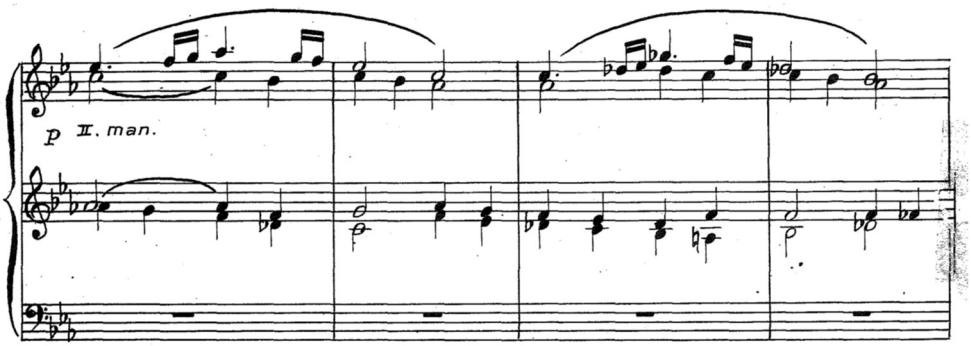
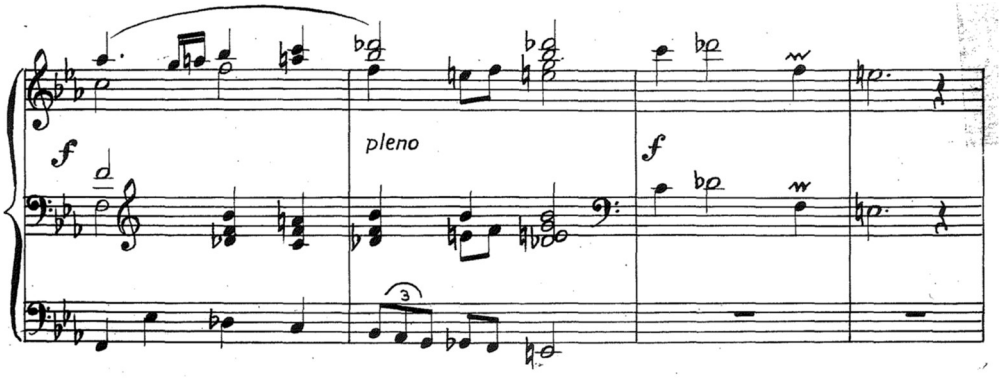
Fantazija u c-molu sastoji se od tri tematska segmenta – A B C A B^1 C^1. Dijelovi B^1 i C^1 su znatno reducirani, donose tek glavni sadržaj.

A dio, t. 1. – 12.

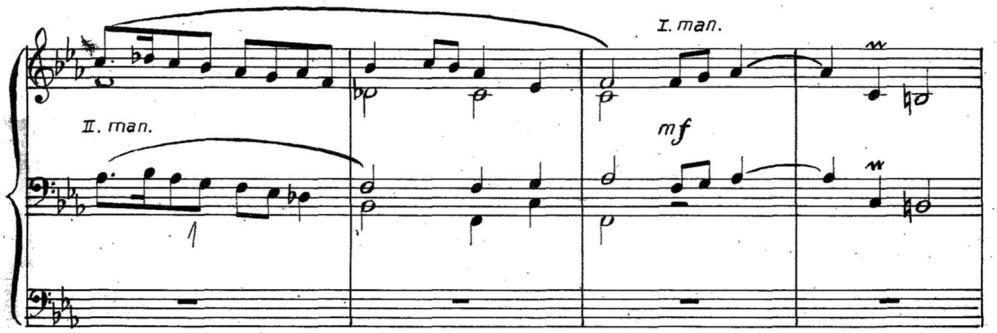
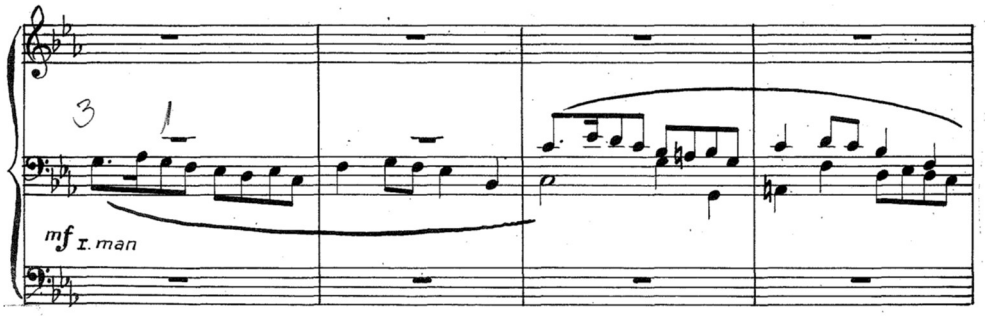
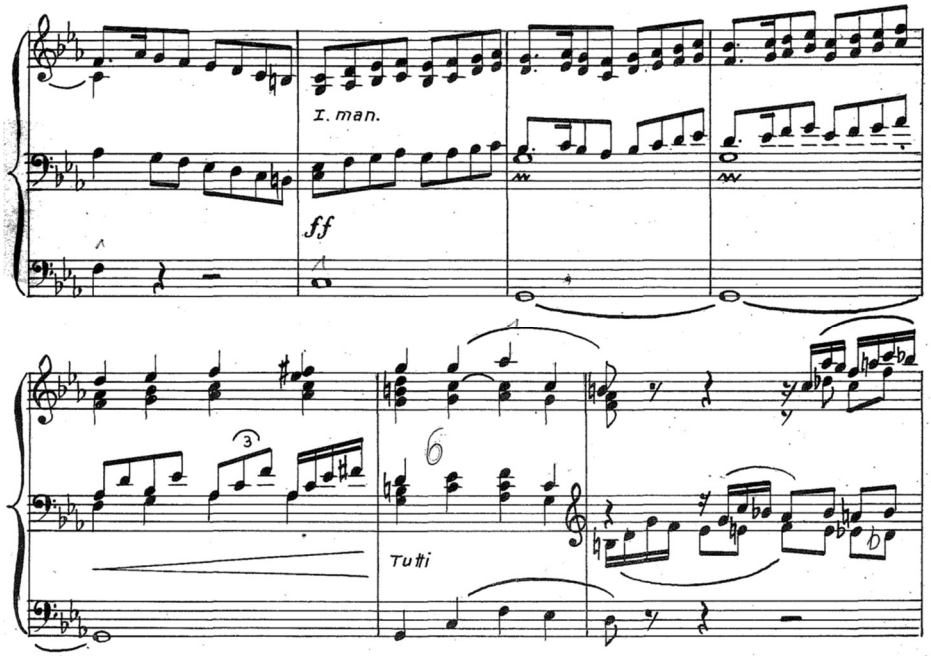
Uvodni A dio koncipiran je homofono. Snažnoj akordnoj građi prvoga takta kao antiteza se suprotstavljaju virtuozne pasaže koje su ujedno i spojni element s novim jednako koncipiranim dvotaktom.

Uvodni A dio potvrđuje osnovni c-mol tonalitet pri čemu tijek oscilira između c-mola s frigijskim prizvukom i f-mola koji je kratko naznačen u drugom dvotaktu. Kadenca donosi fauxbourdonski silazni niz paralelnih sekstakorda iznad dominantnog pedala s rješenjem u završnu toniku.

Dinamika cijelog prvog dijela je *Tutti* / *fff.*

B dio, t. 12. – 26.

U B dijelu Lučić donosi novi sadržaj u tihoj dinamici (*p*, III. manual) te kroz dvotaktne fraze koje se sekventno nižu, stvara izrazito pjevnu melodiju s karakterističnim ritamskim motivom na početku. Sekvenciranjem dvotakta oblikuju se dvije velike rečenice od kojih je prva u As-duru, a druga koja kadencira na dominanti, u f-molu u kojem je nastavak skladbe. Melodijska se linija u prvom taktu dvotaktne fraze uspinje do vrhunaca na trećoj dobi nakon kojega slijedi smirenje.

Dinamički rast B dijela počinje u t. 20. promjenom manuala (I. manual) i *crescendom* u t. 23. koji dovodi do vrhunca u t. 25., prethode mu u t. 24. dinamičke oznake *f* i *pleno* (t. 25.).

C. dio, t. 26. – 65.

Treći C dio Lučićeve Fantazije u c-molu anticipira prethodni dvotakt velikom sinkopom u *f* dinamici i to u oktavi na manualu. Slijedi snažniji, motorički razvijeniji dio kojeg karakterizira početni punktirani ritam kao novi ritamski nukleus, pokretač cijelog trećeg dijela.

Spomenuta punktacija i nastavak u osminkama koje se smiruju u drugom taktu fraze, novi je formalni oblik stavljen u okvir dvotaktne fraze (t. 28. – 29.), odnosno, male rečenice (t. 28. – 31.) koja se iz f-mola u nastavku transponira za silaznu kvartu u c-mol.

Melodija ove nove dvotaktne fraze postaje tema kratkog fugata koji slijedi, a sadrži (t. 36. – 44.) četiri nastupa „teme“ u odnosu duksa i comesa[362] s uobičajenom mutacijom intervala. Tonaliteti nastupa su, dakle, naizmjenično c-mol i g-mol.

Daljnji razradbeni postupci, zasnovani na motivu teme fugata i pasažnim fragmentima u strogom polifonom slogu. Najprije se samo motiv glave teme provodi kroz različite dionice i bliske tonalitete, da bi se pri kraju suprotstavile dvije varijante cijele teme u istoimenim tonalitetima suprotnog roda – F-duru i f-molu (t. 55. – 60.). Dinamička tendencija je stalno pojačavanje orguljaškog zvuka što prati i dramatski rast ovoga dijela. Postupna kulminacija koja vodi k vrhuncu započinje u t. 61. nizanjem uzlaznih paralelnih sekstakorda iznad pedalnog tona, a zaključuje se snažnim G-dur akordom na prvoj dobi t. 65. koji priprema ponavljanje prve, uvodne cjeline u osnovnom tonalitetu.

Repriza A dijela, t. 65. – 76.

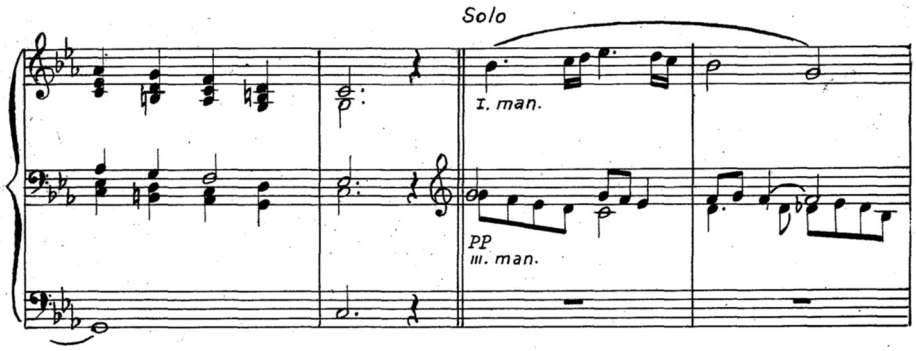
U t. 65. slijedi varirana repriza A dijela.

[362] Odgovor comesa je u ovom slučaju tonalan, ne kao u drugom stavku (Fuga) Sonate u c-molu gdje je comes u c-molu realan.

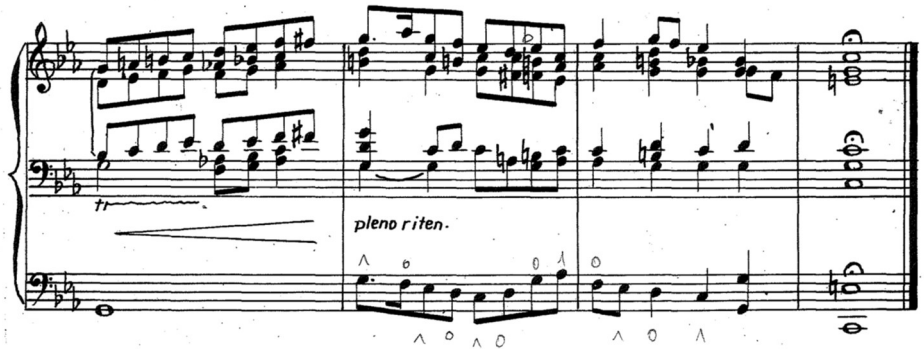
Ovdje bi Fantazija mogla i završiti – ponavljanje uvodnog dijela je uokviruje i stvara dojam zaokruženosti, ali Lučić joj dodaje svojevrsnu codu, zaključnu cjelinu, u kojoj donosi sadržaj prethodnih dijelova stvarajući zanimljivu tonalitetnu analogiju. Ponavljanje B dijela sada započinje za kvartu niže u odnosu na prvi nastup, tako da kreće iz Es-dura i modulira u paralelni c-mol – osnovni tonalitet u kojem će Fantazija završiti još jednom pojavom teme fugata (C1).

B[1] dio, t. 76. – 83.

Dio B[1] je zvukovno znatno reduciran. Najvišu dionicu sada Lučić tretira kao solističku što podrazumijeva i posebnu registraciju. Najčešće se koristi neki blaži jezičnjak 8' (Voce humana) ili Kornet IV. dok je pratnja na izrazito tihim registrima.



C[1] dio, t. 84. – 89.

Repriza C dijela (C[1]) u svojem skraćenom obliku poslužila je Lučiću kao kadenca. Siloviti razvoj akordnog sadržaja – paralelnih sekstakorda u uzlaznom smjeru i uz snažan *crescendo* - realizira se u samo jednom taktu (t. 86.) nakon kojega, poštujući ritam teme fugata, snažni akordi slijede sopransku melodiju. Skladba završava u osnovnom tonalitetu c-molu s pikardijskom tercom.

Pogled na Lučićevu Fantaziju otkriva nam možda sugestije i elemente i nekih drugih glazbenih oblika. Primjerice, sonatne forme s uvođenjem nove teme u srednjem dijelu (u našem primjeru dio C), pri čemu je druga tematska ideja (B) kod prve pojave u subdominantnom

području, da bi kod ponavljanja bila u osnovnom tonalitetu, odnosno durskoj paraleli, što u osnovi odgovara odnosu sonatnih tema.

Lučićeva je fantazija u mnogo manjoj mjeri polifona nego Duganova – sadrži, doduše, fugato u srednjem dijelu, ali je provođenje pojedinih glavnih i sporednih motiva kroz različite orguljske dionice mnogo bliže orkestralnoj nego imitacijskoj polifoniji.

I tretman tonaliteta se dosta razlikuje – Duganova Fantazija nosi naziv „dorska“ što sugerira pretežno modusno tonsko područje, dok je Lučičev tonalitet prošireni barokni, odnosno klasični.

Fantazija (1971.)

Anđelko Klobučar

Tonalitet: /

Tempo: /

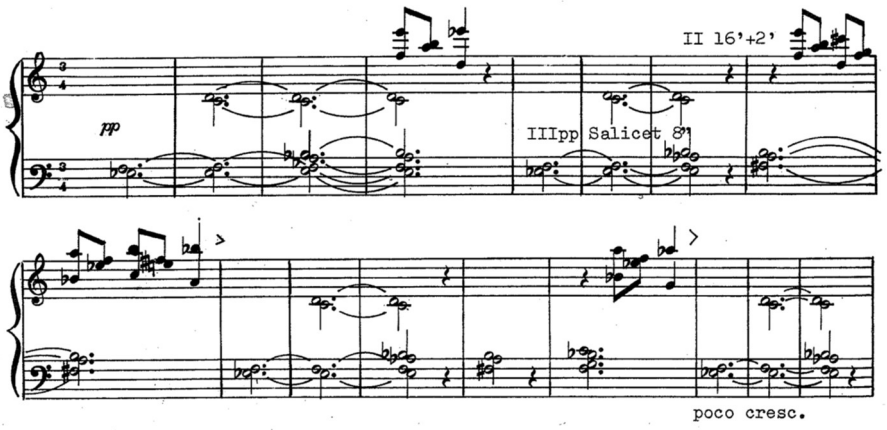
Broj taktova: 132

Fantazija je podijeljena u tri dijela. Karakterom i motivikom se dijelovi međusobno razlikuju.[363]

Tabela 41. Prikaz dinamičkih promjena / A. Klobučar, Fantazija

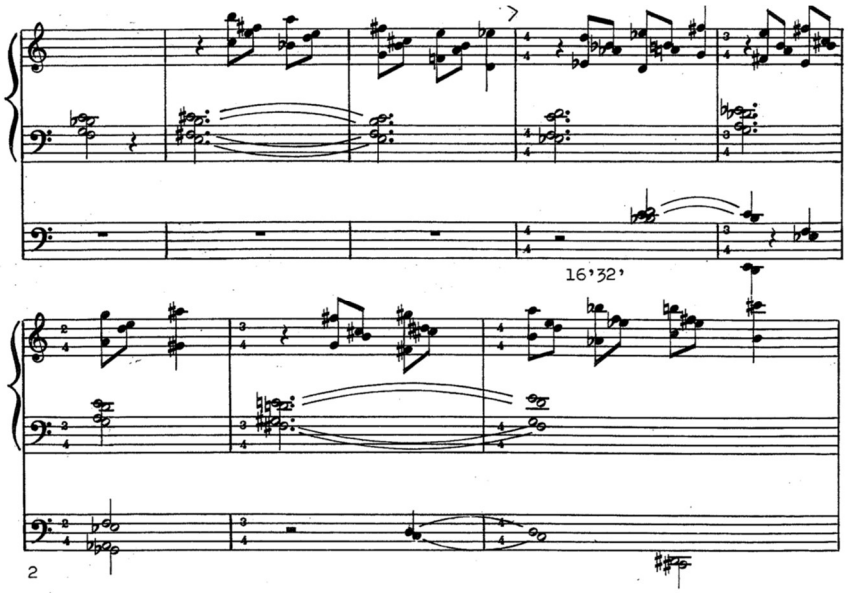
	I. dio	*Prijelazni dio*	*II. dio*	*III. dio*	*Coda*
Broj takta	*1–25*	*26*	*27–67*	*68–132*	*108–131*
Tempo	*Andante*		*Allegro vivace*	*Larghetto*	

I. dio

Ishodište I. dijela „Andante“ čini sekunda iz koje postupno izrastaju tri superponirane sekunde koje zvuče istodobno i služe kao pratnja *a motivu* (t. 4.). Prerastanje sukcesivnog u simultani zvuk ublažava disonantnost ovoga ležećeg klasterskog sklopa. Motiv a donosi intervale septime, sekunde i none[364], asocirajući latentno dvoglasje u kojem je gornji glas odebljan septimom i nonom, kao obratom odnosno oktavnim proširenjem ishodišnog intervala, uz sekundu unutar intervalskog okvira.

[363] Hana BREKO: *Kompozicijsko-tehničke značajke skladbi za orgulje Anđelka Klobučara*, Zagreb: Muzička akademija, 1993, 21 (diplomski rad, rukopis).
[364] *Isto*, 21.

Prvi dio izrazito je suptilan s dvije, odnosno tri, zvukovne boje:

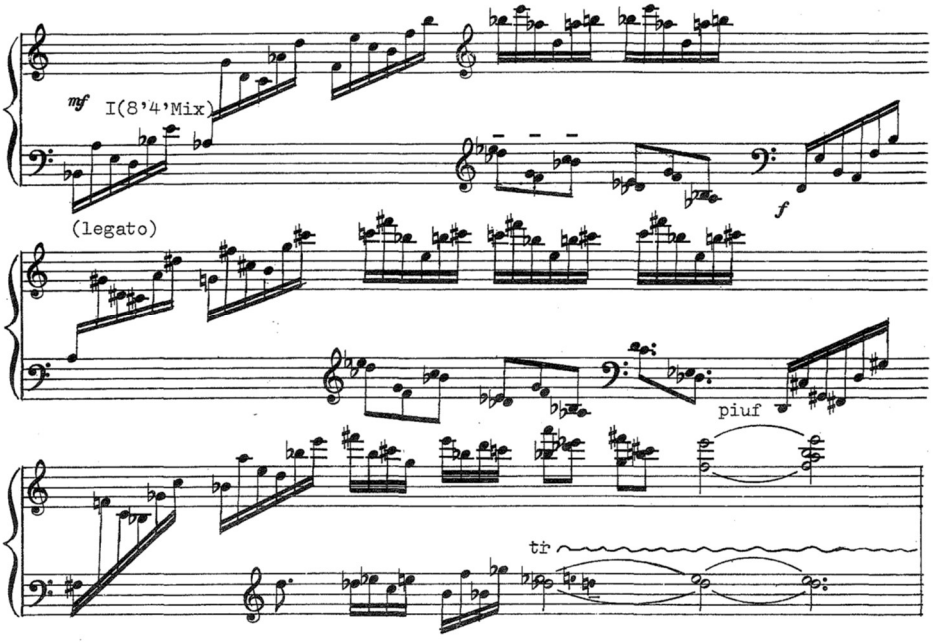
– prva *(pp)* traje kroz četiri takta na istoj boji (Bourdon 8' ili Flauta 8'). Slijedi promjena manuala, ali i nova boja na registru Salicet (Salicional) 8' uz isti sadržajni postupak. Razrada *a motiva* događa se zatim kroz dva takta na novoj (staklenoj) boji koja se postiže kombinacijom 16' i 2' registra i u istom stilu nastavlja do završetka prvog dijela. U t. 21. pojavljuju se sekunde u pedalu u dvije zvukovne razine. Uz ligaturu, koja produljuje trajanje više razine sekunda, pojavljuju se i sekunde u nižoj oktavi tvoreći tako osmeroglasni zvučni sklop. Za ovaj efekt Klobučar propisuje registraciju koju čine 16' i 32' registri što dovodi do snažnog zvučnog udara posebno nastupom lijeve noge[365].



Prijelazni dio (t. 26.)

Prijelazni dio je efektni recitativ nove zvučne boje (I. manual; 8', 4', Mix.) u *mf* dinamici. Recitativ je sastavljen od tri jednake fraze, odnosno dva elementa; „arpeđirana pasaža kvartno-sekundnih akorda“[366] u sekstolama i rastavljeni kvartno-sekundni akord poduprt efektnim sekundama u triolama. U zadnjoj frazi umjesto sekundnih triola razvija se dvostruki triler u intervalu male sekunde koji stvara dodatan dramatski naboj te uvodi novi *Allegro vivace* tempo drugog dijela. Cijeli recitativ je slobodno koncipiran u jednom taktu u kojem se dinamika postupno razvija i raste sa svakom novom frazom.

[365] Sekundni suzvuk u velikoj oktavi
[366] H. BREKO: *Kompozicijsko-tehničke značajke skladbi za orgulje Anđelka Klobučara*, 21.

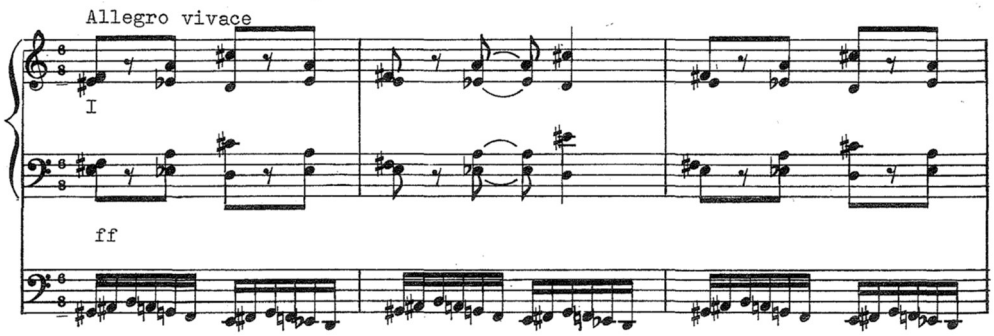


II. dio

Allegro vivace, je koncipiran također na osnovi tematsko-motivskog dualizma:

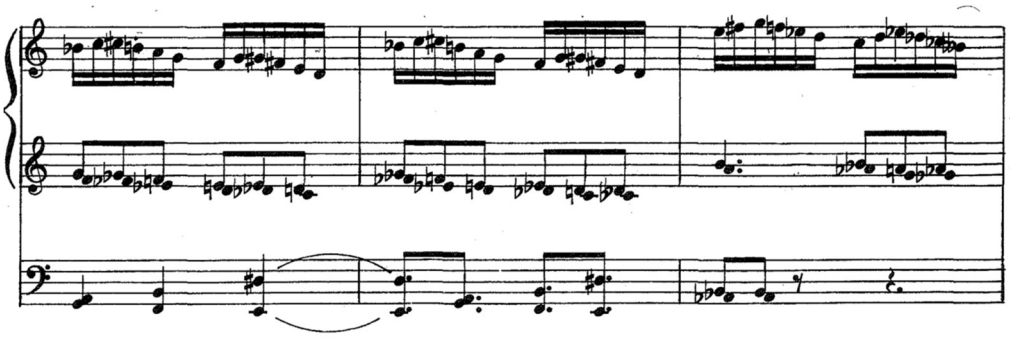
– šesnaestinskog (b) motiva u dionici pedala koji se ostinantno ponavlja i sekventno provodi u 6/8 mjeri

– dvotaktne fraze u gornjim dionicama koju oblikuje rastavljeni tonički kvintakord fis-mola odebljan intervalima kvarte, sekunde i septime[367].

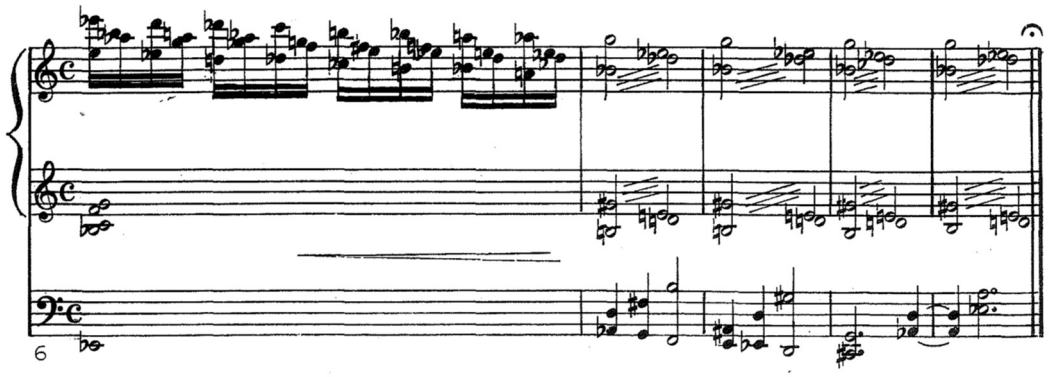
U okviru ovoga dijela Fantazije naznačene su tri cjeline; motivski sadržaj im je doduše isti, ali se njegov razmještaj po dionicama/registrima razlikuje. Postupak asocira tehniku obrtajnog kontrapunkta, ovdje oslobođenu ograničenja vezanih uz tretman disonance s obzirom da je ona, u harmonijskoj koncepciji cijele Fantazije, tretirana isključivo kao energija, odnosno boja. Prvu cjelinu čine dvije velike rečenice koje se oblikuju iz početnog dvotakta.

Takt 40. donosi prijelaz u kojem se ostinatni motiv spušta na ton cis, a gornje dionice silaznom linijom zaustavljaju na sekundnim trilerima u protupomaku uz slobodni osminski hod

[367] H. BREKO: *Kompozicijsko-tehničke značajke skladbi za orgulje Anđelka Klobučara*, 21.

pedala. Tremolirajuće sekunde svojevrsna su najava/spojnica do druge cjeline (t. 45.) u kojoj, kako je već spomenuto, dionice mijenjaju mjesta. Klobučar im, međutim, dodaje i treći sloj u srednjem registru – sekunde, iz pratećeg elementa prve cjeline, koje sada kližu kromatski silazno.

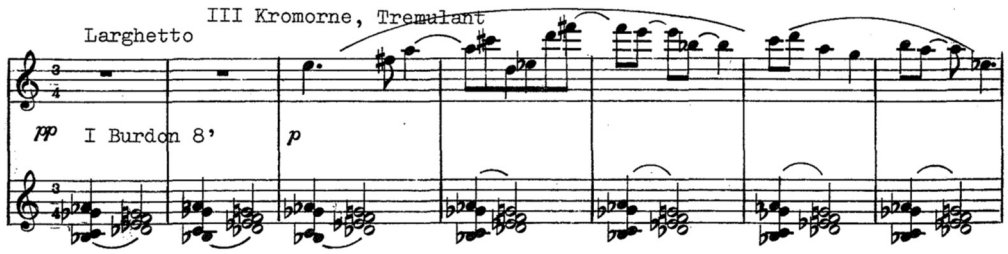
Dvoglasni bas (dvostruki pedal) razvija se u protupomaku spomenutih basovih glasova.

Treća cjelina (t. 55.) donosi reducirano ponavljanje prve, podignuto za čistu kvartu – razloženi kvintakord u vodećem glasu sada pripada h-molu.

Kulminacija ovog drugog dijela Fantazije je u t. 63. – 67. s ponovnom primjenom dvostrukog pedala u t. 64. – 67. Dinamika cijelog drugog dijela je *f* s tendencijom *crescenda* koji se realizira u završnom *ff (Tutti)*.

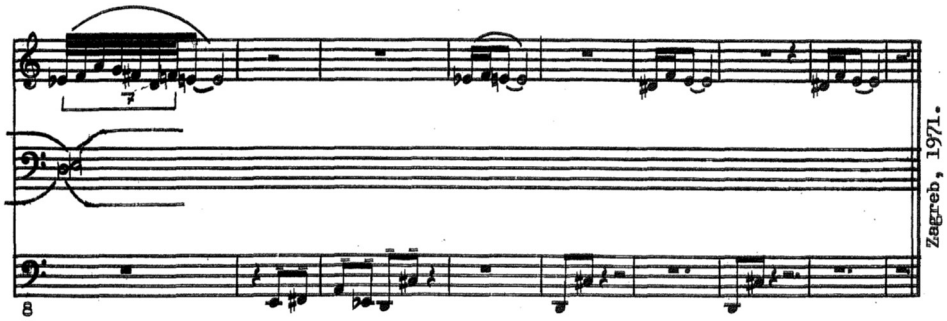


III. dio

U *Larghettu* Klobučar ponovno korist poznati sadržaj sastavljen od sekunda kao pratnju, a od početnog motiva (t. 3) stvara melodijsku liniju koja se izvodi na solističkom jezičnom registru Cromorne 8' uz dodatak Tremola[368]. Pratnja sada ima ostinatni hod, a početni tonovi melodije razlažu kvintakord fis-mola, što je asocijacija prethodnog dijela. Široki melodijski luk sastavljen od fraza različite duljine kontrastira dosadašnjem tijeku, a primjena intervala terce i razloženih trozvuka u melodici uz razlaganje disonantnih intervala, (sekunda, septima, tritonus), omekšava dodatno atmosferu i boju ovih larghetto taktova.

[368] Tremolo nije registar već mehanizam pomoću kojega se na orguljama dobiva lagano vibriranje zvuka.

Solistička sopranska dionica doživljava nekoliko promjena boje zvuka i na Vox humanu 8' uz tremolant (t. 96.) . Pratnja je u *p* ili *pp* na tihim registrima Burdon 8 (t. 68.), Salicet 8' (t. 88.), Flauto 8' (t. 94.).

U taktu 87. Klobučar donosi sadržaj s početka Fantazije u okviru velike rečenice iznad pedalnog tona C koji na gotovo klasičan način priprema završnu kadencu; potom ponavlja melodijsku cjelinu s motivima prvoga dijela za oktavu niže u novoj tonskoj boji i reduciranoj varijanti.

Dio od t. 116. do završetka možemo tretirati kao Codu/kadencu. Ovdje se skladba potpuno umiruje. Zvuk pratnje se reducira na sekundu uz dijalog sola na manualu i pedalu. Solo na manualu donosi grupe ukrasnih tonova oslonjenih na ton e, a pedal melodijske motive razloženih disonantnih intervala od kojih na samom kraju ostaje samo uzlazna velika septima. Pri zadnjem nastupu sola u manualu događa se i promjena boje na registar Oboa 8'.

5.1.2. Tokata[369]

Tokata (1895.)

Franjo Dugan st.

Tonalitet: g-mol

Tempo: Grave – Moderato

Broj taktova: 87

Najpopularnije orguljaško djelo Franje Dugana st. je Tokata u g-molu. Sastoji se od kraćeg uvodnog dijela u *Grave* tempu u trajanju od sedam taktova i drugog (*tokatnog)* u *Moderato* tempu polifonog tipa u trajanju od osamdeset taktova.

I. dio – Uvod: 1. – 7. t.

Tempo: Grave

[369] Tokata (tal. toccare – taknuti, dodirnuti) je jednostavačna skladba namijenjena prvenstveno instrumentima s tipkama: orguljama, čembalu, a u novije vrijeme i klaviru. Pojavila se u Italiji početkom 16. st. Naziv Toccata prvi je upotrijebio Talijan Francesco da Milano 1536. u djelu Intovolatura da liuto. Tokata je po svom improvizacijskom karakteru slična preludiju, no u njoj je težište na virtuoznosti. Jedno od glavnih obilježja tokate je razrada, na različite načine, jednog ili dva ritmička uzorka. Tokate obiluju brzim pasažama kojima su povezani veći ili manji fragmenti. Prvi veliki majstor orguljskih tokata bio je talijanski skladatelj Girolamo Frescobaldi (1583.-1643.). U njegovom orguljskom opusu posebno mjesto imaju 24 tokate, po dvanaest u dvije knjige (Toccate dal primo libro 1615., Toccate dal secondo libro 1627.). Frescobaldijeve tokate su koncipirane na način da homofone odlomke koloriranih akorda povezuju briljantne i virtuozne pasaže. Tokata je s vremenom postala popularni oblik koji su ubrzo preuzeli i skladatelji izvan talijanskih granica. Nizozemski skladatelj Jan Pieterzoon Sweelinck (1562.-1621.) tokatu koncipira na ponešto drugačiji način od Frescobaldija. Sweelinck u njezinu strukturu unosi dva ili tri polifona odsjeka koji unose kontrastni sadržaj u odnosu na virtuozne pasaže kojima i Sweelinckove tokate obiluju. Sweelinckov princip kasnije će preko Samuela Scheidta (1587.-1654.) preuzeti danski skladatelj Dietrich Buxtehude (1637.-1707.) koji proširuje njezine dimenzije te joj daje dodatnu virtuoznu komponentu unoseći virtuozne pedalne pasaže. Na Buxtehudeovu principu Johann Sebastian Bach (1685.-1750.) sklada svoja rana djela (Toccata BWV 565). Bach tokate sklada za čembalo i orgulje. Orguljske tokate Bach povezuje u dvostavačni ciklus dodajući im redovito drugi stavak u obliku fuge. Bachove tokate su monumentalna, monotematska djela izrazite motoričnosti s obilatom primjenom polifonih postupaka u obliku kraćih fugata. Među najpoznatijim tokatama J. S. Bacha jesu Toccata (i fuga) u F-duru BWV 540, Toccata (i fuga) u d-molu (dorska) BWV 538., Toccata (adagio i fuga) u C-duru BWV 564 i već spomenuta, najpopularnija orguljska skladba uopće, Toccata (i fuga) u d-molu BWV 565. Nakon Bacha tokatni se oblik počeo slobodnije upotrebljavati. Tako se naziv tokata (Toccata) upotrebljavao za jednostavačne skladbe koje po svojoj formi i karakteru sve više odstupaju od baroknih načela. Tokata kao samostalna jednostavačna skladba ili kao dio višestavačnog djela vrlo je popularna u francuskoj orguljskoj literaturi 19. i 20. st. Treba napomenuti da su, radi svoje virtuoznosti i efekata, tokate francuskih skladatelja toga razdoblja vrlo popularna glazba za orgulje. Od samostalnih jednostavačnih tokata francuske orguljske literature ističu se: Toccata pour orgue (h-mol) Eugèna Gigouta (1844.-1925.) i Toccata pour orgue (G-dur) Théodora Duboisa (1837.-1824.). U višestavačnim djelima tokata je redovito zadnji stavak koji ponekad nosi i naziv Finale. Među njima su najpoznatije: Toccata iz Simfonije za orgulje br. 5., op. 42. u F-duru Charles-Marie Widora (1844.-1937.) i Toccata (c-mol) iz Suite Goticque Léona Boëllmanna (1862.-1897.). U orguljskoj literaturi hrvatskih skladatelja nailazimo na više tokata od kojih su najpopularnije: Tokata u g-molu F. Dugana st., Tokata (i fuga) u F-duru F. Lučića, Toccata cromatica Borisa Papandopula (1906.-1991.), Toccata za orgulje op. 78. Ivane Lang (1912.-1982.), Cantus-toccata Miroslava Miletića (1925.-2018.) te veći broj tokata Anđelka Klobučara koje su u pravilu zaključni stavak višestavačnih djela. Usp. John CALDWELL: Toccata, *Grove Music Online. Oxford Music Online*, https://doi-org.nukweb.nuk.uni-lj.si/10.1093/gmo/9781561592630.article.28035 (pristup 3. 12. 2020.)

Dinamička oznaka: *ff*

Nakon početnog „snažnog“ akorda u g-molu slijedi imitacijska razrada motiva koji se javlja u altu, a zatim i u vanjskim glasovima. Motiv je građen od niza osminki koje u načelu slijede silaznu putanju anticipirajući ujedno latentno dvoglasje dionica tokate.

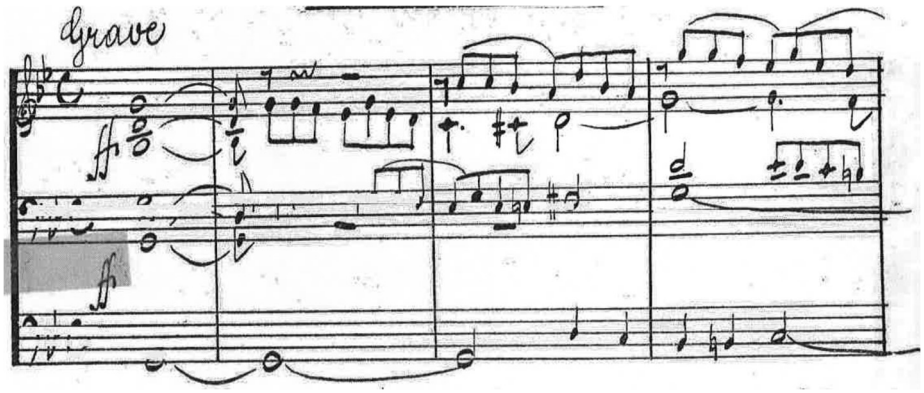



Tabela 42. Nastupi motiva u prvom djelu (Grave) / Tokata, F. Dugan st.

Br. takta	*2*	*3*	*4*	*5*	*6*
Glas	*A*	*S*	*S*	*B*	*B*

Nakon iznošenja motiva svaki glas nastavlja kretanje slobodnim tijekom. Primjetna je uporaba kromatike u smislu proširenog tonaliteta.

Razvoj basove dionice možemo podijeliti u dva dijela; prvi u kojem je bas samo harmonijska potpora (1. – 4. t.) te drugi (4. – 7. t.) dio u kojem i bas dva puta iznosi motivsku građu.

II. dio (Tokata/fuga): t. 8 – 87

Tempo: Moderato

Dinamika: česte promjene

Tokata Franje Dugana, st. u kompozicijskom smislu donosi sintezu fuge i tokate, pri čemu formalni okvir i postupci eksponiranja tematike slijede ideju fuge. Ovo djelo za ishodište ima temu koja se kao osnovna ideja, uvijek u istom obliku, provodi kroz glasove u polifonoj tehnici. Prvi dio *tokate* ima oblik ekspozicije fuge. Nakon njega slijedi velika provedba s nekoliko međustavaka, te završni dio. Djelo ima snažno naglašen dramatski naboj koji svom silinom raste i kulminira prema završetku koristeći efektne ritmičke obrasce. Vrlo je važan i kontrasubjekt koji svojim karakterističnim melodijskim pomacima postaje snažan sudionik kompozicijske razrade ove skladbe. Tokata je izrazito virtuozna čemu pridonose mnoge pasaže koje su, kao međustavci, poveznice većih polifonih cjelina.

Tema fuge/tokate izvedena je iz motiva uvoda, s tim da u uvodu melodijski tijek motiva ima silaznu putanju (a.), dok glava teme fuge/tokate donosi početni motiv (b.) u inverziji (uzlaznom smjeru).

Dinamika drugog dijela skladbe često se mijenja pa bismo ju tako mogli definirati stalnom gradacijom, a povremeno se javljaju i dinamički kontrasti realizirani čestim promjenama manuala kao i aktivnom uporabom žaluzija.

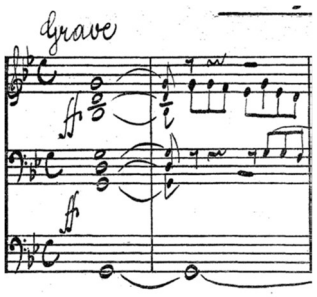
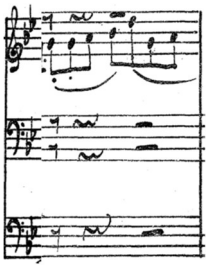
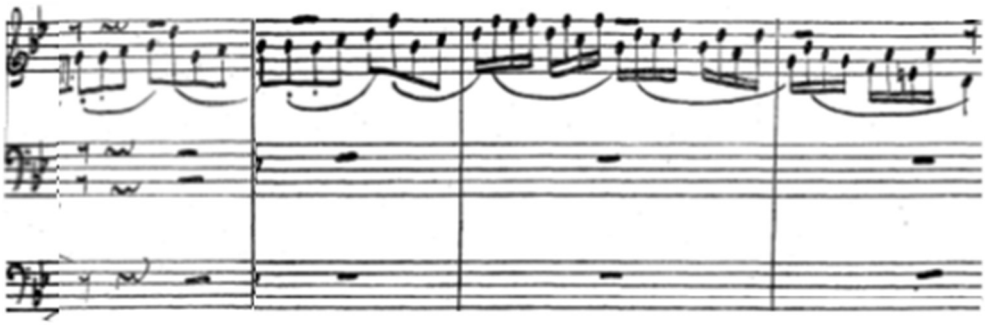
a.

b.

Prvi nastup teme je u altu. Sama tema je građena od dva motivska odsjeka: prvi u osminkama koji je sekvencioniran za tercu na više u B-dur, te drugi u šesnaestinkama sekvenciran za tercu niže u g-mol, nakon čega kadencirajući dio zaokružuje temu modulirajući u d-mol – tonalitet drugog nastupa teme u sopranu.

Kontrasubjekt se pojavljuje uz drugi nastup teme. Izveden je iz drugog dijela teme pri čemu je latentno dvoglasje ovdje bitna značajka melodijskog tijeka. Ritamski je dosljedno komplementaran s temom – uz osminke u temi kontrapunkt pulsira u šesnaestinkama, te u nastavku obratno.

Tabela 43. Ekspozicija / Tokata, F. Dugan st.

Nastupi teme	glas	br. takta	tonalitet	
I. nastup teme	alt	8.	glavni tonalitet	g-mol
II. nastup teme	sopran	11.	dominantni tonalitet – kontrasubjekt u altu	d-mol
III. nastup teme	tenor	15.	glavni tonalitet – stalni kontrapunkt u sopranu, slobodni kontrapunkt u altu	g-mol
IV. nastup teme	bas	18.	dominantni tonalitet – slobodni kontrapunkti u obliku virtuoznih pasaža	d-mol

Nakon nastupa teme u svim glasovima slijedi proširenje, odnosno međustavak, eruptivnog karaktera, koji modulira u F-dur.

Slijedi provedba u kojoj se tema pojavljuje u raznim tonalitetima pripremljenim s tri međustavka koje virtuoznim pasažama spajaju njene provedbene nastupe. U 25. taktu se tema, u tišoj dinamici *(III manual,)* pojavljuje u sopranu u F-duru uz pratnju slobodnog kontrapunkta. U tenoru se u 27. taktu pojavljuju elementi kontrasubjekta (osminski dio). Kadenca ovog nastupa je u C-duru nakon kojega slijedi dulji virtuozni međustavak sastavljen od nizova šesnaestinki koji modulira u Es-dur, slijedi nastup teme u altu u Es-duru (42. t.) uz pratnju slobodnog kontrapunkta (S i T) koji koristi poznate virtuozne pasaže i elemente iz kontrasubjekta (stalnog kontrapunkta). U 49. taktu tema se javlja u tenoru u d-molu, zatim u 53. taktu u basu u g-molu, nakon čega slijedi dulje proširenje, međustavak, s modulacijom u B-dur te nastupom teme u sopranu u B-duru (t. 59). Ovaj nastup u 63. taktu kadencira u C-duru. Od 64. takta slijedi virtuozna pasaža u šesnaestinkama u lijevoj ruci koja priprema nastup teme u tenoru u c-molu u *ff* dinamici (t. 68). U 73. taktu tema nastupa u basu u B-duru, te u svom drugom dijelu modulira i u g-molu.

Slijedi završni dio u kojem tema nastupa u sopranu u osnovnom g-mol tonalitetu, potom u altu u d-molu uz pratnju stalnog kontrapunkta iz ekspozicije. Zadnji nastup teme je u basu u g-molu u 82. taktu u *fff* dinamici. Ritamska struktura se u ovom završnom dijelu intenzivira uporabom snažnih akorda u osminkama.

Tabela 44. Nastupi tema / Tokata, F. Dugan st.

Br.t	8. – 22. (22. – 25)	25. – 29.	30. – 41.	42. – 49.	49. – 52.	53. – 63.
	Ekspozicija	Provedba				
			Međustavak I			
S	T (d-mol)	T (F-dur)				
A	T (g-mol)			T (Es-dur)		
T	T (g-mol)				T (d-mol)	
B	T (d-mol)					T (g-mol)

Br.t.	55. – 59	59. – 63.	64. – 67.	68. – 71.	72. – 75.	75. – 88.
						Završni dio
	Međustavak II		Međustavak III			
S		T (B-dur)				T (g-mol)
A						T (d-mol)
T				T (c-mol)		KS
B					T (B-dur)	T (g-mol)

Tabela 45. Shematski prikaz dinamičkih promjena / Tokata, F. Dugan st.

Br. takta	1.	8.	11	13	25	30	34
Dinamička oznaka	ff				mp cresc – decresc. (t. 27. – 29.)	žaluzije otvorene = f	žaluzije otvorene cresc. – decresc. (t. 35. – 38.)
Manuali		III	II (s) III (a)	II (a)	III (s, a, t, b)	I (a…s) I (t)	II (s) II (t)

Br. takta	39	40	41	42	43	49	50	51	53	56
Dinamička oznaka								cresc.	f	
Manuali	I (b)	I (a)	I (s)	III (a, s, t)	II (a, s, t)	I (t)	I (s, a)			III (s, a, t)

Br. takta	59	60	64	65	67	68	70	79	82
Dinamička oznaka	mf	f	P žaluzije zatvorene	cresc.		ff (I)			fff
Manuali	I		III		II (a) II (t)	II (a, s) I (t)	I (s, a)	II (t, a, s)	I

Toccata[370] *III* (1971.)

Anđelko Klobučar

Tonalitet: /

Broj taktova: 95

Toccata je koncipirana trodijelno A–B–A;

I. dio – Maestoso (t. 1. – 18.)

II. dio – Allegro con brio (t. 18. – 77.)

III. dio – Allegro con brio (t. 78.) a tempo (Maestoso) (t. 85.)

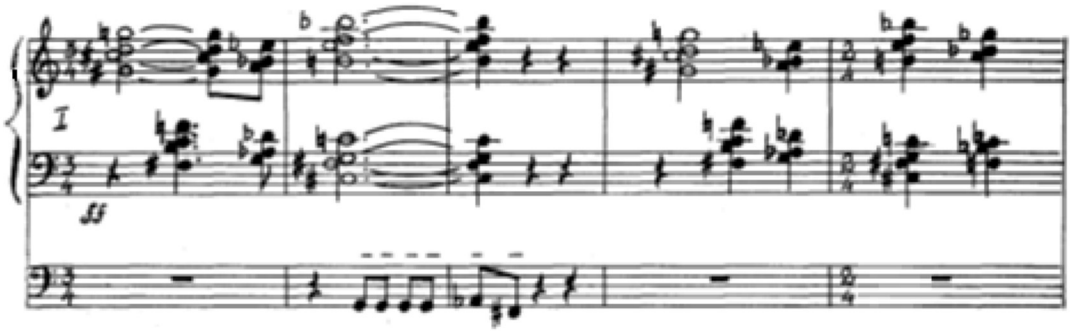
I. dio, *Maestoso* je uvodnog karaktera u *ff* dinamici. Tonski materijal čine akordi građeni superpozicijom čistih kvarti spojenih malom sekundom i pedalna dionica koja se razvija iz motivske ćelije koja kruži oko tona g[371].

U uvodu se metrika često mijenja tako da bismo mogli ovaj dio okarakterizirati kao polimetrijski, iako to ne narušava zvukovnu stabilnost i čvrstoću cjeline.

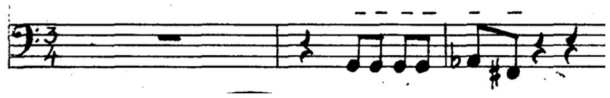
Tabela 46. metričke promjene / A. Klobučar, Toccata

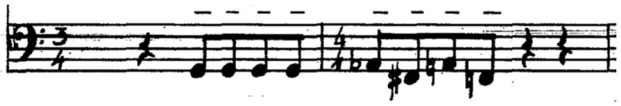
Br. takta.	1	5	6	7	8	9	12	13	14	15
Mjera	3/4	2/4	3/4	4/4	2/4	3/4	4/4	3/4	2/4	3/4

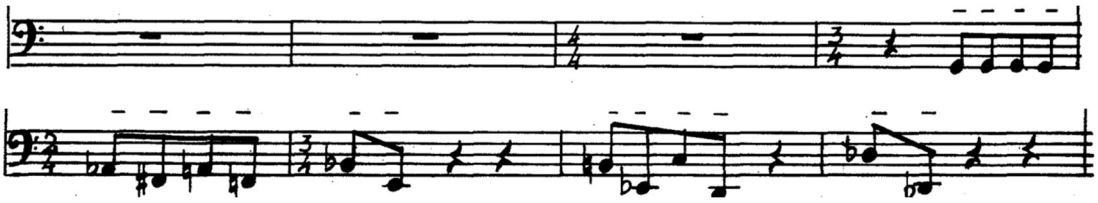
Pedalna (basova) dionica je posebno izražena *tenuto* oznakom, a ishodišna motivska ćelija se ponavlja i postupno nadograđuje kromatskim širenjem intervalskog prostora u protupomaku do „dodekafonijske teme“ specifične strukture.

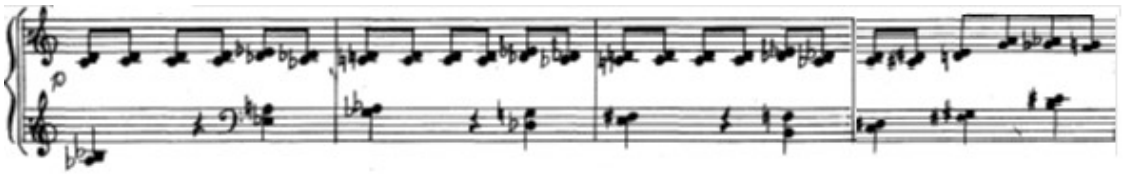
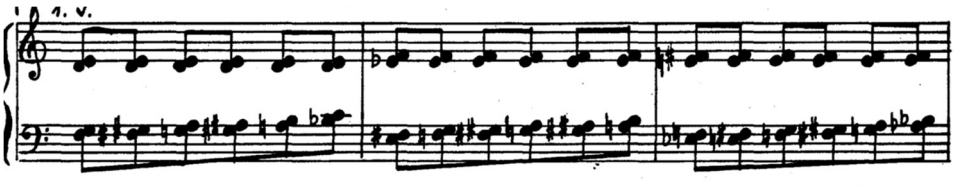
[370] U orguljskom opusu Anđelka Klobučara nalazimo brojne tokatne stavke. Klobučareve toccate su obično dijelovi većih cikličkih cjelina, sonata ili suita, najčešće kao zaključni stavci. Toccata je veoma popularna, ali i zahvalna forma, u kojoj do izražaja dolazi puni zvuk orgulja koji u kombinaciji s akustikom postaje veoma efektna cjelina. Iz navedenog razloga nije čudo da skladatelji orguljske glazbe vole ovu formu koja je, između ostaloga, veoma pogodna i za uporabu tijekom liturgijskih slavlja.

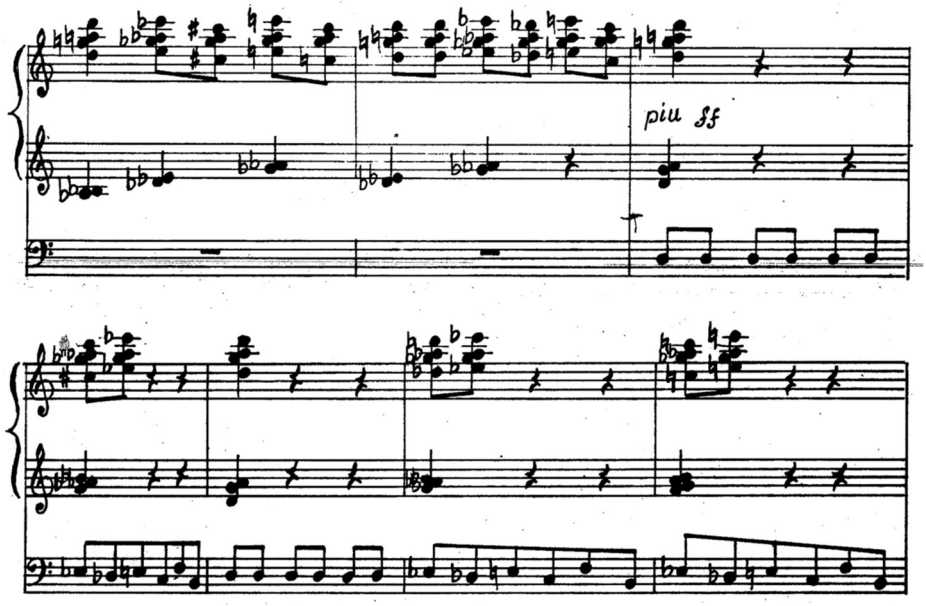
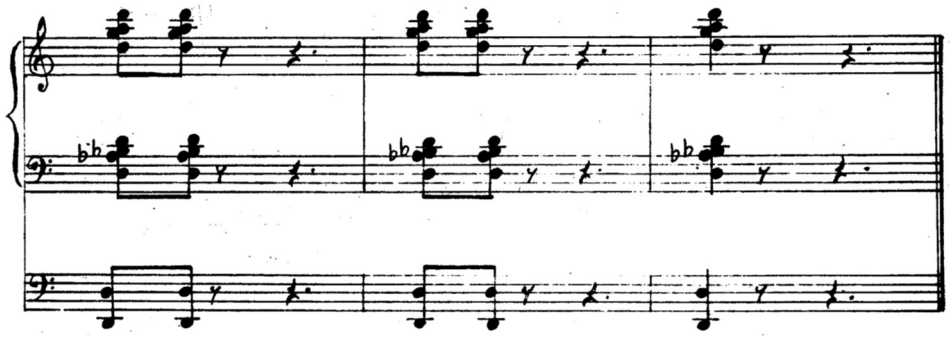
[371] H. BREKO: *Kompozicijsko-tehničke značajke skladbi za orgulje Anđelka Klobučara*, 22.

a. (t. 1. – 3.)

b. (t. 6. – 7.)



c. (t. 13. – 17.)

II. dio, *Allegro con brio*, ima novu dinamiku koja je izražena i projicirana novom registracijom (8' – 4' – 2') na prvom i drugom manualu. Prvi dio *B* dijela se ponavlja (t. 18–37). Prvi puta se izvodi na II. Manualu, a drugi puta na glasnijem I. manualu. Dinamika ovog dijela je u stalnoj ekspanziji orguljaškog zvuka. U t. 54. Klobučar propisuje dodavanje Mix. (Miksture) veoma izražajnog registra koji obiluje alikvotama. Njegov nastup uvjetuje postepeno dodavanje ostalih registara.

Ovaj je dio u ¾ mjeri, a građen je na način sekventnog ponavljanja početnog četverotakta[372]. Pomak velikih sekunda u gornjim glasovima koje opisuje početni inerval preuzeto je iz ishodišnog motiva uvodne „dodekafonijske teme“, a odvija se uz velike sekunde i tritonuse donjih dionica. Ustaljeni osminski ritamski puls karakteristika je B dijela te daje najsnažniji pečat tokatnom izrazu.

Od t. 33. – 36. materijal u desnoj ruci znatno se pojednostavljuje i sastoji se od repeticije istog sekundnog sklopa koji svoju poziciju mijenja svakim novim taktom, pri čemu dominiraju uzlazne kromatske linije u lijevoj ruci.

[372] *Isto*, 22.

U t. 53. dodavanjem registra Mikstura akordska građa u desnoj ruci prelazi u sekundno kvartne akorde koji se osnažuju oktavnim udvajanjem najnižeg akordskog tona i na taj način pojačavaju zvuk. U lijevoj se ruci događa neovisna pulsacija koja na poseban način oslikava ovaj dio. U t. 67. u *ff* dinamici, koja vertikalno zahvaća sve dionice, svoj nastup bilježi i pedalna dionica koja objedinjuje elemente iz uvodnog dijela – početni motiv s repeticijom tona i kromatskim širenjem intervalskog prostora, sada do tritonusa.

III. dio (t. 78.), svojevrsna je repriza prvog dijela, iako u sebi nosi snažan pečat tokatnih elemenata iz drugog dijela, pomoću kojih Klobučar skladbu dovodi do usijanja, a koje pak kulminira snažnim ponavljanjem istog akorda slobodne građe (d-as-b-d) poduprtog oktavama u pedalu. Zanimljivo je i „kadenciranje“ iz polarnog pedalnog tona as u završni d.

5.1.3. Koralna predigra[373] / Koralna fantazija

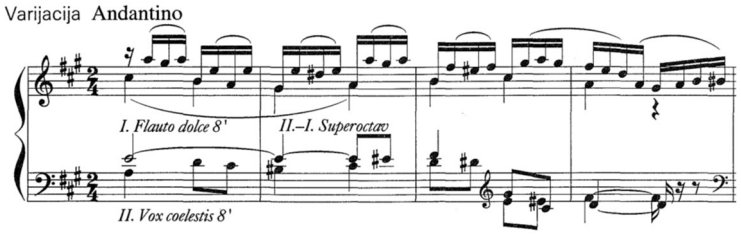
Predigra i varijacija (1941.) (Ptičice lijepo pjevaju)	
Franjo Dugan st.	
I. dio (t. 1. – 22.)	Uvod, Maestoso
II. dio (t. 23. – 47.)	Varijacija, Andantino
III. dio (t. 48. – 57.)	Završetak, Moderato

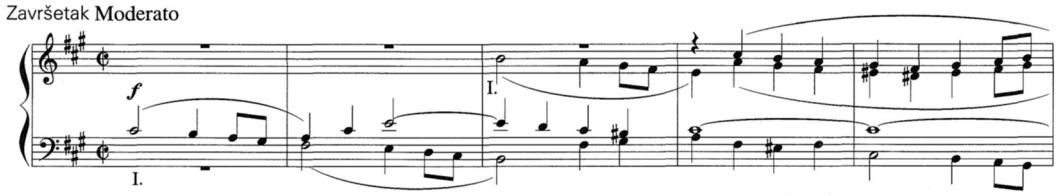
Predigra i varijacija na adventsku pjesmu *Ptičice lijepo pjevaju* sastoji se od tri samostalne cjeline: *predigra – varijacija – završetak*. U predigri se u slobodnijem stilu obrađuje napjev čija se melodija nalazi u sopranu. Napjev je u A-duru, popunjava okvir male rečenice, harmoniziran je homofono. Ponavlja se četiri puta: prva rečenica kadencira na dominanti osnovnog tonaliteta, druga je transponirana za sekundu uzlazno u h-mol, treća za kvartu uzlazno u D-dur, a četvrta je ponovo u A-duru sa završetkom na tonici (tako bi prva i četvrta rečenica, ako izostavimo transpozicije, oblikovale period). Plagalna kadenca iznad toničkog pedala

[373] Glazbeni oblik koralna predigra pojavljuje se u 17. st. kao produkt obrade napjeva duhovnog karaktera koji se u instrumentalnom obliku koristi tijekom liturgije. Obradom napjeva stvara se kraće ili dulje instrumentalno – orguljaško djelo s funkcijom najave pjesme koja slijedi. Karakter koralne predigre definiraju tri komponente: melodija napjeva, ritmički obrazac i tekst. Svi se navedeni elementi na svojstven način koriste u obradi te podjednako kreiraju konačan produkt – koralnu predigru i njezinu atmosferu. Ovaj se glazbeni oblik i danas razvija i mijenja utjecajem novih glazbenih trendova dobivajući tako nove unutarnje i vanjske konture. U baroknom je razdoblju dosegao vrhunac svoje popularnosti zbog učestale i široke praktične primjene tijekom bogoslužja.
Prve značajnije primjere ovog tipa nalazimo u poznatoj zbirci Samuela Scheidta (1587. – 1654.) Tabulatura nova iz 1624. godine. Čak i prije njega, obrade napjeva susrećemo kod nizozemskog skladatelja J. P. Sweelincka (1562. – 1621.). Nakon Sweelincka i Scheidta svi njemački skladatelji orguljaške glazbe s posebnom pozornošću njeguju ovaj oblik, ponajprije zato što su ga, kao praktični glazbenici-orguljaši, koristili tijekom svoje osnovne djelatnosti, orguljanja na liturgijskim slavljima. U djelima D. Buxtehudea (1637./39. – 1707.) koralna predigra doživljava svoj procvat i potpunu definiciju oblika. U bogatom orguljaškom opusu D. Buxtehudea naziremo više tipova istog oblika i to kao: koralnu predigru, koralni preludij, koralnu fantaziju, koralnu fugu i koralne varijacije. J. S. Bach (1685. – 1750.) ovaj oblik dovodi do njezinog vrhunca u svakom smislu. Napisao je 164 obrade raznih koralnih napjeva. Među djelima ovog tipa kod J. S. Bacha nalazimo zbirke: Orgelbüchlein BWV 599 – 644, Leipziger Chorale BWV 651 – 668, Schübler chorale BWV 645 – 650 te veliku orguljašku misu Clavir-Übung III BWV 669 – 689 koja sadrži, uz Preludij i fugu (Es-dur BWV 552) četiri Dueta BWV 802 – 805 i 21 veliki koral svih tipova. Praksa obrade koralnih napjeva nastavljena je i u periodu romantizma. Među autorima koralnih predigra toga razdoblja najviše se ističu djela F. Liszta (1811. – 1886.), M. Regera (1873. – 1916.) op. 35. te J. Brahmsa (1833. – 1897.) op.122. Usp. Robert L. MARSCHALL: Chorale fantasia, *Grove Music Online. Oxford Music Online*, https://doi-org.nukweb.nuk.uni-lj.si/10.1093/gmo/9781561592630.article.05655 (pristup 4. 12. 2020.)
I u naše je vrijeme ovaj glazbeni oblik vrlo popularan. Slobodnijim pristupom obradi suvremeni skladatelji koralnu predigru obogaćuju novim izražajnim sredstvima sukladnima trenutku nastanka. U pogledu zvukovne realizacije koralne predigre, suvremeni se skladatelji čak odmiču od orgulja te svoju produkciju povjeravaju raznim ansamblima i orkestrima. Među koralnim predigrama za orkestar u hrvatskoj se glazbenoj literaturi ističu Tri koralne predigre za komorni orkestar skladatelja i dirigenta Pavla Dešpalja (1934*).
U opusima hrvatskih skladatelja koralne predigre većih ili manjih dimenzija nalazimo kod: F. Dugana, st., A. Vidakovića, A. Canjuge, K. Kolbe, M. Stahuljaka, F. Lučića, A. Klobučara, M. Lešćana, N. Njirića i Ž. Brkanovića.

zaokružuje ovu prvu cjelinu. Zanimljivo je uočiti kako Dugan, pri transponiranju napjeva, stvara jedan vid dijatonsko-modulacijske sinkronije u kojoj napjev i njegovo sekvenciranje pripadaju u cijelosti A-duru (s izuzetkom miksolidijske septime), a harmonizacija istovremeno modulira u bliske tonalitete. Sličan postupak i Bach često koristi u svojim harmonizacijama koralnih napjeva.

Drugi dio skladbe je u obliku varijacije izrazito koloriran registrima. Sopran i alt čine zajedničku cjelinu u kojoj dominiraju pokreti u šesnaestinama (sopran). Izvode se na I. manualu s registrom Flauto dolce 8', dok se pratnja (tenor i bas), izvodi na registru Vox celestis 8'. U predlošku registracije Dugan nalaže i uporabu veze drugog manuala s prvim (II-I) i to u obliku Superoctava što znači da se registar s drugog manuala prenosi na prvi manual zvučeći oktavu više. Ovakvom se registracijom dobiva posebna svježina i eteričnost zvuka, izrazito karakteristična za romantičarske orgulje kakve su u zagrebačkoj katedrali.



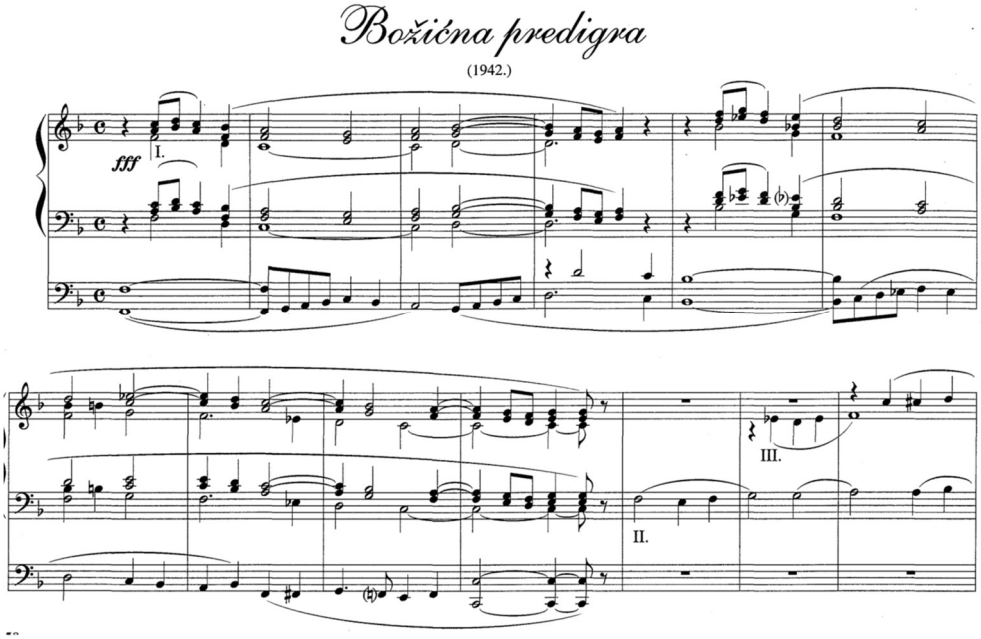
U trećem dijelu, završetku, dinamika se ponovno vraća na forte te se na taj način i zvukovno zaokružuje cjelina. Treći dio započinje u paralelnom fis-molu troglasnom imitacijom početne fraze napjeva koja je ritamski varirana; imitacija je po silaznim kvintama (uzlazna kvarta): cis – fis – h. Ovaj dio karakterizira primjena alteriranih akorda što u harmonijskom smislu ima tendenciju gradacije koja kulminira A-dur akordom na melodijskom vrhuncu.

Božićna predigra (1942.)

Franjo Dugan st.

I. dio (t. 1. – 10.) Uvod

II. dio (t. 11. – 20.) Srednji polifoni dio

III. dio (t. 21. – 26.) Završetak

Druga koralna predigra je skromnija po dužini, a pod naslovom je *Božićna predigra* na pjesmu *Kyrie eleison*. U kontekstu praćenja dinamike i dinamičkog nijansiranja vrlo je bogata. Dugan sugerira izvođenje djela na tri manuala (I. – II. – III.); i dok je za prvi manual označena dinamika *fff*, drugi i treći manual nemaju dinamičke oznake. U takvim se slučajevima dinamika stupnjevito smanjuje. Pretpostavlja se da bi dinamika drugog manuala bila *ff*, a trećeg *f*. Sviranje u paralelnim oktavama u pedalu u drugom dijelu skladbe također pretpostavlja izdašan zvuk ostalih manuala.

Nakon grandioznog uvoda zasnovanog na paralelnom kretanju akorda udvostručenih u oktavi, u kojem se početna rečenica iz osnovnog F-dura transponira za kvartu uzlazno u B-dur te proširuje i kadencira na dominanti, u jedanaestom taktu slijedi kontrastni fragment polifonog karaktera čija se tiša dinamika realizira promjenom manuala za tenor, a već u sljedećem taktu i za alt da bi, nakon pauze u trinaestom taktu, i sopran nastupio na tišem trećem manualu. Treći dio karakterizira povratak na ritmički obrazac prvog dijela samo u puno prozračnijoj fakturi.

Harmonija ove predigre vrlo je jednostavna i bilježi tek nekoliko pretežno melodijskih alteracijskih pomaka u srednjem dijelu što ne narušava osjećaj tonaliteta.

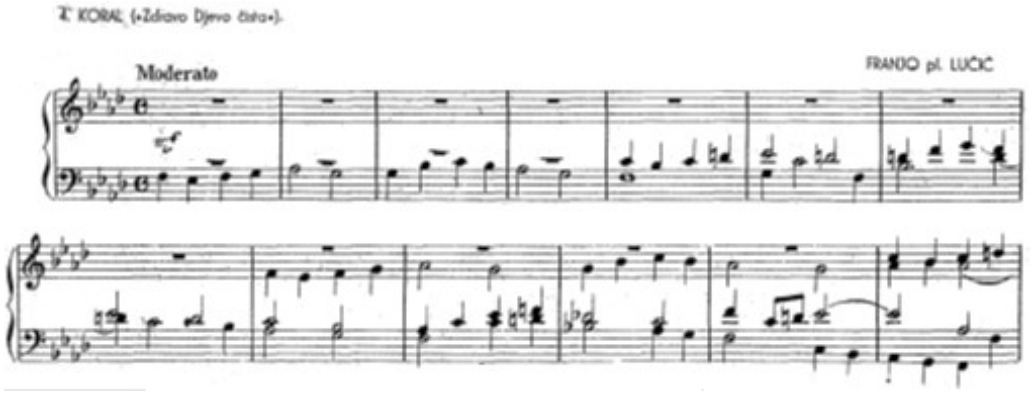
Zdravo Djevo čista (1943.)

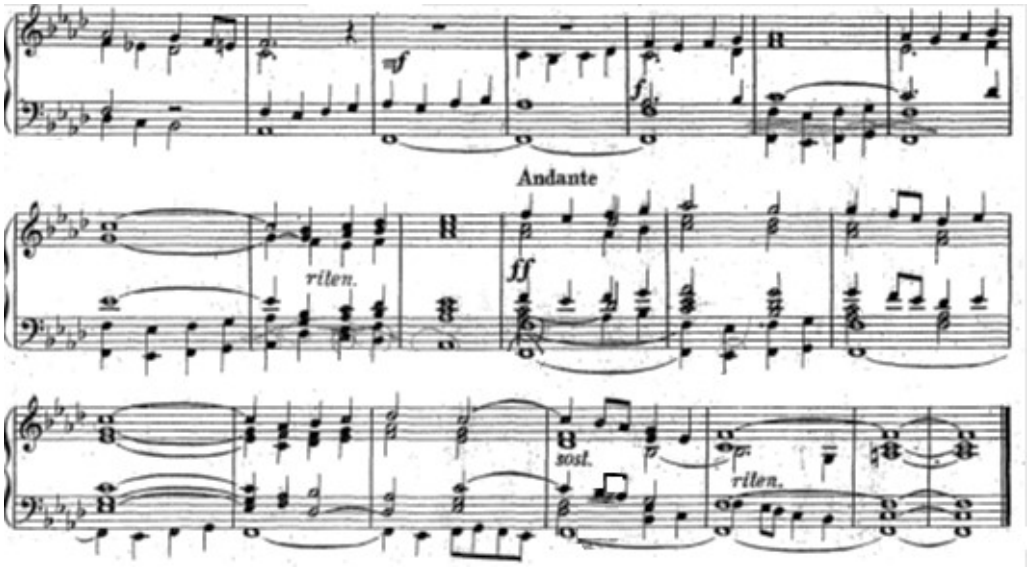
Franjo Lučić

I. dio (t 1. – 25.)

II. dio (t. 26. – 48.)

III. dio (t. 49. – 58.)

Prvi dio koralne predigre *Zdravo Djevo čista* ima fugatni oblik u kojem napjev služi kao tema koja se pojavljuje u svim glasovima, na način četveroglasne ekspozicije, od basa prema sopranu (B *dux* – T *comes* – A *dux* – S *comes*), nakon čega slijedi kraći međustavak. Kroz cijeli prvi dio ritam se u osnovi ne mijenja. Sastavljen je od dvije dvotaktne polu-fraze koje čine četiri četvrtinke te dvije polovinke tvoreći tako čvrsti, simetrični pulsirajući obrazac.

Međustavak vodi do drugog, suptilnijeg dijela, koji započinje prvim dvotaktom teme u basu u 26. taktu. On je nešto slobodniji iako i dalje slijedi čvrstu polifonu koncepciju. Započinje u dominantnom tonalitetu troglasnom strettom spomenutog dijela teme, da bi se isti, nakon kratkog međustavka, javio u f-molu. Ovaj dio fuge ima ulogu reduciranog razvojnog dijela. Nakon drugog eksternog međustavka koji slijedi, započinje od 41. takta dinamički rast koji snažnom progresijom vodi do apoteoznog finalnog završetka kojeg bismo mogli definirati kao završni dio.

Zanimljivo je uočiti ulančavanje početnog motiva teme kroz različite dionice što također podržava gradaciju kroz ove taktove.

Prisutnost harmonije određuje se uporabom pretežno polifonog sloga u prva dva dijela dok u trećem, zaključnom dijelu, harmonijsku odrednicu čini čvrsta akordska građa. Skladba je bogata modulacijskim postupcima posebno u prva dva dijela gdje mnoge alteracije vode u nove tonalitete što bitno pridonosi svježini djela (f – c – Es – f). Nakon zaključnog As-dur akorda kojim završava drugi dio, skladba je vrlo stabilna u svojem dijatonskom izrazu (f-mol) do zaključnog akorda s pikardijskom tercoma.

Lučićeva forma u ovom primjeru ima, dakle, sve dijelove reducirane fuge: četveroglasnu ekspoziciju sa sukcesivnim ulaskom glasova u okviru osnovnog i dominantnog tonaliteta koji su uglavnom doneseni u prirodnoj varijanti, tako da možemo govoriti i o osciliranju između paralelnih tonaliteta. Eksterni međustavak vodi do provedbe koja je naznačena troglasnom strettom prvog dvotakta teme u c-molu, a potom još jednim nastupom dvotakta u f-molu. U okviru drugog eksternog međustavka, Lučić ulančavanjem početnog motiva teme gradi pripremu završnog dijela u kojem simulira strettu imitirajući glavu teme na udaljenosti od jednog takta. Zanimljivo je naglasiti i kako skladatelj koncipira kontrapunktske dionice, posebice u međustavcima, gdje donosi četvrtinske motive u obliku retrogradne inverzije, a potom ih i intervalski varira ostvarujući tako maksimalnu ekonomičnost ishodišnog tematsko-motivskog materijala.

Tabela 47. Prikaz promjena dinamike i tempa / F. Lučić – koral Zdravo Djevo čista

F. Lučić – koral Zdravo Djevo čista			
	I. dio 1 – 26	II. dio 27 – 47	III. dio 48 – 57
dinamika	mf	p (p) – mf – f	ff
tempo	Moderato	(Moderato) ritenuto	Andante (sostenuto) ritenuto

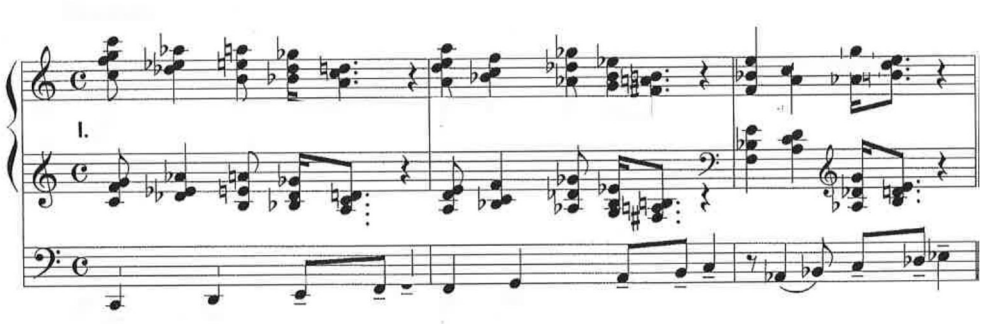
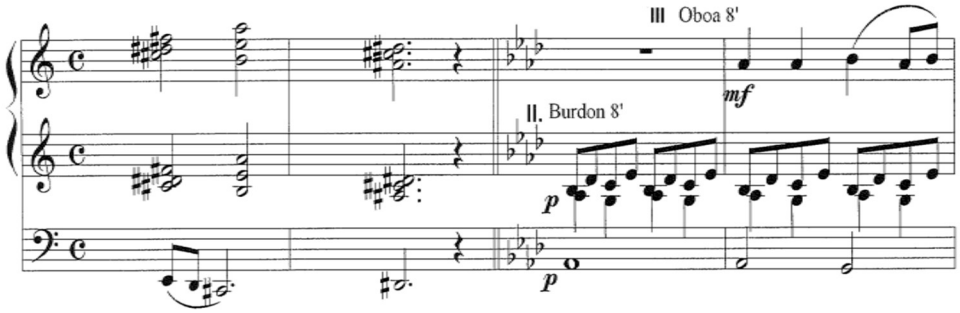
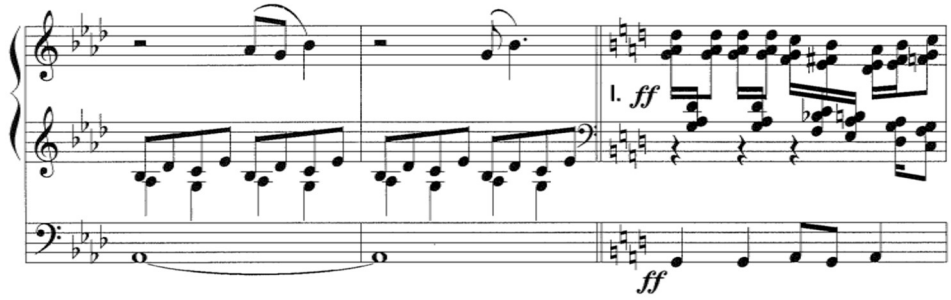
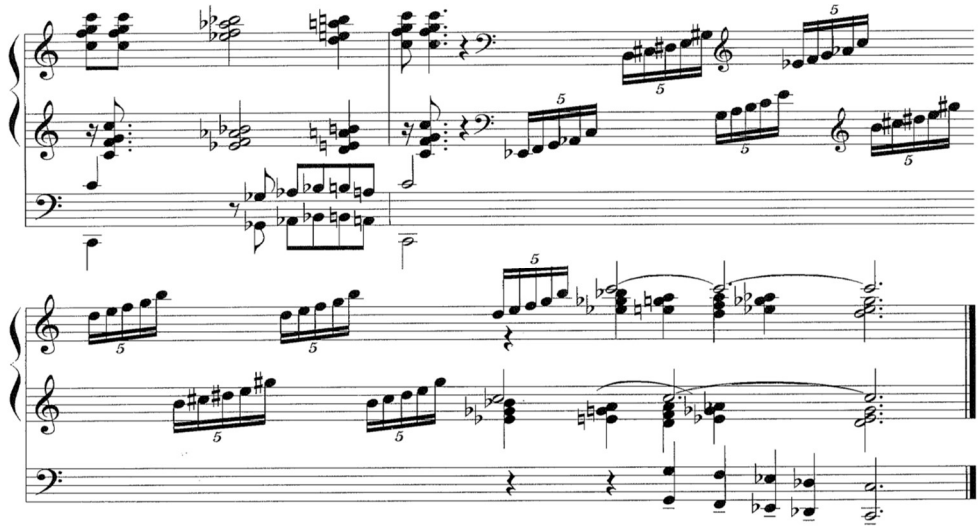
Grafički prikaz promjena u dinamici, agogici i tempu ukazuje na puno veću ekspresivnost u pristupu F. Lučića u odnosu na Dugana. Koral F. Lučića obiluje mnogim dinamičkim promjenama. Dramatska gradacija povezana s promjenama tempa te interpretativnim agogičkim naputcima uvode novi tempo (Andante) koji završni dio čini monumentalnijim. Ovakvi postupci otvaraju vrata novom pristupu orguljama i njezinim izražajnim mogućnostima kakve nalazimo kod M. Regera, J. Brahmsa, C. Francka i F. Liszta. Iako moramo ustvrditi da su ovi postupci kod navedenih europskih skladatelja prakticirani nekoliko desetljeća ranije, kod nas prve naznake dobivaju u Duganovim djelima te u većem zamahu u Lučićevom stvaralaštvu. No, svega toga kod nas ne bi ni bilo da skladatelji i orguljaši nisu imali na raspolaganju velike Walckerove orgulje zagrebačke katedrale. Te orgulje imaju ne samo velik broj iznimnih registara, već i sva tehnička pomagala kojima se mogu postići navedeni efekti tijekom sviranja.

Koralna fantazija „Zdravo budi Marijo“ (1977.)
Anđelko Klobučar

I. dio (t. 1. – 15.)
II. dio (t. 16. – 35.)
III. dio (t. 36. – 50.)
IV. dio (t. 51.)

Koralna fantazija „Zdravo budi Marijo“ je nastala 1977. godine i jedino je njegovo djelo toga tipa za orgulje, iako je Anđelko Klobučar kao orguljaš zagrebačke katedrale često posezao za poznatim napjevima u svojim djelima, koristeći njihove motive ili fragmente kao osnovnu tematsku građu.

Ovo se djelo u svojoj strukturi dijeli na tri cjeline A – B – C (– Coda) pri čemu B dio možemo nazvati centralnim dijelom skladbe jer se ovdje na prepoznatljiv način citira napjev.

A dio je svečani uvod (maestoso) u kojem dominira basova linija u pedalu koja se postupno sekvenciranjem, variranjem i dijeljenjem početnog melodijskog niza uspinje do tona es[1] (t. 6.), nakon čega slijedi silazna putanja u kojoj dominira tritonusni interval i smirivanje uvodnog dijela. Klobučar i u ovim taktovima, kao i u brojnim drugim skladbama, spaja dva tonska sustava: modulacijsku dijatoniku u basovskoj dionici i kromatiku gornjih glasova u kojima dominiraju kvartno-sekundne i kvartno-septimne vertikalne strukture.

B dio je dinamički tiši s jasno izraženom melodijskom linijom u sopranu koja se, po naputku autora, izvodi na registru Oboa 8' dok su ostali glasovi pratnja s jedinstvenom figuracijom kroz cijeli B dio. Skladan je u As-duru, gotovo u cijelosti ulazi u područje dijatonike (osim dva silazna kromatska niza pri završetku), tako da i tonskim sustavom kontrastira okvirnim cjelinama. Vezu s uvodnom cjelinom Klobučar ostvaruje intervalima sekunde i kvarte koji se javljaju u pratećoj srednjoj dionici.

U zaključnom, C dijelu, Klobučar napjev spušta u bas *(pedal),* u G-dur, dok na manualu snažni akordi, skoro u jednakim ritmičkim obrascima pulsiraju, asocirajući tako na tokatni zaključak. Od 44. takta napjev se spušta na C s diminuiranom prvom frazom kao u uvodnoj cjelini čime skladatelj zaokružuje ovu predigru na formalnoj i tematskoj razini.

C dio se proširuje kadencom koja slijedi nakon kulminacije realizirane sve intenzivnijom pulsacijom akorda na manualu i duplog pedala (paralelne oktave). Kadenca koja slijedi (t. 50.), oslobođena je stroge metrike koju je autor provodio tijekom cijele skladbe, te se nalazi u jednoj cjelini nedijeljena taktnim crtama. Ova kadenca po svojoj strukturi priziva mnoga ranobarokna djela za orgulje koja u pravilu imaju slične veoma efektne kadence. Primjena ovakvih koda/kadenci, koje se redovito sastoje od dva dijela: virtuoznih pasaža nakon kojih slijede snažni dugi kadencirajući akordi, rezultira osjećajem monumentalnog završetka skladbe.

5.2. Ciklički glazbeni oblici

5.2.1. Dvostavačni ciklični oblik: Preludij / Tokata i fuga[374]

Prélude et Fugue (1894.)

Franjo Dugan st.

Tonalitet: G – dur

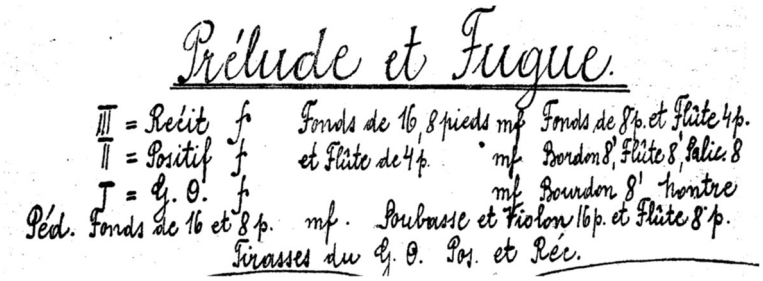
Tempo: Bez oznake tempa

Broj taktova: 129. (Prélude, 28., Fugue, 101.)

[374] Preludij (lat. prealudare – uvježbavati) je instrumentalna skladba improvizacijskog karaktera. Razvio se iz improvizacijskih uvoda kojima je orguljaš davao intonaciju zboru. Sam naziv susrećemo od sredine 15. st. najprije na latinskom (A. Ileborgh, 5 preludija u tabulaturama za orgulje iz 1488. god.). Tijekom 16. st. preludiji su samostalne skladbe, a u 17. i 18. st., kako je već rečeno, skladaju se kao uvodni stavci nekom složenijem glazbenom obliku. Barokni preludiji posjeduju karakternu i tematsku jedinstvenost te obiluju instrumentalnim ritmičkim i melodijskim figurama. U romantizmu se preludiji osamostaljuju i nalazimo ih u manjim dimenzijama kao minijature ili samostalne skladbe unutar tematskih zbirki. Često se temelje na razradi jednog motiva, odnosno figure, ili su izgrađeni prema formalnoj okosnici ABA. Na taj način preludij dobiva oblik samostalne instrumentalne skladbe. U 19. st u orguljskoj literaturi preludije nalazimo i kao stavke većih cikličnih djela kao što su sonate ili simfonije za orgulje: Josef Rheinberger (1839.-1901.) Sonata C-dur, op. 165., br. 14., I st., Ch.-M. Widor - Simfonija e-mol op.13. br. 3. I.st., Simfonija H-dur op. 42., br. 4. IV. st., A. Guilmant Sonata C-dur Op. 56, I.st.). Usp. David LEDBETTER i Howard FERGUSON: Prelude, *Grove Music Online. Oxford Music Online*, https://doi-org.nukweb.nuk.uni-lj.si/10.1093/gmo/9781561592630.article.43302 (pristup 12. 9. 2020)
Fuga (lat. bijeg) je instrumentalna ili vokalna polifona skladba oblikovana prema kontrapunktskim pravilima u tehnici imitacije. Određena se tema u fugi po točno određenim pravilima imitira i provodi kroz sve glasove. Fuga je najrazvijenija forma polifone glazbe. Sastoji se od više samostalnih glasova, u orguljskoj literaturi od četiri do šest, a može imati jednu ili više tema. Fuga se sastoji od više provedbi od kojih prva ima naziv ekspozicija, a zadnja može biti u obliku strette u kojoj glasovi jedan za drugim nastupaju prije nego li je onaj prethodni završio sa svojim nastupom. Orguljske fuge su doživjele svoj vrhunac u Bachovim djelima i na neki su način ostale sinonim za orguljski zvuk uopće. Najpopularnije cikličko, točnije rečeno, dvostavačno djelo za orgulje je Preludij i fuga, zapravo fuga kojoj kao uvod prethodi preludij, tokata ili fantazija. Geneza ovog dvostavačnog orguljskog djela započinje u baroku, a možemo je najlakše pratiti kroz razvojni proces orguljskih djela D. Buxtehudea i njegovih suvremenika poput Nicolausa Bruhnsa (1665.-1697.), Georga Böhma (1661.-1733.) te J. S. Bacha koji je u baroku konačno definirao uloge svakog stavka. Ranobarokne jednostavačne skladbe pod nazivom Praeludium sastavljene su od tri veće ulančane cjeline. Prva, uvodna cjelina, ima improvizacijski karakter (Preludij) nakon čega slijedi fugatni dio (Fuga – fugato) i naposljetku virtuozna zaključna cjelina (Tokata ili postludij). Prateći razvoj orguljskih skladbi J. S. Bacha uočavamo da njegova ranija orguljska djela tipa Toccate BWV 565, Preludija BWV 566 i 536 imaju naslov kao i kod Buxtehudea, Praeludij ili Toccata, iako je forma djela sastavljena od tri cjeline. Oslobađajući se od Buxtehudeovog principa, Bach razdvaja i osamostaljuje uvodni stavak, i fugu. Iako su u sadržajnom smislu preludij i fuga često povezani, njihove su formalne cjeline potpuno odvojene i međusobno nezavisne. Osim u baroku preludiji i fuge su popularni u 19. st. te ih nalazimo u orguljskim opusima Johannesa Brahmsa (1833.-1897.) WO o. 9. i 10., Felixa Bartholdy-Mendelssohna (1809.-1847.) op. 37. te kod mnogih drugih skladatelja. U 20. st. na preludij i fugu kao višestavačnu cjelinu rjeđe nailazimo iz tog razloga što među skladateljima opada interes za skladanje orguljskih fuga, a usmjeren je više prema jednostavačnim djelima slobodnijeg oblika koji nisu suviše strogo koncipirani kao fuga. Usp. Paul M. WALKER: Fugue, *Grove Music Online. Oxford Music Online*, https://doi-org.nukweb.nuk.uni-lj.si/10.1093/gmo/9781561592630.article.51678 (pristup 12. 9. 2020.)
Preludije, fantazije ili tokate kao uvodne stavke fugama u hrvatskoj orguljskoj literaturi je skladao F. Dugan st., (Preludij i fuga u G-duru i u H-duru), Albe Vidaković (Fantazija i fuga u f-molu i Preludij i fuga u C-duru) te Krsto Odak (1888.-1965.) Preludij i fuga u c-molu op.35.

U opusu Franje Dugana nailazimo na dva ciklusa preludija i fuge koji su povezani u jednu cjelinu i to Preludij i fuga u G-duru i Preludij i fuga u H-duru. Po dimenzijama Preludij i fuga u H-duru uvelike nadmašuje Preludij i fugu u G-duru.

Franjo Dugan naslov ovog djela ističe na francuskom jeziku „Prélude et Fugue“. Ispod naslova predlaže tipičnu francusku registraciju s francuskim nazivljem za manuale.



III = Récit	*f*	*Fonds de 16', 8'*	*pieds*	*mf Fonds de 8'p et Flüte 4p*
II = Positif	*f*	*et Flüte de 4p*		*mf Bourdon 8', Flute 8', Salic. 8'*
I = G.O.	*f*			*mf Bourdon 8' kontre*
Péd. Fonds de 16' et 8' p		*mf. Soubasse et Violon 16'p. et Flüte 8'p.*		
Tirasses du G.O. Pos. et Réc.[375]				

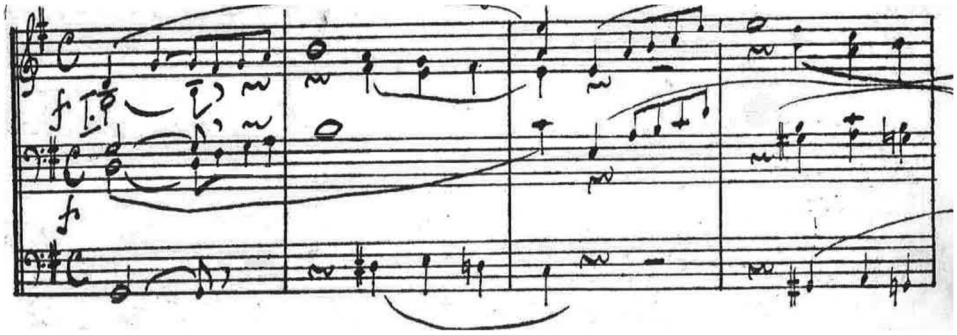
Naznačena se registracija koristi pri izvedbi i Preludija i fuge. Analizom Duganove registracije dolazimo do zaključka da se radi o vrlo snažnom i zasićenom zvuku orgulja lišenom registara svjetlije boje koji bi davali sjaj orguljaškom zvuku. Unatoč francuskom stilu registriranja kakvu Dugan sugerira, u navedenoj registraciji ne nalazimo jezične registre, što je svojevrsni otklon od francuskog tradicionalnog registriranja. Na neki način to i ne čudi jer orgulje zagrebačke katedrale, na kojima je Dugan zacijelo imao prilike svirati ovo djelo, u to doba (1894.) još nisu imale raskošne jezičnjake na drugom i trećem manualu. Dva snažna jezičnjaka bila su samo na prvom manualu (Fagot 16' i Trompeta 8') te da drugom manualu Vox humana 8'.

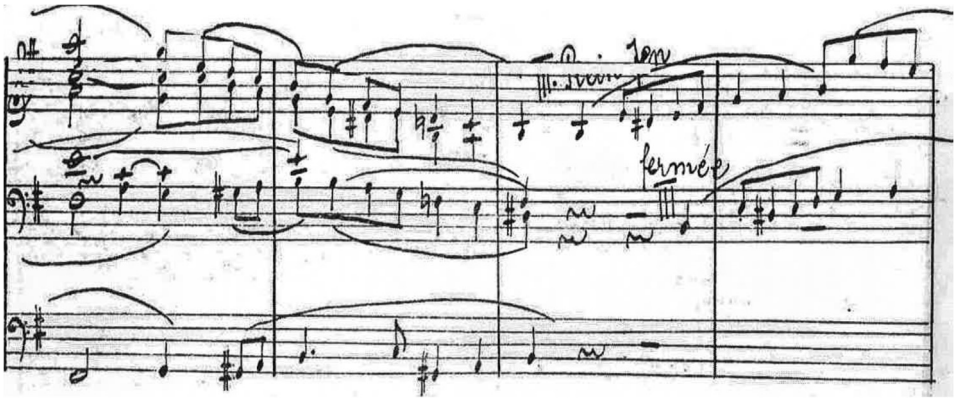
Dugan u preludiju još na dva mjesta francuskim jezikom daje uputstva glede dinamike i to u sedmom taktu *Boite fermée* (zatvoriti žaluzije) te u taktu 14. *Boite ouverte* (otvoriti žaluzije).

[375] Franjo DUGAN, *Kompozicije za orgulje*, u: Franjo Dugan (ur.), Zagreb: vlastita naklada autora, 1925, 39.

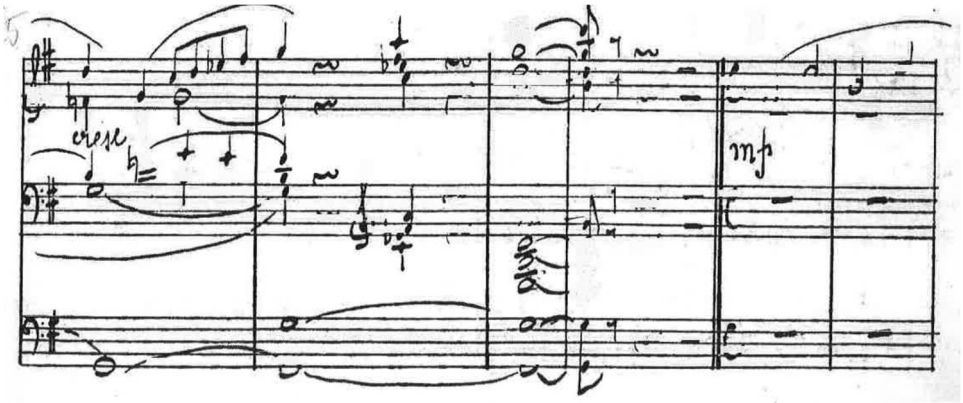
Prélude

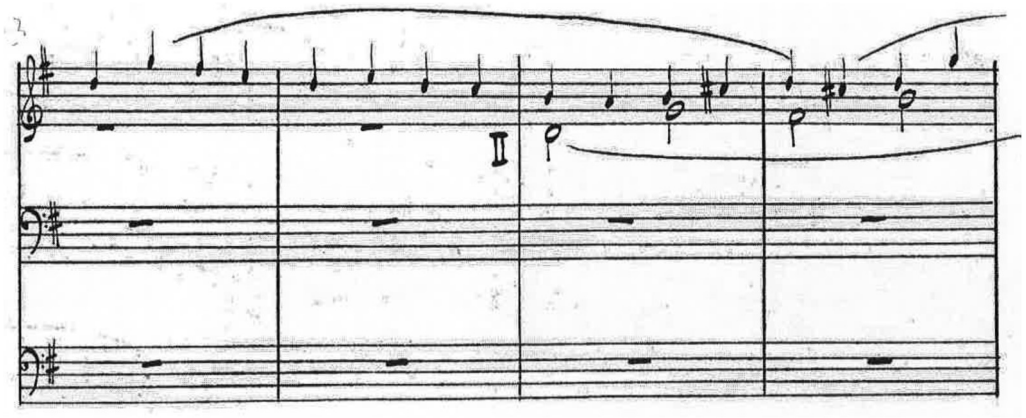
Energičan preludij u G-duru sastoji se od tri dijela:

– uvoda sastavljenog od tri fraze koje se sekvento vežu jedna za drugu, te tvore čvrstu cjelinu, u kojoj imamo harmonijski put od G-dura proširenog alteriranim akordima do dominante paralelnog e-mola.

– srednji dio tiše dinamike koncipiran je polifono – zasnovan je na imitacijskom provođenju početnog motiva s uzlaznim kvartnim skokom i kromatskim izmjeničnim tonom kroz bliske tonalitete.



– završni dio svečanog karaktera sastavljen od elemenata prva dva dijela.





Fugue

Temu fuge mogli bismo podijeliti u dva kontrastna dijela koja se protežu kroz četiri takta. Za prva dva takta, koji čine glavu teme, karakteristična je skokovita melodija u polovinkama, dok drugi dio teme donosi postepeno valovito kretanje u četvrtinkama.

Ekspozicija fuge je četveroglasna, a odvija se u okviru osnovnog i dominantnog tonaliteta – tema se javlja naizmjenično u obliku duxa i comesa s uobičajenom mutacijom intervala. Međustavak modulira u h-mol u kojem je srednji, razvojni dio fuge: nastupi teme ponovo su u odnosu duxa i comesa, sada u h-molu i fis-molu. Provedba se proteže od 27. do 71. takta gdje započinje završni dio. On je u osnovnom tonalitetu uz višestruku potvrdu nastupima teme u dva oblika kao i do sada, ali ovdje dosljedno u G-duru, bez istupanja u dominantni D-dur. Od 79. takta Dugan donosi temu u stretti iznad toničkog pedala, a njen zadnji nastup u pedalnoj dionici ujedno je i završna kadenca.

Tabela 48. Prikaz nastupa tema (Fugue) / F. Dugan st. Prludé et Fugue

Takt br.	1. – 14.	18	27	31	37	43	49	54	60	64	71. – 101.
	ekspozicija	međustavak	provedba								III završni dio
S	Dux					T fis				T h	Dux (t. 80)
A	Comes				T h			T fis			Comes (t. 82)
T	Dux			T fis					T h		Comes (t. 75) Comes (t. 79)
B	Comes	Slobodan kontrapunkt (kromatika)	T h				T fis				Dux (t. 71) Dux (t. 94)

Preludij i fuga (1908/1909)

Franjo Dugan st.

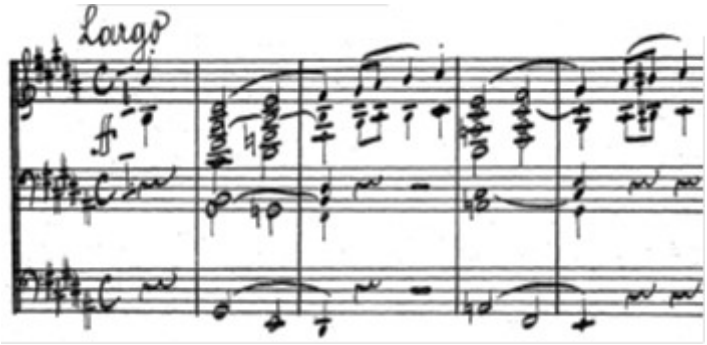
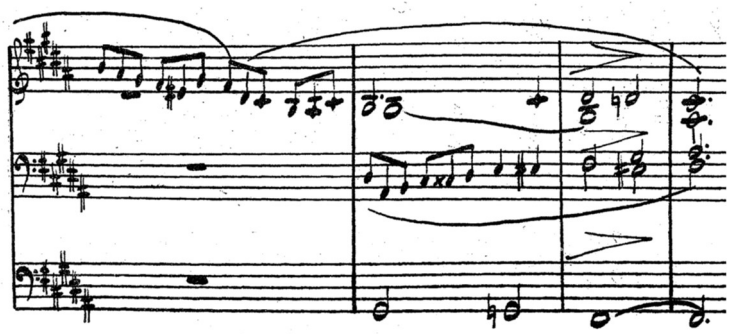
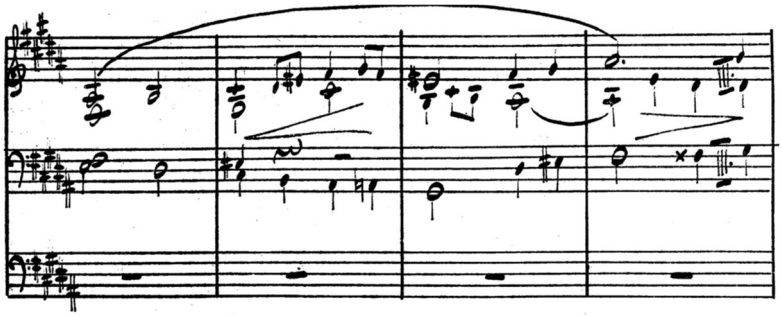
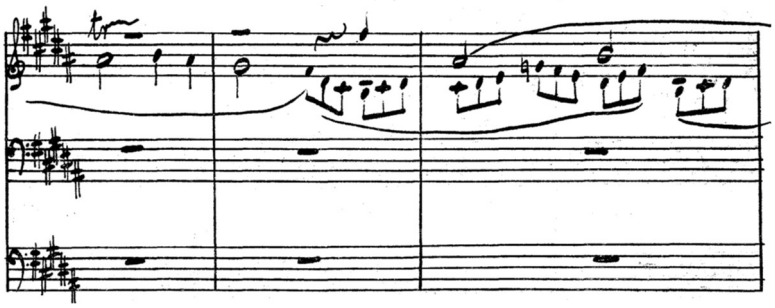
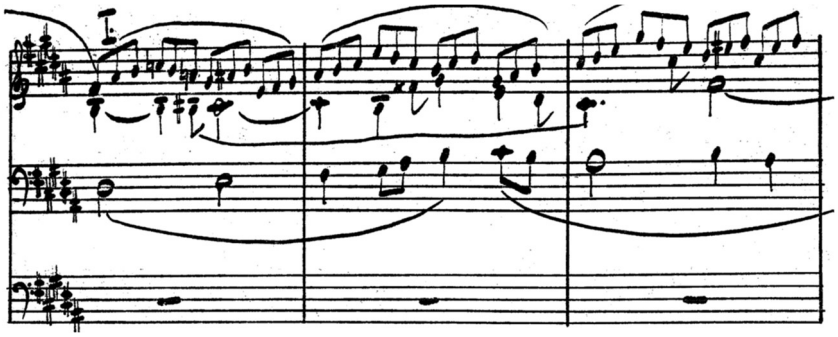
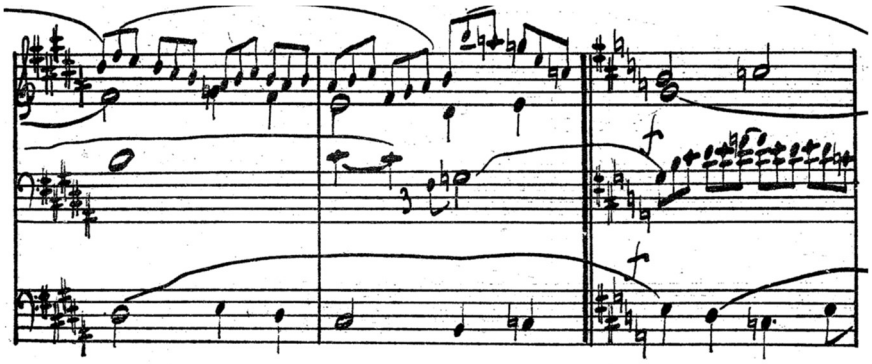
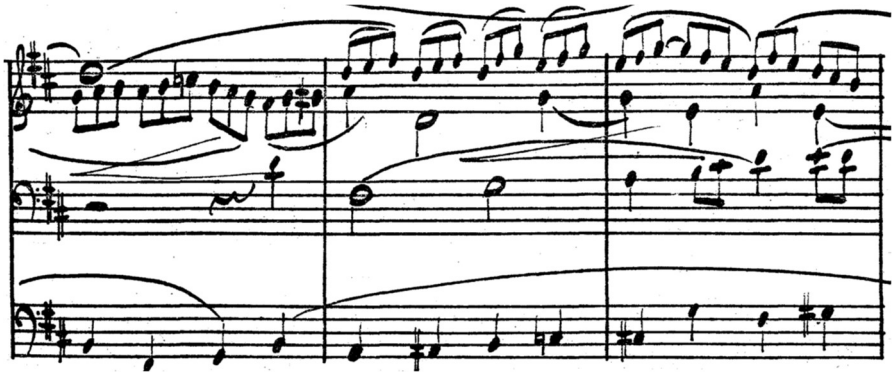
Tonalitet: H-dur

Tempo: Largo

Broj taktova: 213 ukupno (preludij 86, fuga 127)

Preludij i fuga u H-duru, nastali kroz 1908. i 1909. godinu najkompleksnije je Duganovo djelo za orgulje koje dimenzijama uvelike premašuje sva ostala njegova djela. Dugan je u konceptualnom smislu u potpunosti sjedinio ova dva naoko neovisna djela ciklusa, između ostalog i time što preludij završava na dominanti nakon čega na zadnjoj dobi, u istom taktu započinje fuga.

Preludij

Na samom početku preludija Dugan predstavlja tematsku građu raspoređenu u tri dvotaktne fraze za koje je karakteristično sekventno ponavljanje po uzlaznim sekundama. S harmonijskog je aspekta zanimljiv sam početak koji nema klasičnu potvrdu tonaliteta. Progresija: I – VI – IV (molska subdominanta), transponira se u cis-mol, da bi se u nastavku tijek vratio u H-dur, ali još uvijek „zamagljen" alteriranim akordima.

Treća sekventna karika početne fraze je varirana i proširena osminskim triolama koje se u silaznom kretanju (t. 7. i 8.) nadovezuju na kadencirajući kvartsekstakord i vode u smirujuće kadencirajuće akorde koji zaokružuju prvi dio ovog velikog preludija jasno definirajući osnovni tonalitet tek na ovom mjestu.

Nastavak slijedi uz dvije postupne dinamičke promjene na tiše uz promjenu manuala, a time i boje, čime Dugan sugerira intenzivnu uporabu žaluzija kojima se postiže crescendo i decrescendo. U ovom dijelu preludija Dugan koristi elemente iz početnog tematskog materijala proširujući početnu frazu na opseg rečenice.

U 19. t. slijedi nagla dinamička promjena koju je Dugan označio prelaskom na glavni, I. manual i oznakom *Tutti* što podrazumijeva uporabu svih registara. U ovom dijelu melodija prelazi u basovsku dionicu praćenu snažnim unisonim akordima izvođenim s obje ruke. Dvotakt u nastavku, na III. manualu uz dinamičku oznaku *f* (t. 23. – 25.) vodi u fugirani dio preludija koji se tijesno nadovezuje na prethodni tijek. Tema fugata je, naime, izvedena iz početne fraze uvodnog dijela, a početak njenog prvog nastupa u H-duru donesen je u harmonijskom kontekstu. Fugato započinje u 25. taktu na II manualu eksponiranjem teme u altovskoj dionici. Odgovor je u dominantnom tonalitetu (Fis-duru), a kontrapunkt je u triolama koje proizlaze iz pasaže uvodnog dijela (7. i 8. t.)

Treći nastup teme (33. t.) je u tenoru u osnovnom tonalitetu. Uz već postojeći prvi kontrapunkt u altu, pojavljuje se i drugi u komplementarnom ritmu.

Četvrti nastup teme je u basu, u dominantnom Fis-dur tonalitetu, nakon kojega slijedi modulacija u molsku subdominantu glavnog tonaliteta, u e-mol (42. t.). Spona je frigijski kvintakord H-dura.

Slijedi modulativni međustavak u kojem i dalje dominira triolski ritam u najvišem glasu s istovremenim četvrtinskim i polovinskim notnim vrijednostima u nižim glasovima. Dionice čine komplementarni slog slobodnog četveroglasja. Nastup teme koji slijedi je u tenoru u D-duru (49. t.).

Na njega se nadovezuje dvotaktni interni međustavak koji vodi do novog nastupa teme u A-duru zaokruženog kadencom u t. 61. – 63.

Ova dva nastupa teme mogu se shvatiti kao nepotpuni razvojni dio fugata čemu ide u prilog i tonalitetni plan, doduše netipičan, obzirom da se radi (D-dur, A-dur) o medijantama osnovnog H-dura.

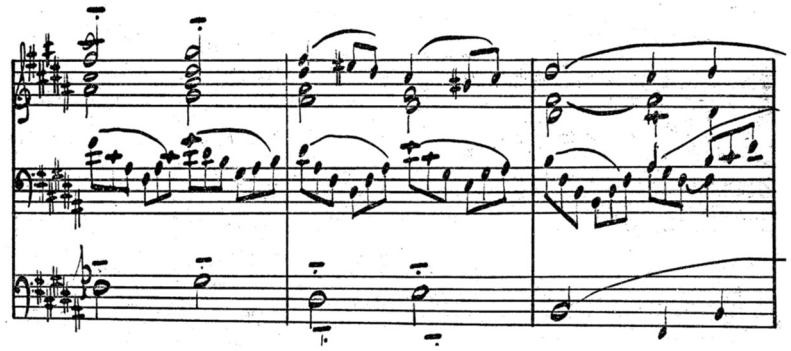
Slijedi kratki četverotaktni odsjek u izrazito tihoj dinamici u kojem Dugan poseže za već poznatim motivskim elementima s kojima kompozicijski oblikuje ovaj kratki dinamički kontrastan odsjek.

Skladbu zaokružuje reminiscentni dio koji ujedinjuje sve već korištene elemente kako melodijsko-ritmičke tako i dinamičke. Na početku Dugan samo naznačuje završni dio fugata povratkom u osnovni tonalitet, citirajući temu po prvi i jedini put u inverziji, u gornjoj dionici (t. 67.), u silovitoj dinamici koja se postupno smiruje izmjenom manuala da bi se u 75. taktu snaga orguljskog zvuka vratila u početni *fff* reprizirajući uvodnu građu. Ova se cjelina zaustavlja na dominantnom Fis-dur akordu stvarajući tako kontinuitet najavom nastavka.

Tabela 49. Shematski prikaz dinamičkih promjena (Preludij) / F. Dugan st., Preludij i fuga

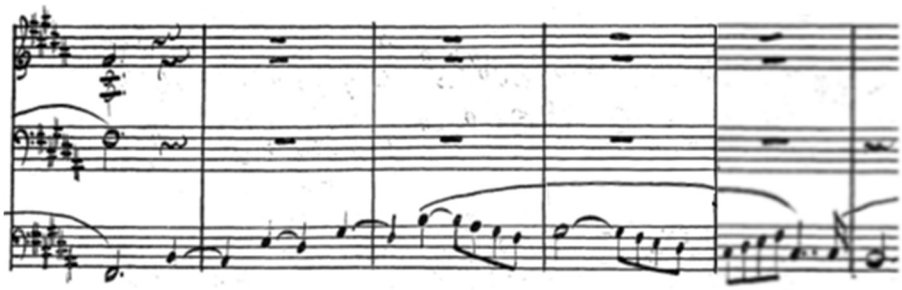
Broj takta	1	10	11	13	15	18	19	23
Dinamička oznaka	ff	Decresc.		Cresc.	Decresc.	Cresc.	Tutti (fff)	f
Manual	I		II		III		I	III

33	34	42	45	50	56	58	63	67
f	f	f	Decresc.	Cresc.	ff	Tutti (fff)	p	Decresc.
I (L. ruka)	(D. ruka)						II	

68	71	72	73	74	75
Tutti(fff)					
I	III (d. ruka)	III (l. ruka)	II (d. ruka)	II (l. ruka)	I

Fuga

Tema Duganove fuge u H-duru spada u skupinu kombiniranih tema, uzlazno-silaznog je melodijskog luka. Prvi dio teme sastoji se od tri silazna sekundna motiva koji se uspinju do melodijskog vrhunca po uzlaznim intervalima tritonusa, odosno kvarte. Drugi, silazni dio teme, dijelom je sekventni i zaokružuje ga kadenca na tonici.



EKSPOZICIJA sadrži četiri nastupa teme, reperkusija je pravilna, od nižih k višim glasovima.

Tabela 50. Ekspozicija (Fuga) / F. Dugan st. Preludij i fuga

	glas	broj takta	tonalitet	
I. Nastup teme	bas	86	–u glavnom tonalitetu	H-dur
II. Nastup teme	tenor	91	– odgovor u dominantnom tonalitetu – sa mutacijom početnog intervala – kontrapunkt u basu	Fis-dur
III. Nastup teme	alt	95	glavni tonalitet	H-dur
IV. Nastup teme	sopran	100	– odgovor u dominantnom tonalitetu – ostali glasovi donose slobodni kontrapunkt od motivski srodnog materijala, a uvođenjem novih ritamskih figura Dugan obogaćuje ovaj dio skladbe.	Fis-dur

Razvojni dio sadrži dvije provedbe teme.

Provedba I.

Provedba započinje u 104. taktu nastupom teme u altu u paraleli dominante dis-molu. Dio od 105. – 113. takta je međustavak koji modulira u osnovni H-dur. Zanimljiv je modulacijski tijek koji prolazi kroz molske tonalitete velikotercnog medijantnog kruga. Započinje iz paralelnog dis-mola, (paralela prethodnog nastupa teme), tako da se dvotaktni model (t. 107. – 109.) sekvencira po uzlaznim tercama kroz tonalitete: dis-mol, g-mol, h-mol, da bi krug bio zatvoren samo početkom modela u dis-molu. U međustavak neosjetno ulazi nastup teme u osnovnom tonalitetu (t. 113) u funkciji proširenja ekspozicije. Slijedi nastup u cis-molu (t. 124) dok se u ostalim glasovima razvija slobodan kontrapunkt koji proizlazi iz dosadašnjeg motivskog materijala.

Sljedeći nastup teme (t. 129.) je u inverziji, u basu, a započinje tonom dominante gis-mola. Ostali glasovi nastavljaju slobodan kontrapunkt.

Kratak prijelaz/međustavak s karakterističnim ritamskim pomacima i svojevrsnom redukcijom glasova započinje u 134. t. Za ovaj odsjek značajne su i promjene manuala što u kolorativnom smislu obogaćuje djelo. U ovom prijelaznom segmentu događa se modulacija u e-mol, te slijedi novi nastup teme u altu (t. 136.), u osnovnom obliku. Prate ga dva glasa, a zaokružuje kadenca koja ujedno vodi u novu provedbu.

Provedba II.

U 146. taktu skladba modulira u A-dur u kojem, slično kao na početku fuge, imamo četveroglasnu ekspoziciju s naizmjeničnim nastupima teme u A-duru i subdominantnom D-duru. Prvi nastup teme je u tenoru u A-duru (t. 145). U ovoj provedbi pojavljuje se novi kontrapunkt u basu kojeg karakteriziraju energični sinkopirani skokovi. U 151. taktu slijedi nastup teme u D-duru, u altu, zatim u A-duru u sopranu (t. 156.) te ponovno u D-duru u basu. U drugoj provedbi, obzirom na modulacijski plan, možemo A-dur shvatiti kao glavni tonalitet.

Završni dio fuge sadrži dvije strette i Codu

I. streta – 168. takt

Stretta je u e-molu, a nastupi teme udaljeni su jedan takt, interval imitacije je oktava. Raspored nastupa po glasovima je sljedeći:

tenor (t. 168.) – alt (t. 169.) – sopran (t. 170.)

II. streta

U drugoj streti su dva nastupa teme u tenoru i basu u Fis-duru, primaknuti su na udaljenost od pola takta tako da je drugi nastup na donjoj terci – tonu dis.

Coda

Tijekom nastavka u 180. taktu uvodi se novi briljantni ritmički pokret kojeg čine nizovi intenzivnih šesnaestinki koje karakteriziraju pomaci u uzlaznim sekundama te njihova repeticija što simulira snažan osjećaj tremola. Ovi briljantni pokreti, uvijek samo u jednom glasu, prate izlaganje svih dosadašnjih sadržaja, kako ritmičkih tako i melodijskih, do samoga završetka. Tema se pojavljuje u osnovnom tonalitetu kao dux i comes i to:

tenor/	– 180, t,	Fis-dur
bas/	– 185. t.	H-dur
sopran/	– 190. t.	Fis-dur
alt/	– 195. t.	H-dur
bas/ (pedal)	– 200. t.	Fis-dur

U 205. taktu tema se javlja zadnji puta, podebljana akordima u obje ruke i praćena silovitim nizovima šesnaestinki u basovskoj dionici. Ovakav oblik završnog nastupa čini snažan apoteozni osjećaj završetka.

Tabela 51. Nastupi tema (Fuga) / F. Dugan st., Preludij i fuga

Br. takta	86 – 104	105 – 123	124 – 145	146 – 166
	Ekspozicija	Provedba		
		Provedba I	Provedba II	Provedba III
S	Com	T (H-dur)		T (A-dur)
A	Dux		T (e-mol)	T (D-dur)
T	Com.		T (cis-mol)	T (A-dur)
B	Dux		T (dis)	T (D-dur)

168 – 173	174 – 184	185 – 204	205 – 213
Završni dio			
Streta I	Streta II	Coda	
T (e-mol)		T (Fis-dur)	T (H-dur)
T (e-mol)		T (H-dur)	
T (e-mol)	T (Fis-dur)	T (H-dur)	
	T (dis)	T (Fis-dur)	

Tokata[376] i fuga u F-duru (1906.)[377]

Franjo Lučić

Tokata: F-dur

Tempo: Moderato

Broj taktova: 188 (Tokata 84., fuga 104.)

Koncepcijski gledano ova tokata u sebi sadrži dva osnovna elementa: prvi element čini čvrsta homofona akordska građa kojoj se kao kontrast suprotstavljaju figure od nota manjih vrijednosti, tj. skupine od po četiri šesnaestinke. Konzistentnost se ne može pronaći među nizovima grupiranih šesnaestinki, Lučić upotrebljava različite uzorke koji tek kroz jednu frazu zadržavaju isti oblik koji se razvija na principu sekvence. Osim šesnaestinskih grupa u tokati nalazimo i skupine osminki te šesnaestinskih triola.

Formalnu strukturu možemo razdijeliti na šest cjelina/segmenata koje su razdvojene akordskim sadržajem iza kojega redovito slijedi brži dio.

I. segment (1. – 6. t.)

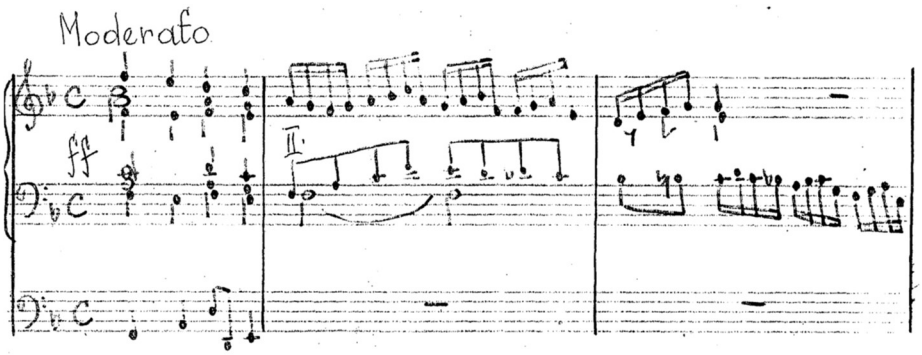
Početak tokate otvaraju akordi koji nose osnovni melodijski sadržaj u sopranu – drugi tetrakord F-dur ljestvice u silaznom nizu (f – e – d – c) u *ff* dinamici. Šesnaestinske figure gornje dionice prati osminski puls donje koja donosi razloženi kvintakord i kromatizirani silazni niz

[376] Tokata u F-duru postoji u tiskanome obliku koji je izašao u časopisu Sv. Cecilija (1997, prilog br. 3.) U tom izdanju u cijeloj se toccati nalazi samo jedna dinamička oznaka i to *ff* na početku skladbe. Rukopisno izdanje koje sam dobio za vrijeme studija od prof. Anđelka Klobučara sadrži veliki broj rukom dopisanih oznaka za dinamiku, agogiku, te oznake promjene manuala koje slijede dinamičko nijansiranje. Rukopis dinamičkih oznaka ne pripada prepisivaču nota niti Anđelku Klobučaru.

[377] U časopisu *Sv. Cecilija* br. 2 od 1997. godine kao notni prilog br. 3. izdana je Tokata u F-duru Franje Lučića, no bez fuge. U popisu Lučićevih djela (V. Huzjak, Katalog „Franjo Lučić" Muzej Turopolja Velika Gorica, 1989.) nalazimo djelo Tokata i fuga u F-duru, dakle samostalne Tokate ili samostalne Fuge u F-duru nema na popisu. U knjizi „Polifona kompozicija" Franje Lučića (Školska knjiga, Zagreb, 1997, 127.) nalazimo Fugu u F-duru. Iz navedenog možemo zaključiti da je Tokata u F-duru izdana samostalno u časopisu Sv. Cecilija. Fuga u F-duru izdana je u Lučićevoj knjizi „Polifona kompozicija" To je jedino djelo koje nalazimo u spomenutom popisu djela pod rednim brojem četiri, a naslova „Tokata i fuga u F-duru", nastalo 1909. godine. Kako ne mogu doći do tog rukopisa svoj bih zaključak potkrijepio trima tvrdnjama:

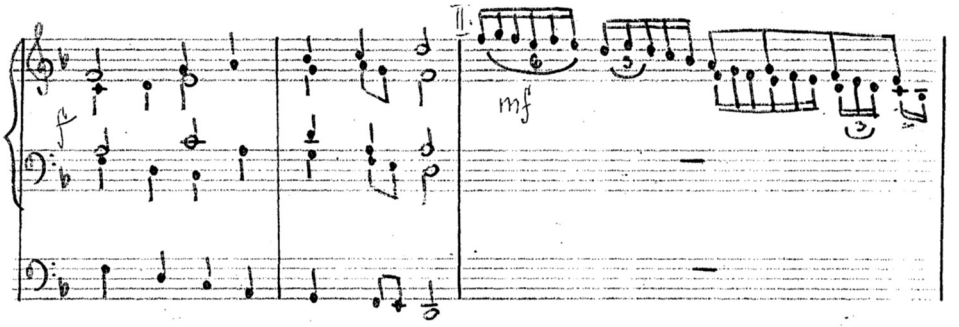
1. u navedenom katalogu Franjo Lučić, (V. Huzjak, Katalog „Franjo Lučić" Muzej Turopolja Velika Gorica,1989.) uz redni broj četiri, „Instrumentalne kompozicije, za orgulje" stoji sljedeća opaska „Lučić: Polif. komp. (str. 209.)". Ovdje bih upozorio na pogrješku; u knjizi se na navedenoj stranici ne nalazi Fuga u F-duru niti Tokata u F-duru već fragment Fuge (WK I., 10) J. S. Bacha u e-molu. Kompletna analiza Lučićeve Fuge u F-duru nalazi se na str. 227. u poglavlju pod naslovom „Četveroglasna fuga". Tokate u F-duru u knjizi nema, niti u cijelosti ni u fragmentima.
2. Tokata u F-duru ukupno ima 85 taktova, a Fuga u F-duru 104 takta što ukazuje na ravnotežu opsega, te potvrđuje simetričnost ovih dvaju oblika spojenih u jednu cjelinu.
3. U sadržajnom smislu poveznicu ovih dvaju djela možemo zasnovati i na analizi početne fraze prvog takta u Tokati gdje se sopranska melodija postupno u sekundama spušta (f-e-d-c) dok je tema Fuge zasnovana također na sekundnim pomacima samo u uzlaznom smjeru. (f(f)-g-a-b).

iznad toničkog pedala. Dvotakt se u nastavku sekvencira za silaznu tercu dodirujući paralelni d-mol, a ponavljanje početne figure za oktavu niže zaokružuje ovu uvodnu rečenicu.



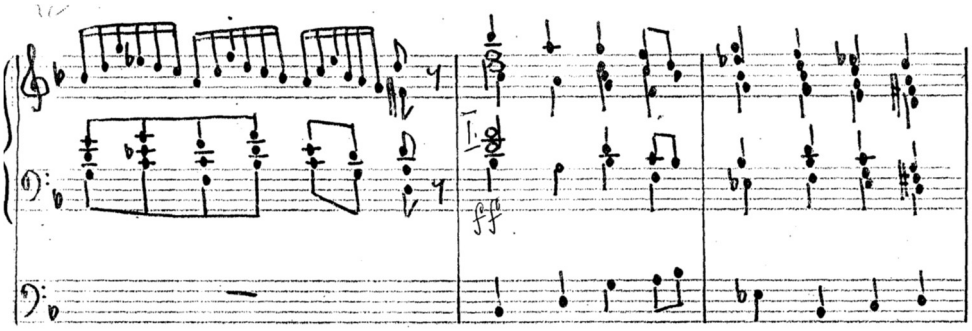
II. segment (t. 7. – 12.)

Akordi u homofonom slogu sada prate uzlazni sopranski niz u rasponu sekste. Slijedi brži dio troglasnog polifonog karaktera. U ovom dijelu Lučić uvodi novi ritmički element šesnaestinske triole koji se imitacijski provodi kroz glasove od viših k nižima. Tijek modulira u g-mol i segment kadencira na dominanti ovog tonaliteta.

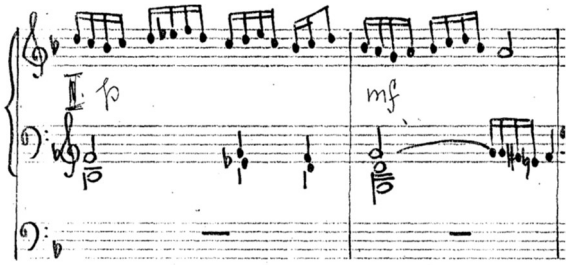


III. segment (t. 13. – 18.)

U trećem segmentu akordska građa u homofonom slogu prati dva silazna tetrakorda: prvi u B-duru, te u sljedećem taktu drugi u g-molu (frigijska kadenca).

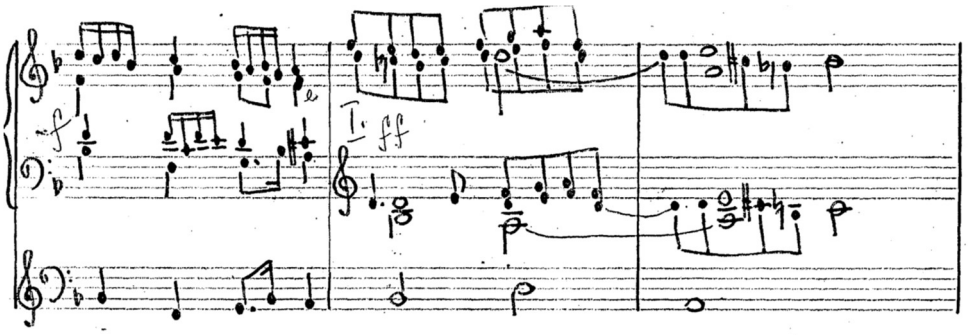


U sopranu slijedi figuracija identična onoj iz prvog segmenta s razlikom da je sada linija poduprta akordima (t. 15. – 16.). Modulacijski hod prolazi kroz B-dur, g-mol, F-dur i zastaje na dominanti d-mola u kojem započinje novi segment.

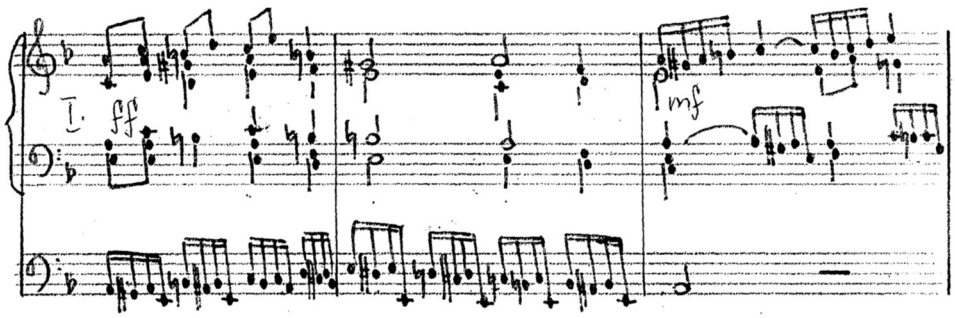


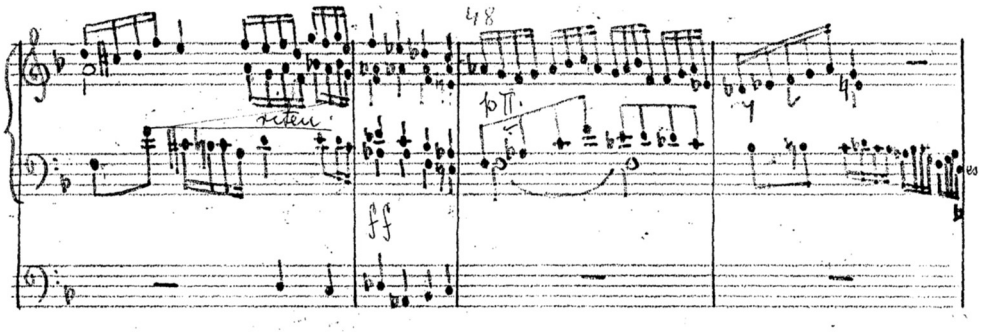
IV. segment (t. 19–39)

Ovaj segment umjesto uobičajene akordske građe u četvrtinkama ima osminske pokrete iza kojih slijedi najdulji, središnji, tokatni odsjek u kojem Lučić varira slog pa mjestimično reducira glasove na troglasje ili dvoglasje. Uvodi i postupak imitacijske igre motiva koji prolazi kroz različite glasove uz istovremeno sekvenciranje. Ovakvo komplementarno dvoglasje kontinuirano je prisutno kroz ovaj segment, a Lučić ga postepeno upotpunjuje do petoglasja (t. 27.). Puls se prekida u taktovima 28. – 29. koji donose varirani homofoni sadržaj sa silaznim tetrakordom u pedalnoj dionici, a zatim i u taktovima 37. – 39. gdje tetrakord prelazi u tenorsku dionicu. Obzirom na paralelu između primijenjenih postupaka u oblikovanju tkiva i mjesta prekida, ovaj segment dobiva dvodijelne obrise. Prvi njegov dio je u d-molu, drugi započinje u F-duru, modulira u C-dur i kadencira na dominanti paralelnog mola (A-dur).

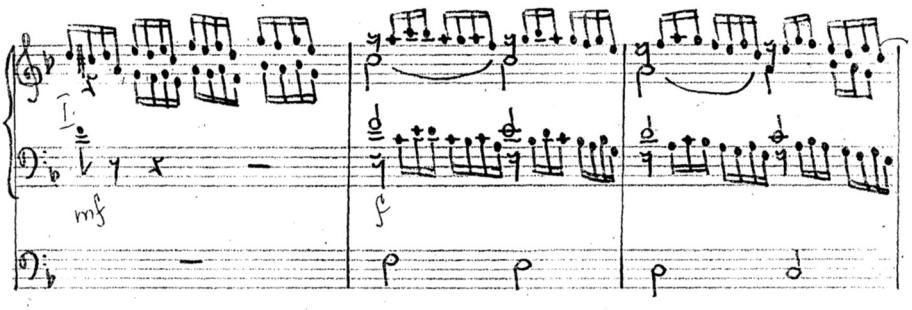


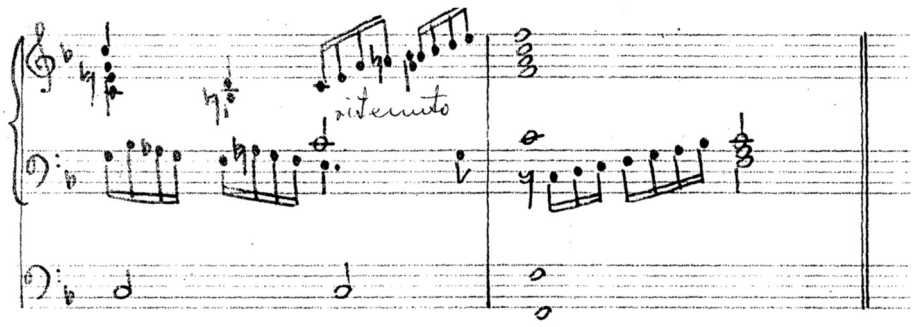
V. segment (t. 40. – 46.)

Nakon uvodna tri takta u kojima je silazni tetrakord u basu, slijede eruptivni nizovi šesnaestinki u pedalu te samo nakratko nastavak sloga iz prethodnog segmenta.

VI. segment (t. 47. – 52.)

Šesti segment je repriza prvoga segmenta u f-molu

VII. segment (t. 53. – 61.)

U sedmom segmentu homofoni akordski dio je najdulji. U njemu Lučić netipičnim harmonijskim progresijama kroz pet taktova prelazi iz f-mola u F-dur. U nastavku slijedi ponavljanje duljeg fragmenta s početka, sada zaokruženog dvotaktnom kadencom u d-molu, od 58. do 63. takta (t. 9. – 14.). Postupak koji slijedi izrazito je tokatnog karaktera, te objedinjuje već poznate postupke. U 68. taktu nailazimo na paralelne pomake soprana i tenora dok se bas kreće u polovinkama iznoseći augmentirani osnovni melodijski sadržaj.



Proširenje ovog segmenta od 74. takta do završetka donosi već poznatu ritmičku i melodijsku građu koju i ovdje uvode homofoni taktovi (t. 74. – 77.). Kulminacija tokate započinje od 78. takta kada skladba dobiva poseban virtuozni pečat u kojem se intenzivira bujanje svih glasova.

S obzirom na ponavljanje prvog i drugog segmenta u okviru šestog i sedmog, mogli bismo govoriti o trodijelnim obrisima cijele Tokate u kojoj najdulja središnja cjelina ima dvodijelne obrise, a to asocira oblike koji se istovremeno mogu pratiti kao dvodijelni i trodijelni.

Fuga u F-duru Tempo: Allegro Broj taktova: 104

Tema fuge spada u razvojni tip tema, što znači da nije djeljiva na motive, teče u jednom dahu. Tema se provlači kroz četiri takta i u svojem prvom dijelu melodijska linija ima uzlaznu tendenciju do najvišeg tona f^2 nakon čega slijedi, ritmički bogatija, silazna melodijska linija. Opseg teme se proteže kroz jednu oktavu, ritam je jednostavan, bez većih usitnjavanja notnih vrijednosti. Moglo bi se reći da je melodija vokalnog karaktera. Tema ima codettu/spojnu figuru koja povezuje njene nastupe i istovremeno osigurava prostor za modulaciju.

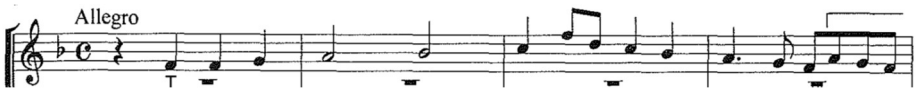



Tabela 52. Ekspozicija (Fuga) / F. Lučić, Tokata i fuga u F-duru

	glas	broj takta	tonalitet	
I. nastup teme	sopran	1	– u glavnom tonalitetu	F-dur
II. nastup teme	alt	5	– odgovor u dominantnom tonalitetu /realan – kontrapunkt (u sopranu) čine dvije melodijske figure koje se sekvenciraju u silaznom, odnosno uzlaznm smjeru: silazni sekundni nizovi od tri ili četiri uzastopna tona i sinkopirana figura s kvartnim skokom.	C-dur
III. nastup teme	tenor	9	– glavni tonalitet – ostali glasovi imaju slobodan kontrapunkt, koristi se materijal dosadašnjih melodijskih i ritmičkih figura	F-dur
IV. nastup teme	bas	13	– odgovor u dominantnom tonalitetu	C-dur

Sa svakim novim nastupom teme uvećava se broj glasova tako da se četveroglasje uspostavlja tek ovim zadnjim nastupom teme u ekspoziciji.

U ekspoziciji nema dinamičkih oznaka.

Provedba

Nakon kraćeg troglasnog (S – A – T) međustavka, u kojem nalazimo elemente kontrapunkta, slijedi razvojni dio u kojem se tema provodi kroz različite dionice i bliske tonalitete. Koncipiran je tako da su nastupi teme pojedinačni, razdvojeni internim međustavcima, a ima ih pet. Prvi provedbeni nastup teme je u altu, u paralelnom d-molu (t. 21.). Uz njega, u kontrapunktskoj dionici tenora, Lučić uvodi novu karakterističnu melodijsku figuru – varijante izmjeničnih tonova koji opisuju/kruže oko akordičkog (t. 23.). U 27. t. tema se javlja u sopranu i to u protupomaku / inverziji, tonalitet je dominantni C-dur.

Slijedi međustavak u kojem se dinamika skladbe smiruje do *p*. U ovom drugom međustavku nalazimo novi melodijski element u altu – figuru s izmjeničnim tonom, dok su u sopranu i tenoru dulje notne vrijednosti čiji se pomaci podudaraju.

U 37. taktu slijedi nastup teme u sopranu u dominantnom tonalitetu nakon kojega Lučić gradi novi međustavak sekvenciranjem melodije završnog takta teme. Pratnja su mu elementi iz drugog kontrapunkta, a tijek modulira u G-dur, u kojem je sljedeći nastup teme u basu (t. 45.). Na njega se neposredno nadovezuje novi u paralelnom e-molu (t. 50.).

U četvrtom međustavku koji slijedi, Lučić rabi elemente iz drugog kontrapunkta koji se sada nalaze u sopranu. U 59. taktu tema se pojavljuje u a-molu, a na nju se nadovezuje peti međustavak s potpuno novim sadržajem u kojem se multipliciraju glasovi čineći guste akordske grozdove dok bas donosi intenzivne, veoma efektne pomake u kojima se ponovno zamjećuje element iz drugog kontrapunkta. Kroz 66. i 67. takt glasovi se reduciraju anticipirajući tako završni dio fuge.

Završni dio fuge sadrži tri strette.

U drugoj polovici 67. takta započinje prva stretta u kojoj se tematski elementi, ali i tema u cjelini, javljaju više puta. Stretta je u A-duru, dvoglasna je, nastupi su na udaljenosti od jednog takta, tema je u vanjskim glasovima, a kontrapunktske dionice donose novu ritamsku figuru u šesnaestinkama. U okviru ove strette javit će se još dva reducirana nastupa teme u gornjem glasu: u h-molu (t. 71.) i u d-molu s modulacijom u F-dur (t. 73.). Nakon cezure koja je ostvarena trajanjem A-dur akorda kroz cijeli takt, nastavlja se druga stretta, s četiri uzastopna nastupa teme u d-molu na udaljenosti od jednog takta; T – S – B – A. Četvrti nastup teme je u F-duru, ali sama stretta kadencira u d-molu (t. 86./87.). Slijedi nekoliko virtuoznih pasaža recitativnog karaktera u baroknoj maniri koje vode do završne, treće strette. Ona započinje u 94. taktu, cijela je u osnovnom tonalitetu i odvija se iznad toničkog pedala. Prvi nastup teme je u tenoru u augmentaciji, a osim ovog cjelovitog nastupa, sadrži još četiri skraćena u osnovnom obliku ili inverziji: u altu u osnovnom obliku (t. 94.), u basu u inverziji (t. 96.), u sopranu u osnovnom obliku (t. 97.) i u altu u diminuciji (t. 100.). Nastupi započinju tonom tonike, odnosno dominante osnovnog tonaliteta. I završna kadenca izgrađena je na inverziji prvog dijela teme u basovoj dionici (pedal).

Tabela 53. Nastupi tema (Fuga) / F. Lučić, Tokata i fuga u F-duru

Broj takta	1. – 16.	17. – 20.	21. – 29.	30. – 36.	37. – 40.	41. – 44.
	Ekspozicija		Provedba			
		Međustavak I.		Međustavak II.		Međustavak III.
S	Dux		T (F-dur)		T (C-dur)	
A	Comes		T (d-mol)			
T	Dux					
B	Comes					

Br. takta	45. –	53. – 57.	58. – 61.	62. – 66.	66. – 76.
					Završni dio
		Međustavak IV.		Međustavak V.	Stretta I.
S					T (A-dur) T (F-dur)
A	T (e-mol)				T (h-mol)
T			T (a-mol)		
B	T (G-dur)				T (A-dur)

Br. takta	77. – 93.	93. – 104.
	Stretta II.	Stretta III.
S	T (d-mol)	T (F-dur)
A		T (C-dur) T (C-dur) u diminuciji
T	T (d-mol)	T (F-dur) u augmentaciji
B	T (d-mol)	T (F-dur) T (F-dur) inverzija

Važan segment zvukovnog oblikovanja ovog djela ima dinamički razvoj. U rukopisu tokate u F-duru[378] nalaze se dinamičke i agogičke oznake drugog autora, rukopis tih oznaka potpuno je drugačiji od nota, čak je i debljina pisane linije spomenutih oznaka potpuno drugačija[379]. Dodane oznake po svemu sudeći rad su Domagoja Andrića koji je na Muzičkoj akademiji u Zagrebu predavao orgulje od 1957. do 1962. godine.

Prema dopisanim oznakama, koje su vjerojatno nastale na temelju kontakata i studija sa samim autorom Franjom Lučićem, možemo zaključiti da veoma česte dinamičke promjene utječu na karakter skladbe te ju, na poseban način, stavljaju u kontekst velikih francuskih tokatnih ostvarenja u kojima se tradicionalni (barokni) postupak gradnje tokate, koncipirane na jednom ritmičko-melodijskom elementu zamjenjuje tokatama koje u sebi

[378] Usporedbom rukopisa F. Lučića i rukom pisane Toccate u F-duru možemo s velikom sigurnošću ustvrditi da je rukopis Toccate u F-duru uradak samog autora.

[379] U potrazi za autorom dodanih agogičkih oznaka u Toccati u F-duru odgovor sam potražio u razgovoru sa s. Imakulatom (Bernardica) Malinkom (1935.-2019.), članicom Družbe sestara Naše Gospe koja je živjela u samostanu u Remetama, Bukovačka 316. / razgovor je obavljen 5. 2. 2018. u samostanu u Remetama/. S. Imakulata Malinka je pregledala note i rukopise te nedvojbeno zaključila da su dodane dinamičke i agogičke oznake rad Domagoja Andrića koji je orgulje diplomirao kod prof. F. Lučića na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, a bio je nastavnik orgulja na istoj ustanovi od 1957.-1962. godine. Sama je s. Imakulata kod D. Andrića studirala orgulje prve dvije godine studija te ga pamti kao vrlo pedantnog i sistematičnog nastavnika.

nose više elemenata. U tom slučaju dinamičko nijansiranje strogo prati ritmičko-melodijske promjene. U takvom kontekstu Lučićeva Tokata, prema Andrićevim oznakama, ekstremno je dinamički koncipirana, no kako u sebi nosi veliki broj različitih razradbenih elemenata ta se dinamička rješenja nameću kao jedina i veoma logična.

Princip dinamičkog nijansiranja u Fugi u F-duru nimalo ne zaostaje za Tokatom[380].

Shematski prikaz dinamičkih promjena:

Tabela 54. Prikaz dinamičkih oznaka i promjena manuala Tokata u F-duru prema Domagoju Andriću / F. Lučić, Tokata i fuga F-dur

Br. takta	1	2	4	5	6	7	9	11	13	15	16	17
Dinamička oznaka	ff			f		f	mf	mf	ff	p	mf	
Manual	I	II	III	I	II		II (d–ruka)	II (l. ruka)	I	II		II

18	19	21	23	25	27	30	38	39	40
f	ff	p	mf	mf	f	mf		Decresc.	p
	I	II	ped.	I		II	I (d. ruka)		III

43	45	46	48	50	51	52	53	55	58
ff	mf	Cresc.	p		f		mf	f	mf
I		I	II	III	I	II	I		II (d. ruka)

60	62	64	65	67	68	71	74	78
mf	ff	mf	p	mf	f	ff		ff
II (l. ruka)	I		II	I			III	

Tabela 55. Prikaz dinamičkih oznaka i promjena manuala Fuga u F-duru prema Franji Lučiću / F. Lučić, Tokata i fuga F-dur

Br. takta	1	17	21	27	32	33	45	49	57
Dinamička oznaka	Bez oznake	p	mf	f	Decresc.	p	f	mf	mf
Manual[381]									

[380] Dinamičke oznake u Fugi pripadaju samom autoru F. Lučiću, Fuga se nalazi u: F. Lučić: *Polifona kompozicija*, Zagreb: Školska knjiga, 1997, 227-233.
[381] Manualne promjene nisu bilježene

62	77	86	88	89	92	93	101
ff	mf	p	mf	p	mf	f	ff

Toccata i fuga za orgulje (2005.)

Anđelko Klobučar

Tonalitet: in D

Tempo: Toccata – Allegro, Fuga – Allegro vivace

Broj taktova: 184 (Toccata 96., Fuga 88.)

„Toccatu i fugu za orgulje„ Anđelko Klobučar je skladao za koncertnog orguljaša Danijela Drila nakon orguljaškog natjecanja u Zagrebu na kojem je Drilo pobijedio. Djelo je nastalo 2005. godine[382].

Citirani tonski niz posveta je Danijelu Drilu. Utkan je u ishodišnu rečenicu ove toccate: prva četiri tona vezana su uz prva četiri slova imena – d-a-g-h/ d-a-n-i, sljedeća tri tona zaokružuju ime – c-e-e/ j-e-l, a nalaze se u sklopu sekundnog, odnosno kvartnog suzvuka u drugom taktu. Tonove / slova prezimena donosi pedalna dionica – d-d(umjesto c)-h-e-a / d-r-i-l-o[383].

[382] U vezi nastanka ove skladbe, osobno sam razgovarao s Danijelom Drilom koji živi i radu u Münchenu. Razgovor smo obavili 29. 6. 2018. Prema riječima D. Drila: „Krajem 2005., neko vrijeme nakon mojeg posjeta Zagrebu, dobio sam poštu u svojem stanu u Njemačkoj. Jako sam se iznenadio kad sam otvorio pismo i … vidim note: „Toccata i fuga 'Danijel Drilo'"! Znači: bila je to njegova ideja: tematika s mojim imenom kao i za oblik Toccate i fuge.
Odmah sam ga telefonski nazvao i zahvalio se na tom krasnom daru i iznenađenju.
Bilo mu je vrlo drago i rekao je, „da je ta skladba moja, da je to poklon i da mogu s tim notama raditi što hoću". Za interpretaciju mi nije dao nikakve naputke. Praizvedba skladbe bila je 06.04.2006. na radijski emitiranom koncertu „uživo" u Salonu Očić kao zadnja, završna skladba. Klobučar je pratio koncert preko radija i bio je s praizvedbom u Salonu Očić vrlo zadovoljan".

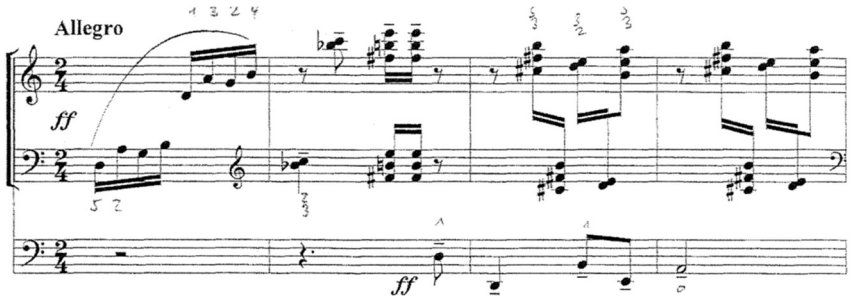
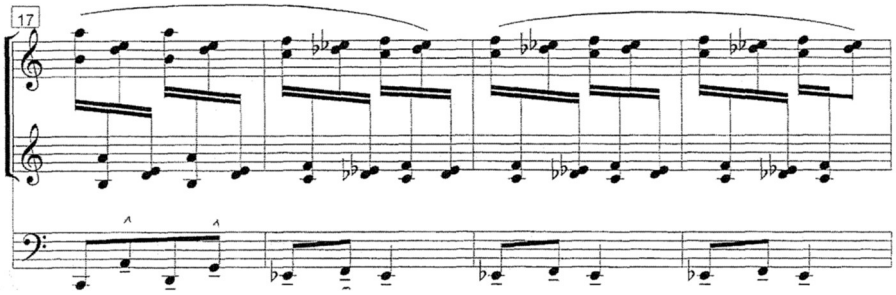
[383] Ime i prezime „Danijel Drilo" je u tom smislu s notama kodirano:
Note (i prepiska u latinskoj abecedi u zagradi):
A (≙ A) – H (≙ B) – c° (≙ C) – d° (≙ D) – e° (≙ E) – f° (≙ F) – g° (≙ G) – a° (≙ H) – h° (≙ I) –
c1 (≙ J) – d1 (≙ K) – e1 (≙ L) – f1 (≙ M) – g1 (≙ N) – a1 (≙ O) – h1 (≙ P) –
c2 (≙ Q) – d1 (≙ R)
Tematska i formalna analiza:
Korespondencija imena *Danijel* i prezimena *Drilo* se vidi na prvoj strani:
a) Kod toccate:
D-a-n-i-j-e-l (taktovi 1 do 2 u manualima), D-r-i-l-o (taktovi 3, s uzmahom do 4 u pedalu)
b) Kod fuge D-a-n-i-j-e-l (taktovi 1 i 2), D-r-i-l-o (takt 3),ali tu je slovo „R" nadomjestio alternativnom notom c2 (zato je c2 na prvoj strani nota u zagradi).

Toccata

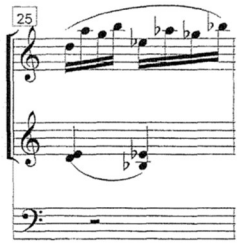
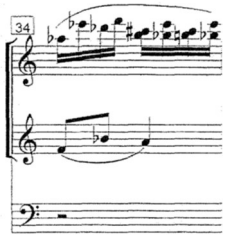
Klobučareva Toccata za orgulje sadrži četiri dijela A B C D. Jedinstvenost forme očituje se u tematskoj povezanosti dijelova koja je izražena uporabom istih motiva iz sadržaja prva četiri takta tijekom cijele skladbe, što se posebno odnosi na ritamske elemente, ali isto tako i na strukturiranje vertikale. Time se postiže motivsko-ritmička ujednačenost što je osnovni preduvjet čvrstoći i stabilnosti cjeline.

Skladba je dinamički ujednačena s tek manjim neznatnim dinamičkim promjenama, stoga se može opisati kao djelo snažnog i punog orguljskog zvuka.

A dio (1. – 20. t.), u *ff* dinamici sadrži tri ritmički različita motiva koji kroz prva četiri takta čine malu rečenicu iz čijih se materijala razvija cijela *toccata*. Prvi motiv sazdan je od četiri tona u šesnaestinkama (d-a-g-h) koji se, u istom taktu, u svojem osnovnom obliku ponovi, za oktavu više. U drugom taktu slijedi novi, bogatiji ritamski motiv izgrađen od disonantnih suzvuka. U ovoj prvoj rečenici važnu ulogu ima basova dionica u *ff* dinamici koju čini dvotaktna fraza s linijom intenzivnh intervalskih skokova koji se sužavaju (od oktave do kvarte). Skladatelj na sebi svojstven način određuje strukturu akorda koji su u pravilu kvartni, sekundni ili kombinirani što čini bitan autorski identitet Klobučareva harmonijskog izraza općenito. Ritam je vrlo pregledan, a metrika simetrična.

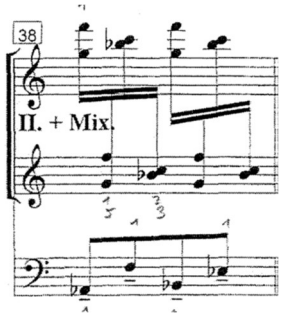
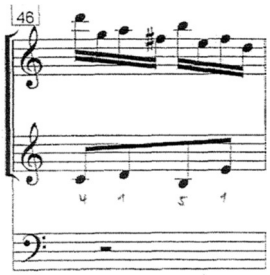
Na temelju ritmičke i melodijske motivske građe u prva četiri takta, te njihovom kombinacijom, građen je cijeli A dio. Prva rečenica se u okviru ovoga dijela ponavlja dva puta, prvi put proširena na šest taktova. Zanimljivo je uočiti kako Klobučar varira sadržaj kod ponavljanja: melodijski motiv iz prvog takta sekvencira tako da se dionice kreću u protupomaku što rezultira širenjem intervalskog prostora, (u pedalnoj frazi istovremeno imamo sužavanje), a suzvučni dio rečenice pozicionira na uvijek novu tonsku visinu čime unosi element raznolikosti u inače homogeno tkivo prvoga dijela.

A dio završava intenziviranjem manualnog i pedalnog sadržaja što pridonosi kulminaciji. Ovi će se taktovi u nastavku ponoviti više puta i funkcionirati kao svojevrsna kadenca na kraju sljedećih cjelina.

B dio (t. 21. – 67.), je u nešto tišoj *f* dinamici, u njemu Klobučar, uz šesnaestinski puls prethodnog dijela, uvodi nove ritmičke obrasce sastavljene od četvrtinki te kombinacije s osminkama, čime ritmički obogaćuje skladbu. U šesnaestinskim figurama rabi ponovo postupak sužavanja intervalskog prostora uz četvrtinske silazne kromatske nizove odebljane sekundama i kvartama. Ova je cjelina izgrađena od varirano ponovljene velike rečenice koja je oblikovana uobičajenim klasičnim obrascima: uvodni dvotakt, 2+2+4. I ovu cjelinu zaokružuje kadenca koja također popunjava pravilan formalni okvir klasičnog dijeljenja tipa 2+2+1+1. Svakako je zanimljivo spomenuti ove kombinacije modusno-atonalitetnog tonskog sustava s klasičnim formalnim obrascima i postupcima.

a.

b.

U taktu 44. započinje nova C cjelina melodijskim motivom iz prvog takta toccate u inverziji u gornjoj dionici uz osminski hod donje, koncipirane sada širenjem intervala sekunde do kvarte. Rečenicu zaokružuje kadenca te slijedi njeno varirano ponavljanje s proširenjem umjesto kadence.

a. Kada su u pedalu osminke, dinamika je 8' + 2' + Mix.

b. Kada su osminke u altu, dinamika je 8' + 2'

a.

b.

D dio (t. 68. – 96.) objedinjuje elemente iz prva tri dijela. Možemo ga podijeliti u tri segmenta:

– prvi segment (t. 68. – 77.):

repriza uvodnog A dijela

– drugi segment (t. 78. – 86.):

šesnaestinske figure u dva glasa u protupomaku, (iz C dijela) u 82. taktu uvođenje pedalne dionice u osminkama

– treći segment (t. 87. – 96.):

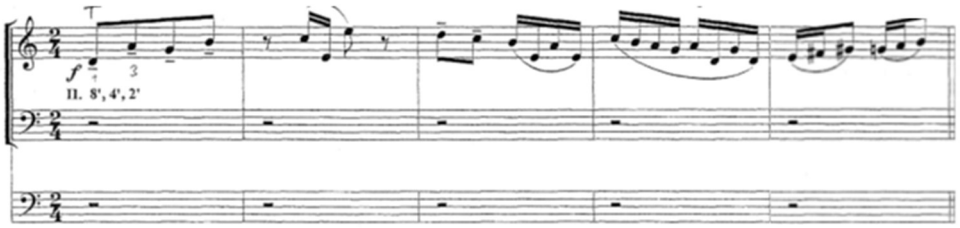
coda koja je ostvarena razradbenom tehnikom čvrstih akordskih sklopova u kombinaciji s šesnaestinskim nabojem koji kulminira u zadnjem taktu *toccate*.

Fuga

Fuga koja je sastavni dio ciklusa „Toccata i fuga" jedno je od rijetkih orguljaških djela ovoga tipa koje je skladao Anđelko Klobučar. Njegova su djela pretežno improvizacijskoga tipa stoga skladatelju osiguravaju veliku slobodu u koncepcijskom smislu. Iako u oblikovnom smislu Klobučareva djela imaju uvijek izrazito čvrstu formu, oblik fuge, koja je u konstruktivnom smislu produkt strogih pravila, nije forma kojom se Klobučar izražavao, tako da ovo djelo ostaje jedina orguljaška fuga Anđelka Klobučara.

Fuga je troglasna, a čine ju glasovi sopran, tenor i bas. U pojedinim taktovima neki se glasovi multipliciraju dodanom sekundom ili kvartom (t. 60. – 62.), odnosno kvartnim akordima s dodanom sekundom (t. 63. – 68.).

Fuga u određenoj mjeri odstupa od tradicionalnih postupaka pri koncipiranju forme. Tako u ekspoziciji tema ne nastupa u svim glasovima, nego samo u dva, a zanimljiv je i njen nastup u zrcalnom kanonu na kraju provedbe u 63. taktu.

Tema je sastavljena od više kraćih ritmičko-melodijskih motiva, dijatonske je tonske osnove.

Ekspozicija:

I. nastup teme	/sopran/	1. t.	– glavnom tonalitetu / (dorski)
II. nastup teme	/tenor/	7. t.	– tema u inverziji /
			– kontrapunkt je sastavljen od nizova šesnaestinki valovitih obrisa

U ekspoziciji su dva nastupa teme u sopranu i tenoru, izostaje nastup u basu. Poveznica između teme i odgovora (t. 6) ima istovremeno ulogu codette i najave kontrapunkta koji prati odgovor.

Međustavak koji slijedi (t. 12. – 14.) građen je od motiva iz ekspozicije, a zasnovan je na cjelostepenim nizovima koji kontrastiraju dijatonici same teme te vodi do novog njenog nastupa. On je u 15. taktu u sopranu na tonu G. Na ovom mjestu fuga je i dalje dvoglasna (sopran i tenor). Kontrapunkt čine komplementarna sinkopa i nizovi šesnaestinki. Ovaj treći nastup teme može se pridodati ekspoziciji iako nije u trećem glasu. Argumenti za to bili bi sljedeći: nastup je na novoj tonskoj visini, za kvartu viši od prvoga na tonu subdominante, a osim toga slog ostaje dvoglasan; tek od takta 25. imamo troglasje koje donosi novi dio fuge.

Do njega vodi međustavak koji se proteže od 20. – 21. takta i u kojem nalazimo elemente teme u sopranu te dio kontrapunkta, koji se logično nastavlja na prethodni tijek, u tenoru.

Provedba

U 25. taktu započinje provedba nastupom teme u sopranu na tonu A što je dominanta glavnog modaliteta (dorski modus). U pedalu nastupa drugi (novi) kontrapunkt. Odmah u sljedećem 26. taktu tema nastupa u tenoru na tonu G. Ovi uzastopni nastupi čine prvi kanon između soprana i tenora. Na ovom mjestu dinamika skladbe nešto je intenzivnija – tema nastupa u tenoru na I. manualu dok pedal uz svoje bazične registre ostaje vezan samo za registre II. manuala. U međustavku koji slijedi Klobučar uvodi u kontrapunktske dionice sekundne i septimne dvozvuke iz toccate.

U 36. t. tema u inverziji nastupa u tenoru na tonu d te odmah u sljedećem taktu u sopranu na tonu G. Ovim, tek jedan takt udaljenim nastupima, Klobučar uvodi dionice u drugi kanon. Sljedeći nastup teme je u basu na tonu G. Ostala dva glasa (S – T) prate ga slobodnim kontrapunktom dijatonske osnove. Na ovom mjestu Klobučar donosi samo glavu teme koja se

sekvencira i dijeli te vodi u novi međustavak (t. 48. – 52.) u kojem skladatelj intenzivira pedalnu dionicu sekventnim osminskim nizovima praćenim naizmjeničnim dvoglasnim suzvucima slobodnog tipa: 7 – 2 / 7 – 2 / 6 – 2 / 4 – 2 (motivika toccate).

U 52. taktu nastupa augmentirana tema u basu u *ff* dinamici praćena rastavljenim kvartno–sekundnim akordima koji se svaka dva takta podižu za veliku sekundu. Tonska osnova je i ovdje dijatonska. Od t. 60. tenor se obogaćuje dodanim glasom. U 63. taktu nastupa tema istovremeno u sopranu i tenoru na tonu D, s tim da je u tenoru u inverziji, nastupi dakle formiraju zrcalni kanon, a praćeni su slobodnim kontrapunktom u basu. Slijedi opsežniji međustavak koji vodi u završni dio fuge. Zanimljiv je po dosljedno provedenom postupku protupomaka gornjih glasova na cjelostepenim tonskim nizovima. Kao da Klobučar zadržava ideju zrcalnog kanona i na motivskoj razini.

Završni dio

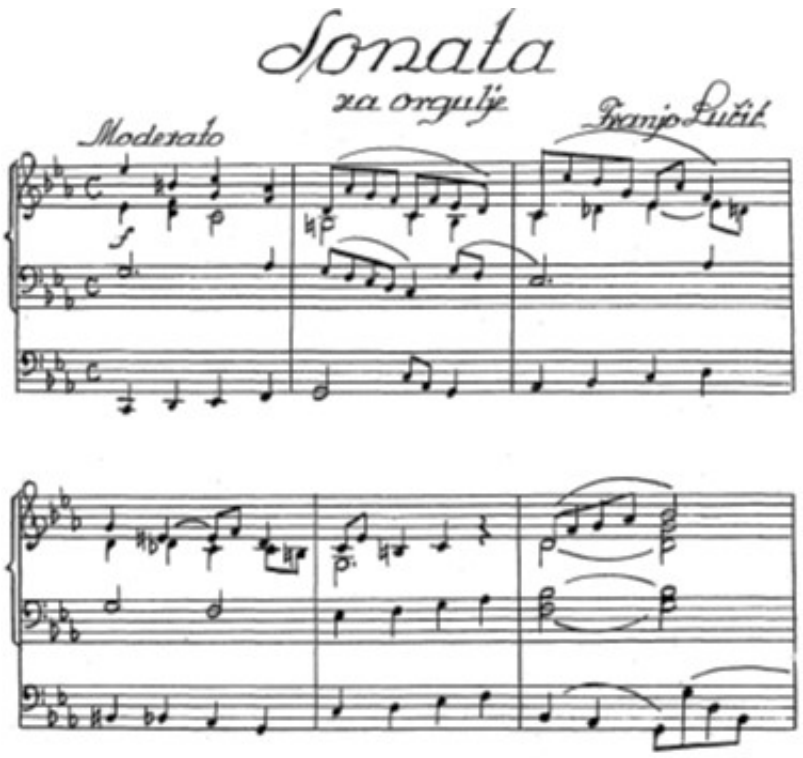
Strettu kojom započinje završni dio (t. 76) čine četiri uzastopna nastupa teme u razmaku od po jednog takta, pravilne reperkusije od nižih k višim dionicama, koje se dalje razvijaju slobodno, koristeći tek dijelove tematskog materijala. Kulminacija djela je u samoj završnoj kadenci, u zadnja četiri takta u kojima se u sopranu nižu kvartno-sekundni akordi uz pratnju basa u osminkama i četvrtinkama. Završni kvintno-kvartni akord potvrđuje istovremeno modusnu osnovu i sažima početne tonove nastupa teme (d, g, a) u vertikalu.

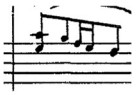
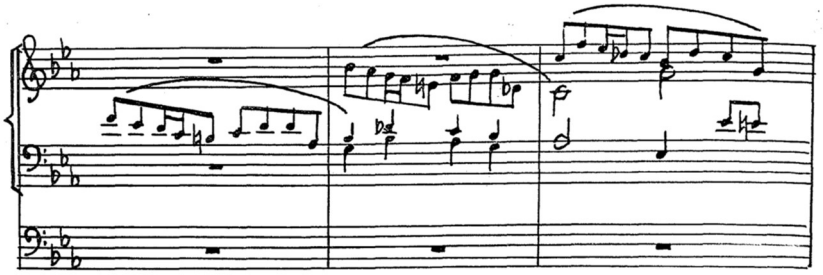
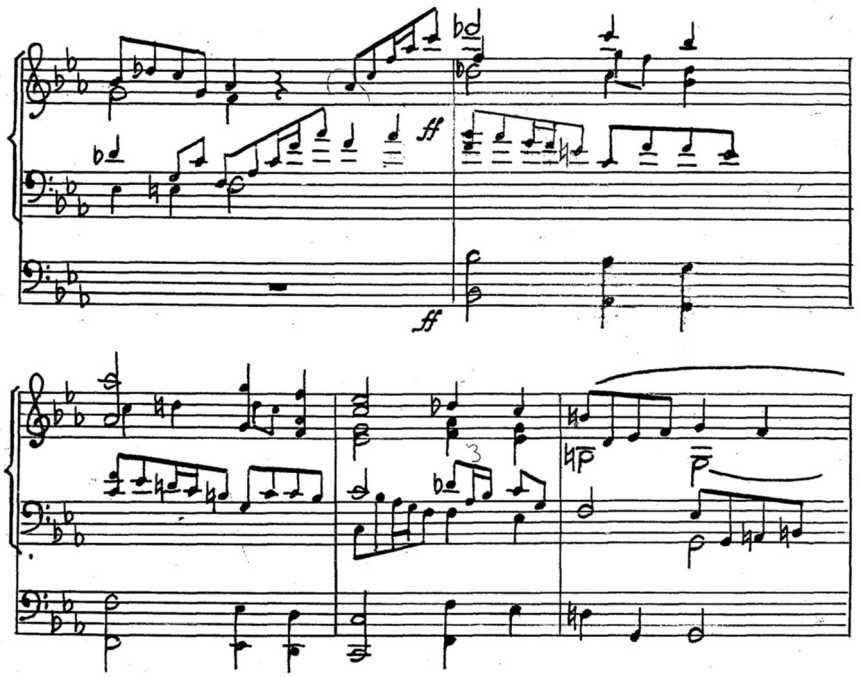
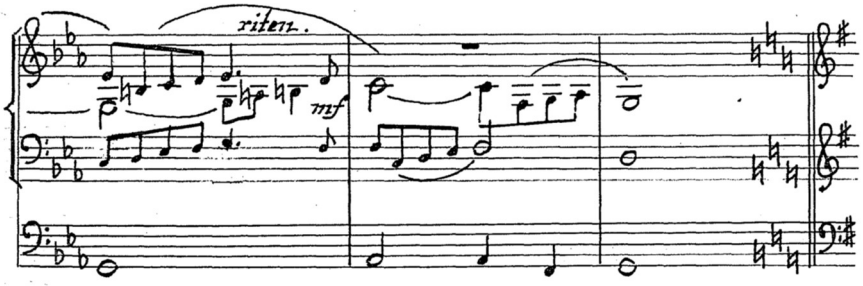
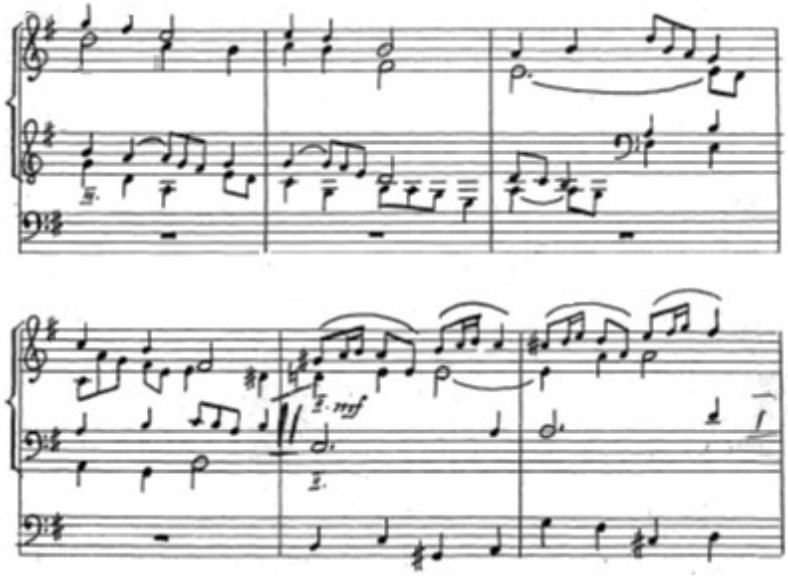
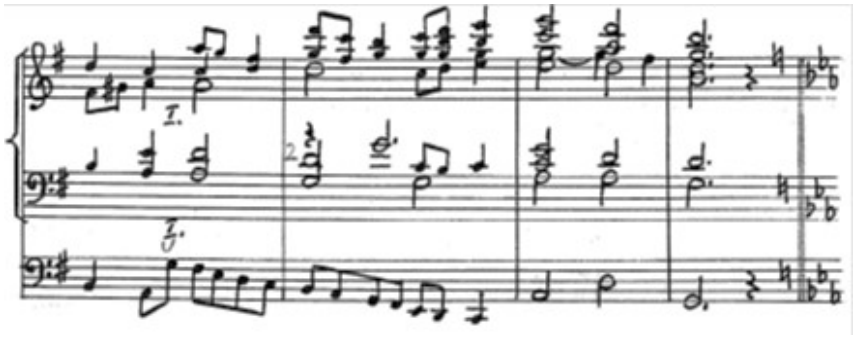
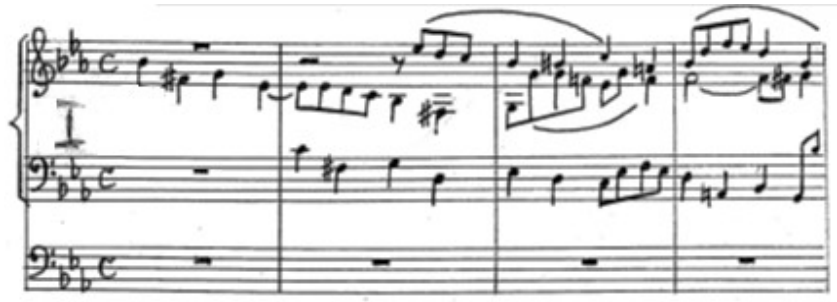
5.2.2. Sonata[384]

Sonata za orgulje (1909.)	
Franjo Lučić	
Moderato – Fuga	
I. st. Moderato	
Tonalitet:	c-mol
tempo:	Moderato
Broj taktova:	170

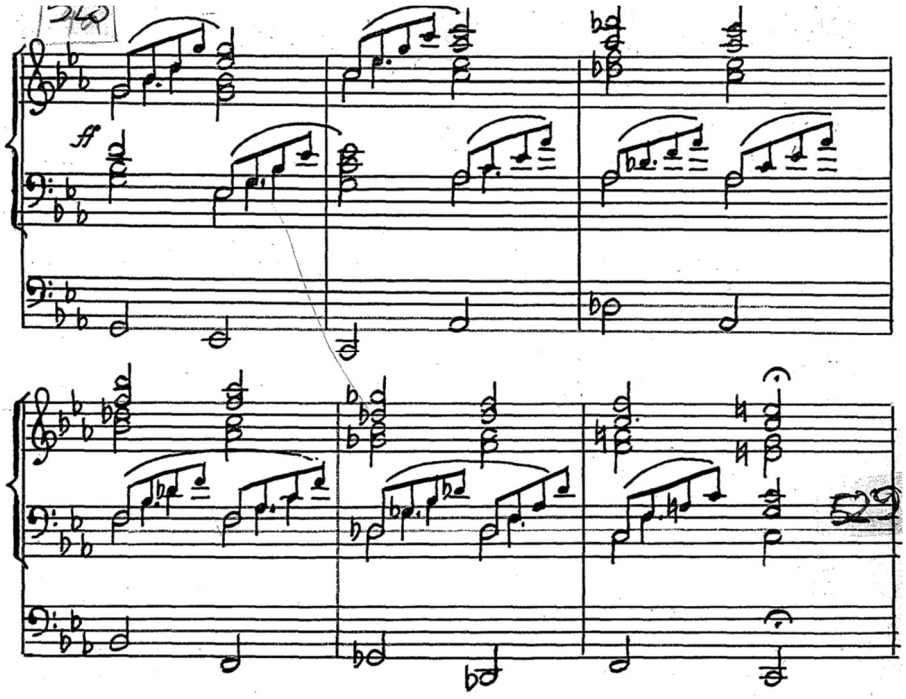
Prvi stavak Sonate u c-molu Franje Lučića skladan je u sonatnoj formi. Započinje iznošenjem prve teme koja se sastoji od dvije grupe – A1 i A2, što je i inače vrlo česta praksa u klasičnim sonatnim formama. Dio A1 proteže se kroz devet taktova (t. 1. – 9.). Melodijski element teme je u sopranu, a formalni okvir popunjava mali period (5+4).

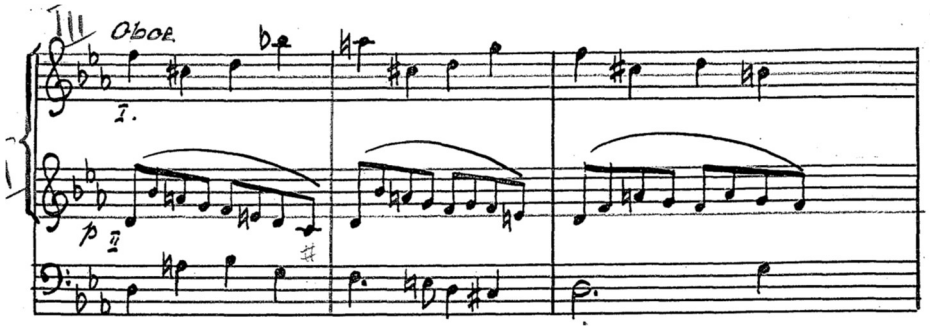
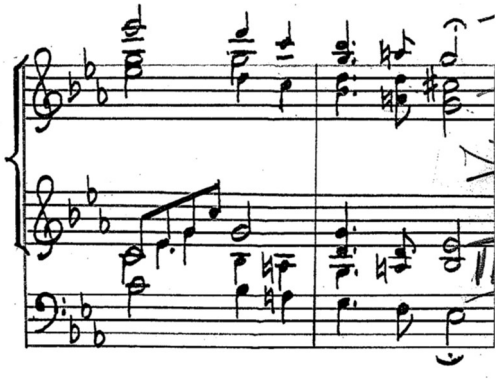
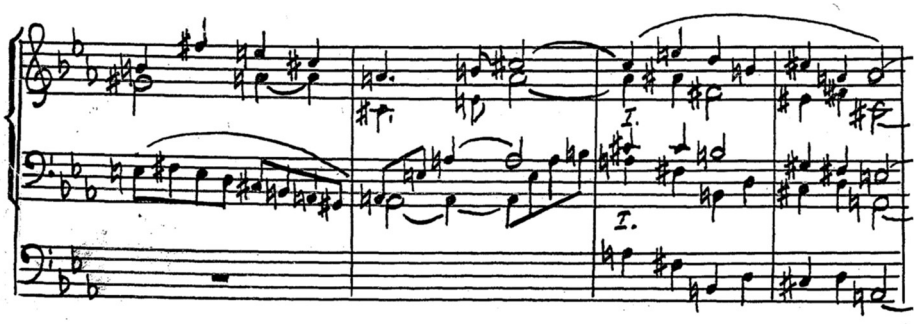
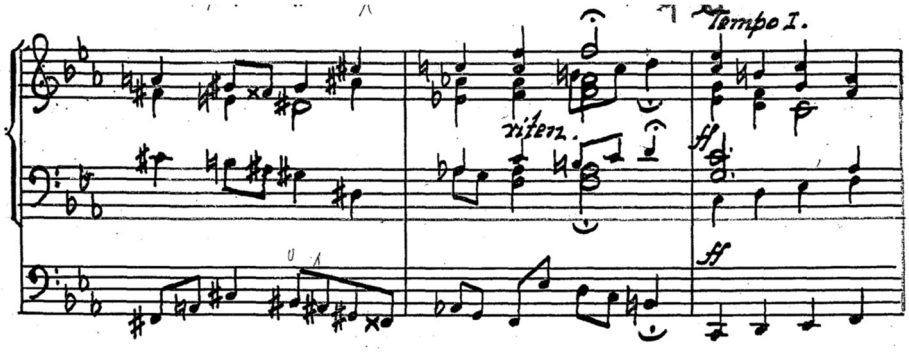
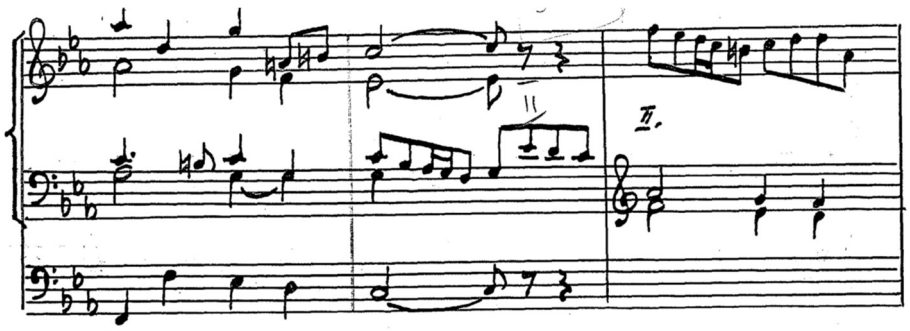
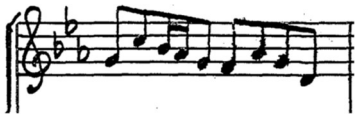
Osnovna karakteristika melodije sadržana je u početnom intervalu smanjene kvarte es-h. Zbog svog uznemirujućeg, disonantnog efekta, lako je pamtljiv i na poseban način obilježava početak teme. Smirenje, tj. rješenje disonance, događa se na trećoj dobi istog takta, u okviru c-mol sekstakorda. Daljnji razvoj realizira se kroz nizove osminki koji se smiruju u kadencama rečenica.

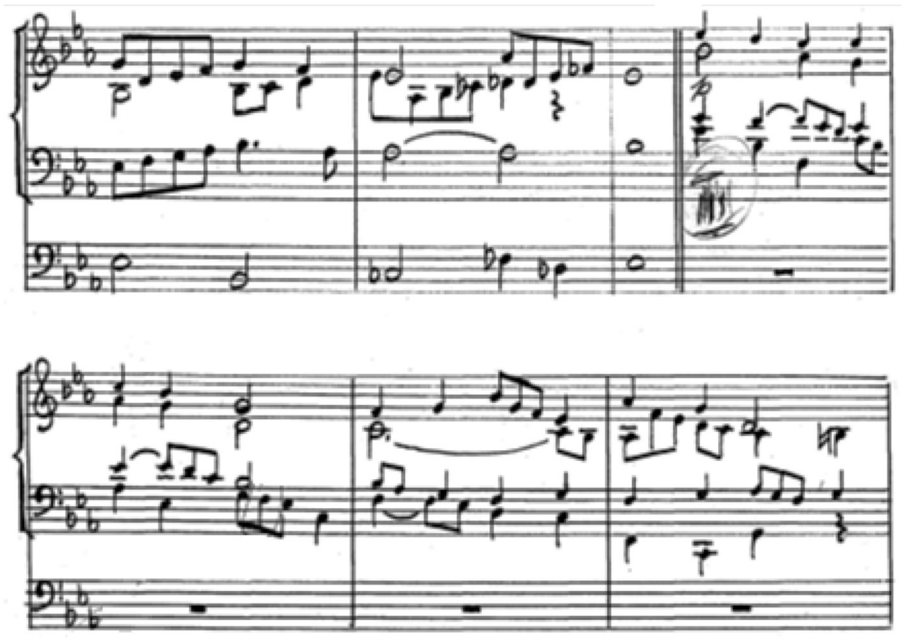
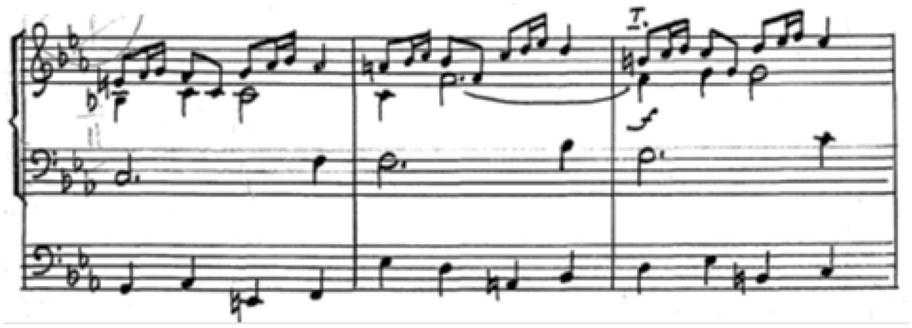
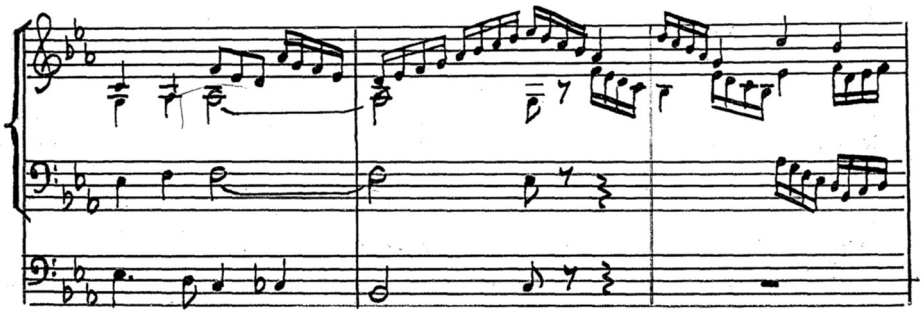
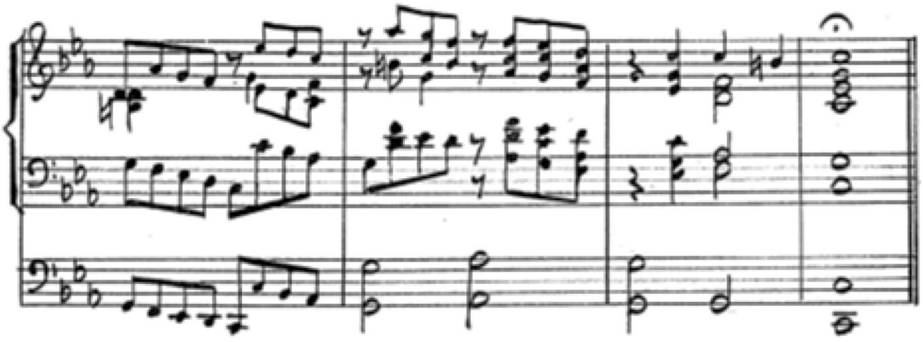
[384] Sonata (Sonata za orgulje) (lat. sonare – zvučati) je ciklična instrumentalna skladba uglavnom s tri ili četiri samostalna stavka međusobno različita po sadržaju, obliku i tempu, a često i tonalitetu. U smislu višestavačnih cikličnih skladbi za orgulje koje imaju naziv sonata, susrećemo i triosonate za orgulje J. S. Bacha. Bach je u pedagoške svrhe između 1727. i 1730. god. napisao šest triosonata BWV 525-530. za svojeg najstarijeg sina Wilhelma Friedemanna Bacha (1710.-1884.) Svaka od sonata ima tri stavka (brzi - spori - brzi) i po tri neovisna glasa, dva za manuale i jedan za pedal. U 18. st. nailazimo na velik broj jednostavačnih orguljskih skladbi koje nose naziv sonata, no ni po čemu ih ne možemo povezati s klavirskim sonatama istog razdoblja. Tek se u 19. st. razvijaju višestavačne orguljske skladbe većih dimenzija čije ishodište nalazimo dijelom u orkestralnim simfonijskim djelima 19. st. i, s druge strane, u velikim romantičkim klavirskim sonatama istog vremena čiji se tehnički postupci prenose na orgulje. Prvu značajniju zbirku sonata za orgulje nalazimo u orguljskom opusu F. Babtholdy-Mendelssohna i to 6 sonata op. 65. te 20 sonata J. Rheinbergera. Među francuskim skladateljima na prijelazu iz 19. u 20. st. nailazimo na Alexandra Guilmanta (1837.-1911.) koji je skladao 8 sonata za orgulje. Francuski skladatelji poput Charles-Marie Widora (1844.-1937.) ili Luisa Vierna (1870.-1937.) skladaju sonate - simfonije velikih dimenzija (u trajanju i do 30 - 35 min.) U njemačkoj orguljskoj literaturi ističu se tri orguljske sonate Paula Hindemitha (1895.-1963.). Usp. Sandra MANGSEN: Trio Sonata, *Grove Music Online. Oxford Music Online*, https://doi-org.nukweb.nuk.uni-lj.si/10.1093/gmo/9781561592630.article.28382 (pristup 23. 9. 2020.)
U hrvatskoj orguljskoj literaturi skladano je sedam sonata i jedna simfonija za orgulje: Franjo Lučić Sonata za orgulje u c-molu (1909.), Domagoj Andrić (1933.-2014.) Sonata za orgulje (1955.), Anđelko Klobučar Sonata I. (1966.), Sonata II. (1968.), Sonata III. (1981.) te Žarko Dropulić (1946.-2009.) Sonata za orgulje I. (1974.), Sonata za orgulje II. (2000.), Simfonija (1980.)

Dinamika ovog dijela je *f*.

U kadenci druge rečenice, u t. 9. u tenorskoj se dionici uvodi novi šesnaestinski ritmički element sastavljen od dvije osminke, dvije šesnaestinke i jedne osminke. . On će biti okosnica mosta koji slijedi i vodi do pojave A2 dijela prve teme.

U dinamičkom smislu most započinje nešto tiše s oznakom *mf,* ali snaga orguljaškog zvuka osjetno raste prema t. 17. gdje se u pedalu pojavljuje A2 dio prve teme koji u određenoj mjeri kontrastira njenom prvom dijelu. Naime, ima više vokalni karakter, melodijska linija sastavljena je od tonova duljeg trajanja koji se, kroz prva dva takta, kreću u silaznim sekundnim nizovima da bi tek prema kraju teme, koja popunjava okvir rečenice, linija bila nešto slobodnija. U pratećim dionicama javlja se motiv mosta koji osigurava kontinuitet ovih taktova. Dio A2 započinje u subdominantnom f-molu, te modulira i kadencira na dominanti osnovnog c-mola zaokružujući i u harmonijskom smislu prvu sonatnu temu.

Dinamika *ff* u kadenci, uz oznaku *ritendando,* doživljava stišavanje i smirenje u završnom G-dur akordu, bez terce.

U novom tonalitetu, G-duru, u 24. taktu se pojavljuje druga sonatna tema. Njen melodijski element u sopranu podsjeća na A2 dio prve teme svojom silaznom linijom, ali uz šesnaestinsku figuru iz prethodnog tijeka, uvodi i triolski ritam što daje gipkost pratećim dionicama. Tema je niz malih rečenica s proširenjima, a harmonijski tijek oscilira između G-dura i paralelnog e-mola.

Druga tema izvodi se u puno tišoj dinamici na III. manualu. Rast i kulminacija ovog dijela događa se od t. 36. – 40. Tkivo silno buja do vrhunca koji se postiže uvođenjem osminskog, padajućeg niza u pedalu te gustih akorda kojima se trajanje prema kraju povećava. Time se i zaključuje ova druga sonatna tema kadencom u G-duru.

U t. 40. započinje drugi dio stavka – provedba. Sadrži nekoliko dijelova, a prvi (t. 40. – 59.) na početku donosi razradu početnog melodijskog motiva prve teme u polifonoj maniri, tj. imitacijskom tehnikom u dominantnom g-molu.

U ovom dijelu dinamika, nakon uvodnog *f* na glavnom (I.) manualu, postupno raste što se realizira promjenama manuala (I. – III. – II. – I.).

Bogatu zvučnost novog fragmenta (t. 54.) u *ff* dinamici Lučić ostvaruje pomoću arpeđiranih akorda i čvrsto stojećih akorda kod kojih se sa svakim novim nastupom mijenja harmonija

(g-mol – Es-dur – c-mol – As-dur – Des-dur – As-dur – b-mol – f-mol – Ges-dur – Des-dur – F-dur – C-dur), a modulacijski hod kreće iz g-mola, dodiruje c-mol i Des-dur, te kadencira plagalno u C-duru.

U basovoj (pedalnoj) dionici možemo primijetiti augmentirane elemente prve teme.

Slijedi druga provedbena cjelina (t. 60.), troglasni dio sastavljen od elemenata prve i druge teme. Dinamika ovog dijela podrazumijeva višeslojnu koloristička primjenu registracije. U desnoj ruci (sopran) koristi se registar Oboa (8'). Boji Oboe parira zvuk flautine boje (II. m.) u *p* dinamici. Ovu sliku nadopunjuje pedal koji mora pratiti spomenute boje.

Harmonijskim promjenama u smislu gradacije te intenzivnim pojačavanjem zvuka ovaj dio kulminira na završnom akordu e-g-b-cis u t. 79. koji uvodi nastavak provedbe u d-molu. Vrlo je upečatljivo na ovom mjestu i paralelno kretanje soprana i basa koji iznose motiv prve A2 teme iz ekspozicije u razmaku od tri oktave.

Provedba se u t. 80. nastavlja istom kompozicijskom tehnikom kao u t. 60. gradeći slog na temelju osnovnog motiva prve teme koji je i ovdje temeljni pokretački impuls. Prisutni su i elementi druge teme u vidu kraćih melodioznih fraza u kojima je linija koncipirana na sekundnim pomacima. Zaključak ovog dijela provedbe je u A-duru.

U nastavku (t. 98.) započinje još jedna gradacija koja u razvojnom smislu ne donosi novi sadržaj već kompozicijsku tehniku bazira na obradi već poznatih motiva. Kulminacija ovog dijela je u t. 123. kada se cijela zvukovna ploha stapa u septakordu na tonu H (h-d-fis-a) što je ujedno i završetak provedbe u cijelosti.

U 124. taktu slijedi repriza ekspozicije u kojoj se ponovno pojavljuju prva A1 tema (t.124), te je njen A2 dio u t. 140. Most (t. 133.) je sada spušten za čistu kvartu tako da ostaje u osnovnom tonalitetu u kojem se ponavlja i A2 dio prve teme (u ekspoziciji je započinjao u subdominantnom f-molu i modulirao u osnovni c-mol).

U reprizi Lučić ponovno uvodi već poznati ritmički element;

Ponavlja se i druga tema u tišoj dinamici (III. m.) isto kao i u ekspoziciji, sada je ona u paralelnom Es-duru.

Na taj način Lučićev tonalitetni plan u ovom stavku u manjoj mjeri odstupa od uobičajene prakse klasičnih skladatelja. Naime, u primjerima sonatne forme u molu obično je druga tema u ekspoziciji u paralelnom, a u reprizi u istoimenom tonalitetu da bi se sačuvao njen durski karakter. Lučić, međutim, koristi dominantni durski tonalitet u ekspoziciji da bi se paralelni javio tek u reprizi.

Uvođenjem šesnaestinske ritmičke figure Lučić prvi stavak sonate vodi prema završetku.

Ritam se dodatno intenzivira usitnjavanjem notnih vrijednosti čemu je cilj stvoriti snažan dramatski naboj te istovremeno pojačati virtuozni karakter završne kadence.

Skladba završava snažnim i intenzivnim pokretima gustih akorda u glavnom tonalitetu, c-molu.

II. st. Fuga[385]

Tonalitet: c-mol

tempo: *bez oznake tempa*[386]

broj taktova: 85

[385] U knjižnici HGZ (Ostavština Franje Lučića, Kutija br. 1.) nalazi se zasebno djelo pod nazivom Fuga (u c-molu, *Allegro moderato*) koja se tek neznatno, u nekim provedbenim mjestima i kontrapunktskim postupcima, razlikuje od Fuge (II. st. Sonate). Lučić je ovu fugu iskoristio preuredivši je za drugi stavak Sonate. Detaljniju razlikovnu analizu tek treba učiniti. Pri analizi drugog stavka Sonate u c-molu koristio sam se rukopisom kojega je izradio Domagoj Andrić u Ptuju 22. 11. 1962., a taj je i potpisao Franjo Lučić, što potvrđuje originalnost djela.

[386] Pošto Fuga nema svoju oznaku tempa možemo pretpostaviti, što bi odgovaralo karakteru skladbe, da ima istu oznaku kao i I. stavak.

Drugi stavak ovoga dvostavačnog sonatnog ciklusa je fuga. Primjer je to dvostruke fuge sa zasebnim ekspozicijama s tim da prva tema ima i provedbu i završni dio u vrlo reduciranom opsegu, a druga proširenu ekspoziciju i eksterni međustavak nakon kojega se teme kontrapunktski spajaju i nastupaju u paru u zajedničkom provedbenom dijelu. U primjerima dvostruke fuge ovakvoga tipa završni se dio najčešće gradi postupkom strette s obje ili barem jednom temom. Kod Lučića imamo ovaj drugi slučaj, dakle, strettu s prilagođenom prvom temom koja tako zaokružuje fugu na formalnoj i tematskoj razini.

Tema fuge u c-molu je antitetičko razvojnog tipa. U strukturi ovog tipa tema mogu se izdvojiti dva, donekle kontrastna, melodijsko-ritmička elementa. Jedan je od njih, u ovom slučaju prvi dio teme, tj. glava teme koja se odlikuje melodijsko-ritmičkom izražajnošću – repetirani ton, silazni skok sekste i zastoj na vođici, dok drugi, u izražajnom pogledu neutralniji dio, djeluje kao smirujuća antiteza prvom[387]. Tema pri kraju modulira u dominantni g-mol što omogućuje neposredni nastup realnog odgovora, iako bi sama tema zahtijevala tonalitetni.

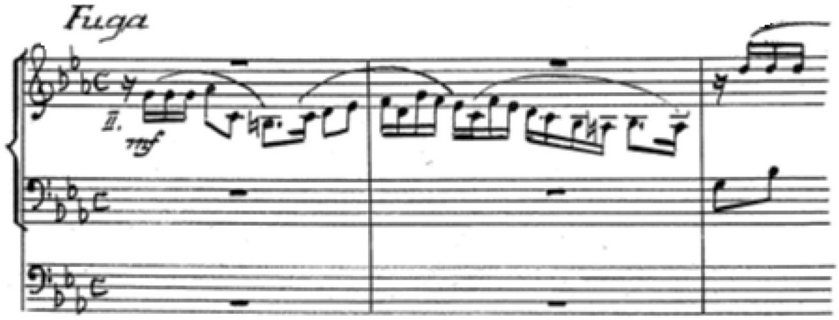



Tabela 56. Ekspozicija (Fuga) / F. Lučić, Sonata

	glas	Broj takta	Tonalitet	
I. nastup teme	alt	1.	– u glavnom tonalitetu	c-mol
II. nastup teme	sopran	3.	– realan odgovor u dominantnom tonalitetu	g-mol
III. nastup teme	bas	5.	– glavni tonalitet – ostali glasovi imaju slobodan kontrapunkt, koristi se materijal dosadašnjih melodijskih i ritmičkih figura	c-mol
IV. nastup teme	tenor	7.	– odgovor u dominantnom tonalitetu – ostali glasovi provode slobodan kontrapunkt sastavljen od poznatih elemenata	g-mol

[387] Usp. Milutin RADENKOVIĆ: *Sekvenca u klasičnoj instrumentalnoj fugi*, Beograd: Umetnička akademija u Beogradu, 1972, 43.

Međustavak I.

Prvi međustavak stoji između ekspozicije i provedbe. Sastavljen je od elemenata iz kontrasubjekta koji u t. 15. doživljavaju intenzivnije ritmičko usitnjavanje te uvođenje novog sinkopiranog ritma u samoj kadenci. Međustavak je većim svojim dijelom dvoglasan, tek u kadenci se uvećava broj glasova (t. 17. – 18.); modulacijski tijek kreće iz g-mola, te modulira u c-mol, a zatim u f-mol.

Provedba

Slijede dva provedbena nastupa teme u f-molu – prvi u tenoru (t. 19.) i drugi u sopranu (t. 22.), u troglasnom kontekstu, a potom i nastup u basu u osnovnom c-molu u petoglasnom slogu (t. 15.).

Stretta I. teme

Nakon zastoja na dominanti, slijede tri takta (t. 27.-30.) skraćenog završnog dijela u kojima Lučić provodi zgusnute nastupe osnovnog tematskog motiva koji je u melodijskom smislu pri svakom nastupu minimalno variran, ali ritam ostaje isti.

Ekspozicija II. teme

Na samom početku ovoga dijela Lučić reminiscira drugi A2 dio prve teme iz I. stavka, sada u As-duru. Time u određenoj mjeri tematski objedinjuje ove dvije slogom različite forme – homofonu sonatnu prvog stavka i polifonu fugu drugog – u zaokruženi dvostavačni ciklus.

Nakon spomenute reminiscencije slijedi polifona obrada druge teme čiji se početni silazni tijek može shvatiti kao diminuirana melodija neposredno prije citirane teme A2. Tema druge ekspozicije organski se nadovezuje na prethodni sadržaj; u određenoj mjeri korespondira temi prve ekspozicije, ali obrnutim redom – njen je prvi dio neutralniji, a završni, kromatiziran i sa silaznim skokom sekste, izrazitiji. Tema je modulirajuća – započinje u Es-duru, slijedi uklon u paralalni c-mol i kadenca u g-molu: jednostavnije rečeno, tema oscilira između paralelnih tonaliteta. Analogni harmonijski tijek donose svi nastupi teme u ovoj ekspoziciji. Ima ih pet, s tim da peti ima ulogu proširenja ekspozicije:

I. nastup – tenor Es/c
II. nastup – alt B/g
III. nastup – sopran Es/c
IV. nastup – bas B/g
V. nastup – alt Es/c (proširena ekspozicija)

U međustavku, u nastavku od t. 45. ritam i dinamika se intenziviraju, a broj dionica uvećava, što dovodi do snažnog dramatskog uzleta koji kulminira u t. 51., nakon kojega slijedi pedalni solo u obliku recitativa koji vodi u novi dio fuge.

Provedba I. i II. teme

Od t. 56. započinje zajedničko eksponiranje obaju tema, a tonalitetni okvir donosi osnovni i dominantni tonalitet:

I. par nastupa – sopran/alt c-mol

II. par nastupa – sopran/tenor g-mol

III. par nastupa – bas/sopran c-mol

IV. par nastupa – tenor/sopran g-mol

Nakon međustavka (t. 66. – 71.) javit će se još jedan par nastupa u f-molu, u sopranu i altu; zaokružen je kadencom na dominanti f-mola (t. 74.).

Virtuozni zaključak fuge počinje briljantnom jednoglasnom recitativnom pasažom u tridesetdruginkama koje se isprepliću sa snažnim punktiranim akordima.

Stretta I. teme

U t. 81. započinje vrlo kratka stretta u kojoj se kroz četiri takta eksponiraju nastupi početnog motiva teme (A-T-B-S). Posljednji nastup u sopranu provodi cijelu temu, kako je to uobičajeno u ovakvim primjerima strette, nakon koje skladba svečano završava u c-molu s pikardijskom tercom

Tabela 57. Nastupi tema (Fuga) / F. Lučić, Sonata

Br. takta	1. – 10.	10. – 19.	19. – 26.	27. – 30.	30. – 36.	36. – 56.
	Ekspozicija	Provedba				
		Međustavak I.		Stretta I.	Međustavak II.	
S	Comes		T (f-mol)	T	II. tema iz I. stavka	T-I. (Es-dur)
A	Dux			T		T-I. (B-dur)
T	Comes		T (f-mol)	T		T-I. (Es-dur)
B	Dux		T (c-mol)	T		T-I. (B-dur)

		56. – 74.	75. – 81.	81. – 85.
			Završni dio	
		Međustavak III.		Stretta II.
S	Intenziviranje ritmičkih elemenata i dinamike	T (c-mol) T (g-mol)	Virtuozne pasaže	T
A				T
T		T (g-mol)		T
B		T (g-mol)		T

Sonata I (1966.)

Anđelko Klobučar

Toccata / *Allegro*

Arioso */ Largo*

Finale / *Vivace*

U cjelokupnom orguljaškom opusu A. Klobučara posebno mjesto zauzimaju njegove tri sonate nastale 1966., 1968., 1981. godine

Prva sonata za orgulje nastala je za vrijeme skladateljeva jednogodišnjeg boravka u Parizu (1965./66.) na usavršavanju u kompoziciji kod A. Joliveta. Prvi je puta izvedena 21. svibnja 1967. u dvorani HGZ-a, a u okviru 4. Muzičkog bienala Zagreb. Svirao je sam skladatelj[388].

I. st. Toccata

Allegro

Prvi stavak sonate ima oznaku tempa Allegro, a metronomska je oznaka *četvrtinka = 132.*

To su osnovna mjerila koja upućuju izvođača pri interpretaciji.

Skladba je pisana izvan metra, bez taktnih crta, ali notni zapis djela s jasnim ritmičkim vrijednostima nota i pauza daje čvrstinu formi na mikro i makro razini. Toccata je pisana u obliku velike slobodne improvizacije u kojoj postoje tri osnovna motiva donesena u nizu jedan za drugim na samom početku djela i kao takvi čine osnovni tematski materijal.

a. motiv – prva doba – melodijski motiv u sekstoli, razloženi tritonusno-kvartni intervali

b. motiv – druga doba – osminska pauza + kratki ritmički motiv u punktiranom ritmu i akordske strukture – sekstakordi i kvartno-septimni, odnosno sekundno-kvartni trozvuci

c. motiv – treća, četvrta i peta doba – polovinski cluster u manualu, te istovremeni melodijski motiv u basu (pedal) koji započinje četvrtinskom pauzom nakon koje slijedi nepravilna augmentacija početnog a motiva u kojoj se notne vrijednosti pravilno skraćuju.

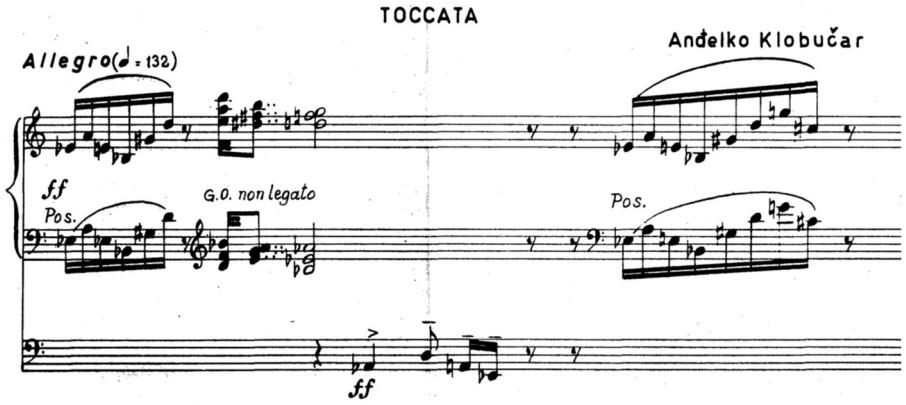
[388] Hana BREKO-KUSTURA: Neke značajke orguljskog opusa Anđelka Klobučara, *Arti musices*, 27 (1996) 1, 47.

Klobučar cijeli prvi stavak „Toccatu“ gradi na razradi spomenuta tri elemenata „koja vode k završnom „sudaru“ b i c motiva koji zvučeći zajedno, predstavljaju kulminaciju stavka[389].

Tabela 58. Shematski prikaz Toccate / A. Klobučar, Sonata – I. st.

I. dio		II. dio
Tematski materijal		Razrada i proširivanje a, b i c motiva
ff		mf – p – f ff
GO (d. ruka) Pos. (l. r.)	GO	Pos / GO / Pos. / Rec / Pos. / Recit/ Pos. / GO /pos / GO

III. dio	Coda
Recitativ – Solo pedal – Kvartni akordi + augmentirani a motiv u pedalu	a i c motiv
fff	
GO (+16') Ped (+32')	

Dinamika se u Toccati kreće od *fff* do *p*., s tim da nedvojbeno prevladava puni i zasićeni zvuk orgulja na svim manualima i u pedalu.

Klobučar određuje sljedeću registraciju:

G.O. 8',4',2',Mix. Trp 8'
Pos. 8',4',2',Mix
Recit. 8'4'2'Mix
Pedal 16',8',4',Mix Anches 16'8'

[389] Hana BREKO-KUSTURA: Neke značajke orguljskog opusa Anđelka Klobučara, 48.

Određeno dinamičko nijansiranje na *Recitu* je bez promjene registarske boje, samo uz upotrebu žaluzija[390].

II. st. Arioso

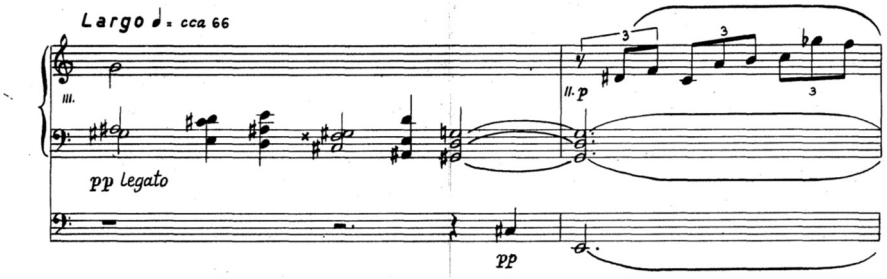
Largo

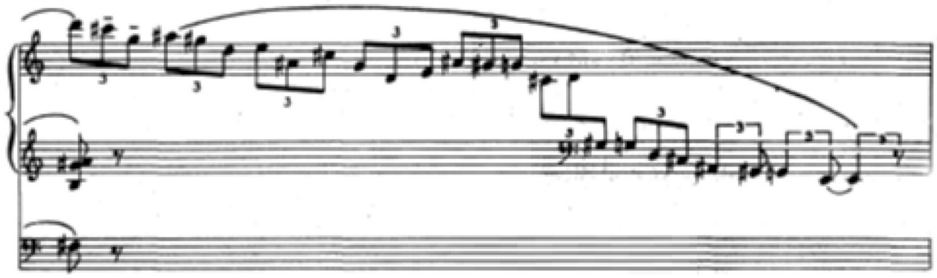
Drugi stavak I. sonate svojim naslovom upućuje na karakter –*Arioso*, što znači pijevno, s prikladnom artikulacijom, ali u interpretacijskom smislu vrlo slobodno.

Tempo stavka je Largo pri čemu je *četvrtinka cca 66.*

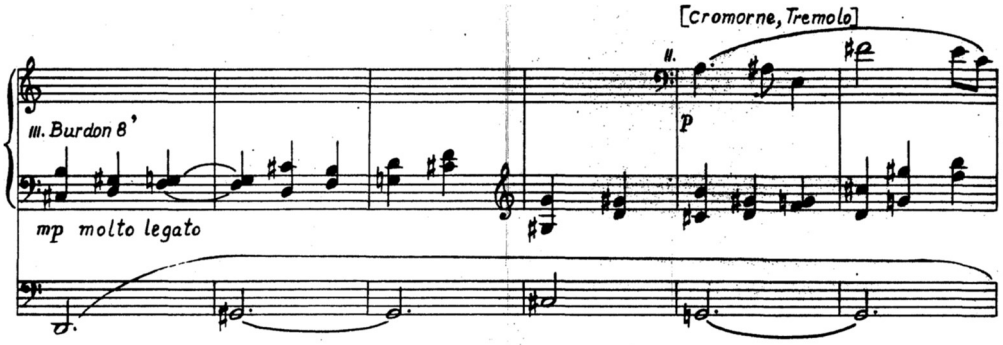
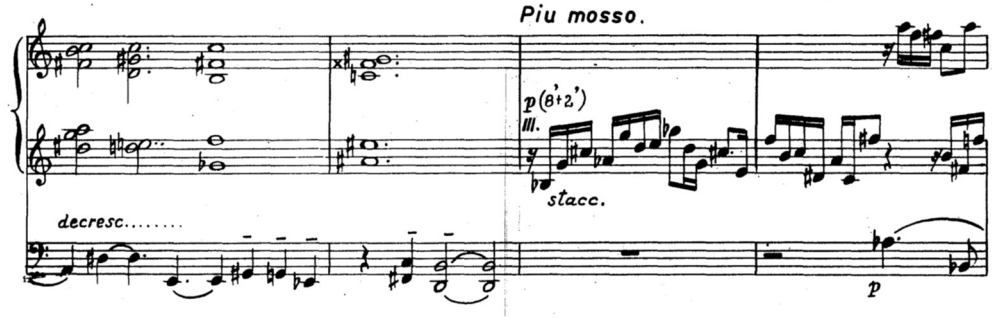
U ovom stavku Klobučar metarsku preglednost postiže uvođenjem taktne crte koja omeđuje logične glazbene cjeline tako da taktovi imaju različite opsege. Forma je trodijelna tipa: A B B' A'.

U Ariosu se u pravilu koriste dvije boje: jedna kao solo, koja se ističe solističkom registarskom bojom[391], te druga koja ima ulogu pratnje[392] i donosi dvozvuke i trozvuke disonantnog sklopa.



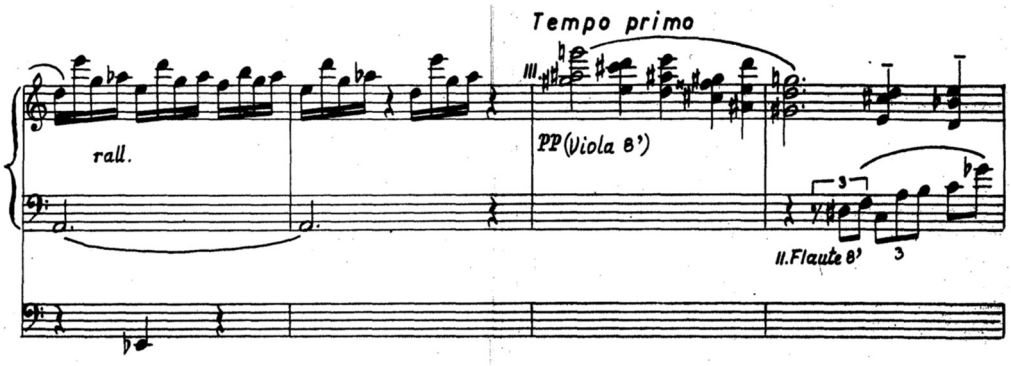
Melodijski tijek ovoga A dijela opisuje uzlazno-silazne lukove različitog trajanja; najdulji je završni silazni luk koji se postupno smiruje i gasi na tonu E u taktu 15.

[390] Usp. Lovro ŽUPANOVIĆ: *Anđelko Klobučar* (Stereo LSY-66160 - ploča), Zagreb: Jugoton, MIC, Komisija za kulturne veze s inozemstvom Komiteta za prosvjetu, kulturu, fizičku i tehničku kulturu, 1982.
[391] Flauta 8', Cromorne 8'
[392] Viola 8', Burdon 8'

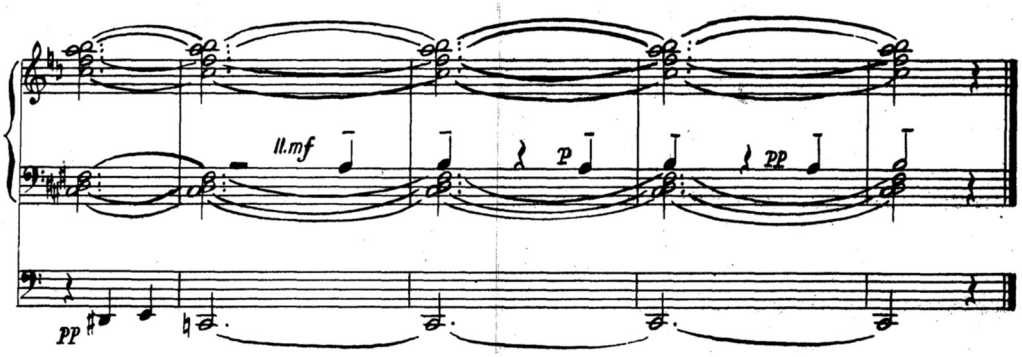
Pratnja u nastavku, u B dijelu (t. 16.), vrlo efektno mijenja boju zamjenom registra Viola 8' registrom Burdon 8' što izaziva snažan efekt jer su to dva potpuno različita registra, iako oba tiha[393].

U B dijelu melodija se izvodi na snažnijem solističkom registru Cromorne uz pratnju na Burdonu 8'. Melodija ovog dijela je pomalo „nakaznog prizvuka“ rezultat je to velikih skokova disonantnih intervala (sekunda, tritonusa, velikih septima, povećanih oktava, velikih nona, velikih decima, undecima). Pedalna dionica svira tonove duljeg trajanja iznad kojih se gornje dionice od takta 25. vode u kontrapunktskom slobodnom dvoglasju, a od takta 38. slobodno dvoglasje čine vanjski glasovi uz prateće suzvuke srednjeg.

U t. 53 mijenja se tempo *Piu moso* i na istom mjestu registracija (8' + 2').

Dio B[1] donosi šesnaestinske pasaže, u donjoj liniji iznad kojih se od takta 57. razvija melodija poduprta pedalnim tonovima koji daju stabilnost ovom kraćem odsjeku[394].

Reducirana repriza A dijela *(Tempo primo)* svojim je sadržajem evokacija početka uz primjenu tehnike dvostrukog kontrapunkta, imitacije i doslovnog ponavljanja[395].

[393] Viola je usko-menzurirani registar koji daje velik broj alikvotnih tonova, no nema puninu zvuka, dok je Burdon 8' čepom pokriti registar, pomalo muklog zvuka koji ne daje alikvotne tonove. No oba registra su izrazito tiha. Viola je ipak reskija i jasnija u svojem izgovoru te na taj način ostavlja dojam ponešto glasnijeg registra.
[394] Na spomenutoj ploči koju je sam autor snimio (*Anđelko Klobučar* Stereo LSY-66160, Jugoton, MIC, 1982.) interpret i autor djela Klobučar je izostavio cijeli *Piu mosso* od t. 53-69.
[395] H. BREKO: *Kompozicijsko-tehničke značajke skladbi za orgulje Anđelka Klobučara*, 16.



Sam završetak, svojevrsnu codu, čine statični, „izdržani tritonusno-kvartni akordi[396]“ tijekom čijeg se zvučanja pojavljuju sekundni pomaci poput signala izvedenog *marcato*. Spomenuti se signali pojavljuju tri puta i to svaki put u tišoj dinamici (*mf/p/pp*). Izvedba ovih signala realizira se palcem lijeve ruke na glasnijem manualu (II. m.).

III. st. Finale

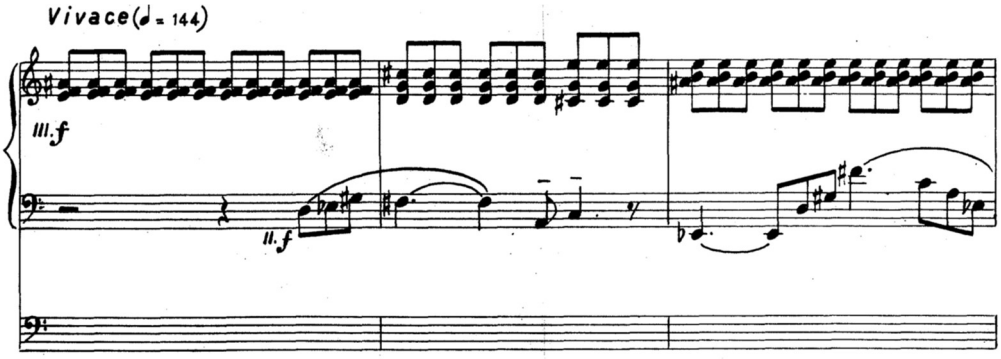
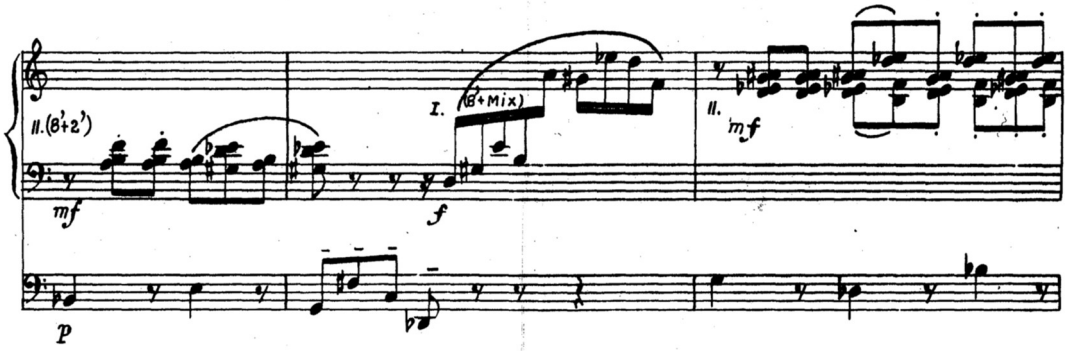
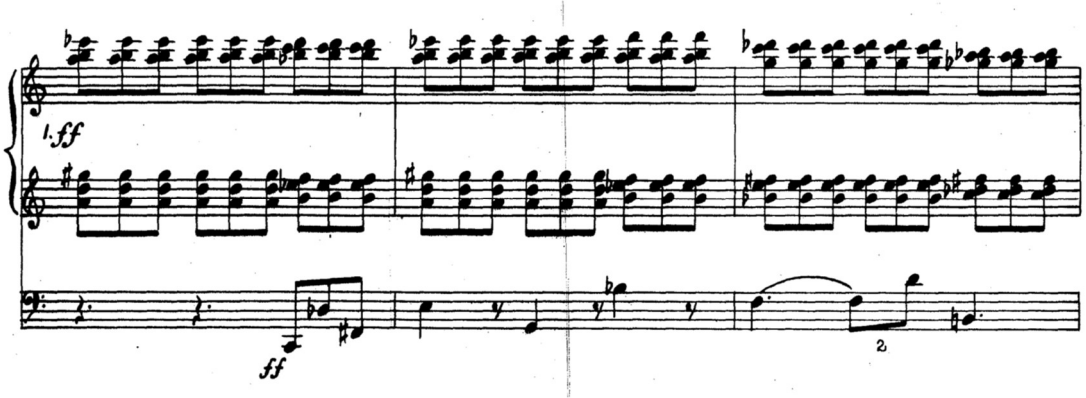
Vivace

Treći stavak *Finale* je vrlo živ i dinamičan u svojem pokretu te odaje osjećaj zaokružene cjeline koja poštuje unutarnju logiku zasnovanu prije svega na snažnom ritamskom pulsu. Iako su taktne crte naznačene, Klobučar nije konzistentan, taktovi mijenjaju metričku podjelu čineći manje ili veće taktne cjeline.

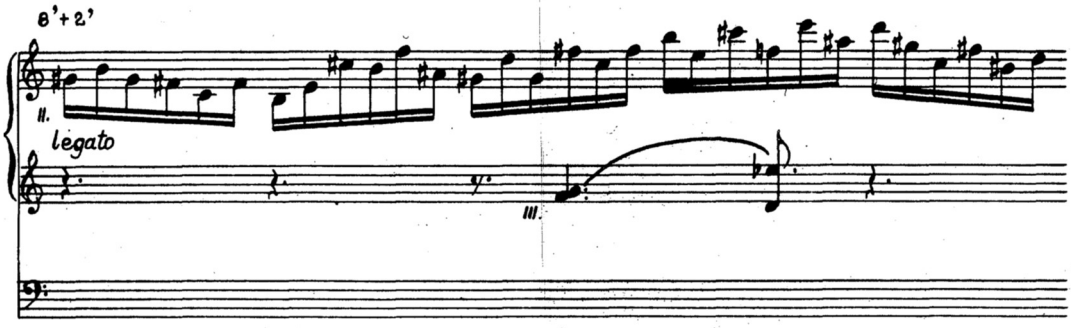
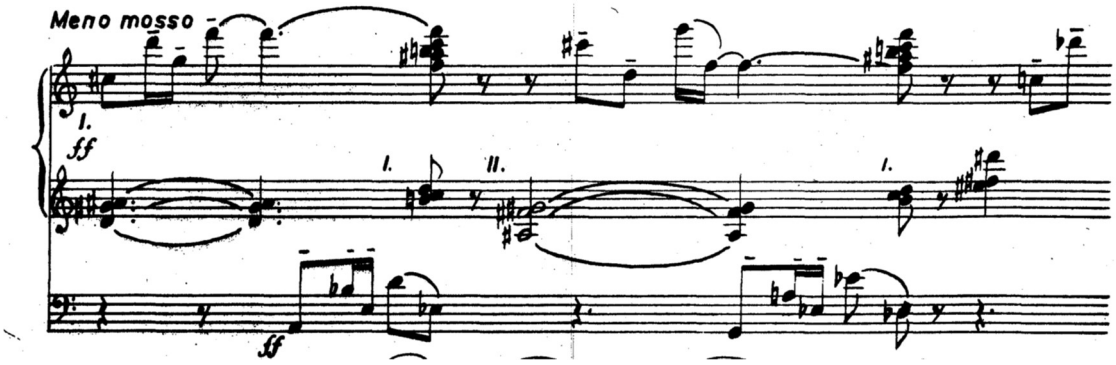
Finale ima oblik ronda tipa A B A C A Coda

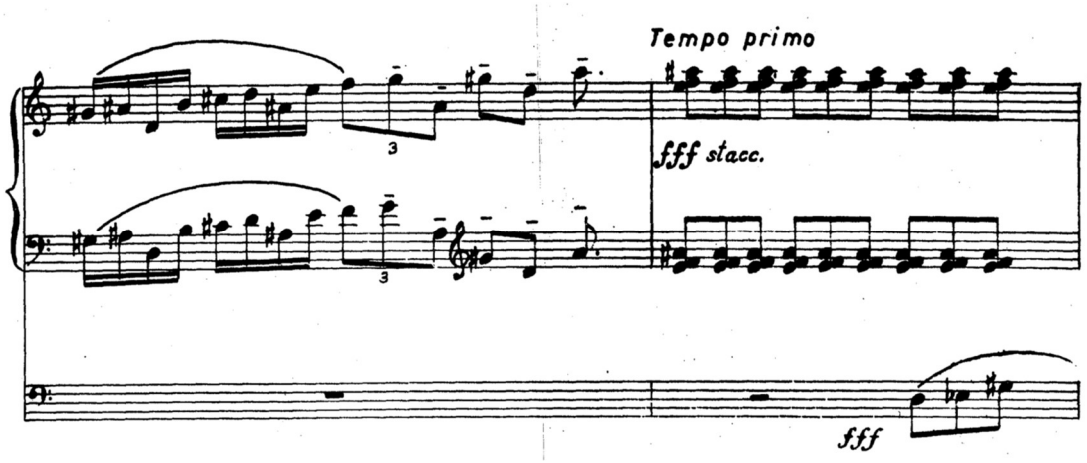
A dio započinje intenzivnim sekundno-tritonusnim i kvartno-tritonusnim akordima u ritmičkom pulsu triola koje se kao neuhvatljiva bujica protežu cijelom skladbom. Tematski sadržaj pojavljuje se već u prvom taktu. Uz pulsirajuće triole gornjih glasova oblikuje se

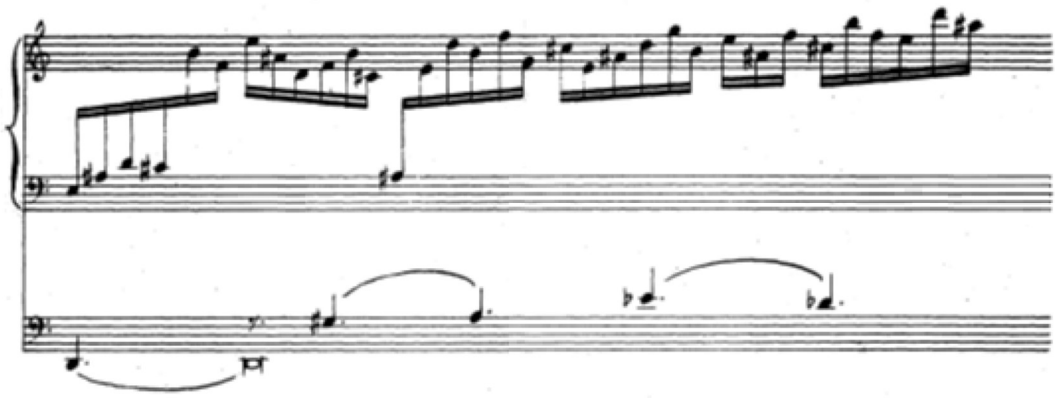
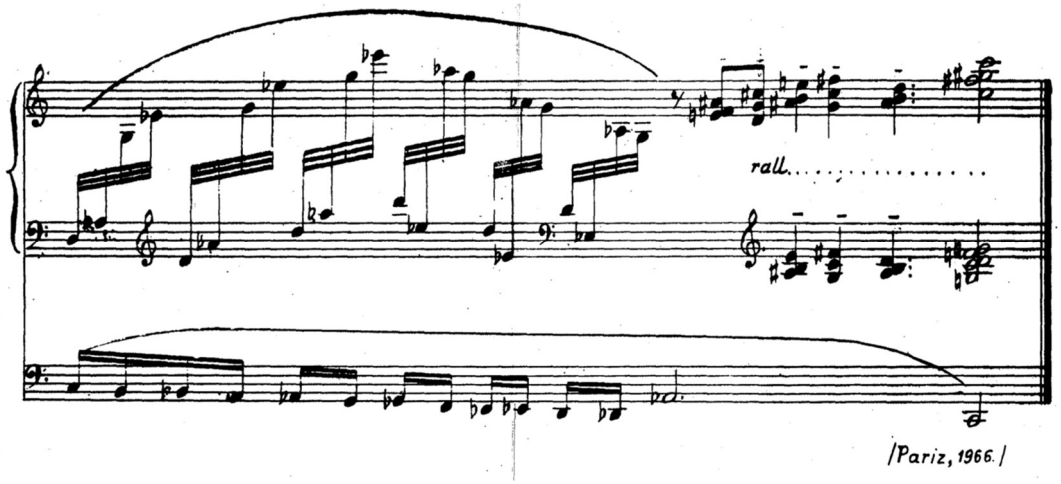
[396] *Isto*, 16.

melodija iz prve fraze. Izražajnost joj daju veliki disonantni skokovi. Dio A proteže se kroz dvije velike rečenice.

Drugi B dio započinje u t. 16. uz ritmički bogatiji sadržaj. Tako bas u pedalu podupire i daje dodatni impuls šesnaestinskim pasažama. Cjelina je strukturirana kroz dvotaktne fraze, a zaključak je u slobodnijem t. 24.

Od t. 25. ponavlja se A dio, variran i proširen. Harmonijski sadržaj akorda se intenzivira tako da uz kvartno-tritonusne akorde s dodanom sekundom u desnoj ruci pulsiraju i kvartno septimni (povećana septima) u lijevoj ruci, s tematskim sadržajem u pedalu.

Intenzitet ovoga ritma raste do t. 42., postupno ga preuzima i pedalna dionica. Rast kulminira na završetku ove cjeline u taktovima 41. – 42.

Nastavak – 43. takt je svojevrsna međuigra slobodne metričke organizacije, nalik improvizaciji, no triolski se puls i dalje snažno osjeća. Ovaj dio karakterizira stanovita redukcija

glasova, analogno tome i zvukovnog intenziteta, tiša dinamika te pasažni elementi u obliku recitativa.

Slijedi C dio s oznakom *„Meno moso“* koji se nadovezuje na prethodni sadržaj. Karakteristika ovog dijela je dijalog motivskog sadržaja između soprana i basa te razrada istog (dijeljenje, ponavljanje) u okviru samo dva takta. Takt 44. je slobodne metričke organizacije, a sastoji se od dva dijela koja su omeđena cezurom (zarezom).

Takt 45. je uvod u reprizu A dijela (t. 46.) koja započinje uz iznimno snažnu dinamiku kako na manualu (*fff*) tako i u pedalu (*fff)*.



Slijedi veća Cadenza zapisana u jednom taktu – slobodne metričke organizacije (t. 54).

Kadencu čine četiri elementa: pasaže nad dvostrukim, dvoglasnim pedalom, triolski tremolo na dvostrukom pedalu, pasaža u tridesetdruginkama, dok se u pedalu proteže cijela kromatska ljestvica od tona c – Des te akordi koji postupno usporavaju i zaključuju ovaj najdulji stavak I. sonate.

Dinamiku Finala određuje početna registracija koju Klobučar propisuje, a čini ju sličan sastav registara kao i za I. stavak, no bez Mikstura i jezičnjaka. Dinamika zvuka se često mijenja promjenama manuala. U stavku se nekoliko puta mijenja i sastav registara i to u t. 16. gdje se na II. manualu isključuje 4' registar što zvuk čini puno prozračnijim. Povratak k prvotnoj registraciji događa se u t. 44. U t. 46. Klobučar propisuje *fff* što znači uporabu svih registara – *Tutti*.

Sonata II (1968.)

Anđelko Klobučar

Maestoso

Largo

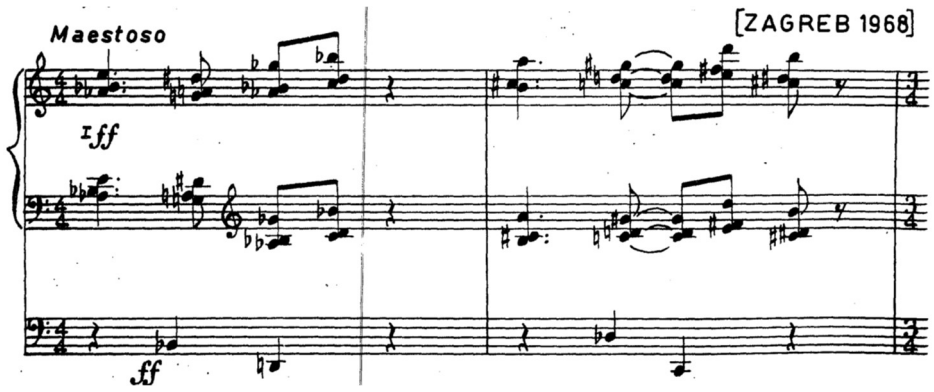
Presto possibile

I. st. Maestoso

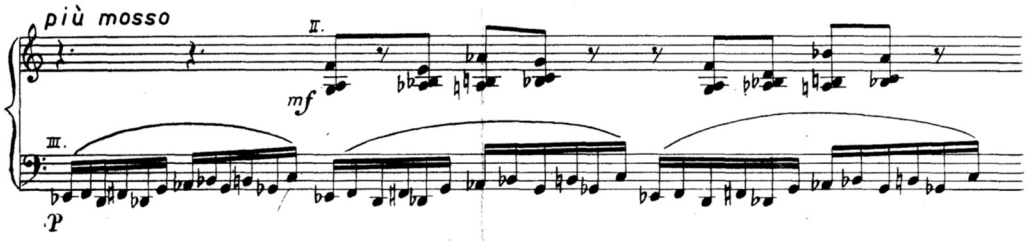
Prvi stavak Maestoso sastoji se od tri dijela i Code pa bi formalna struktura izgledala A B A Coda.

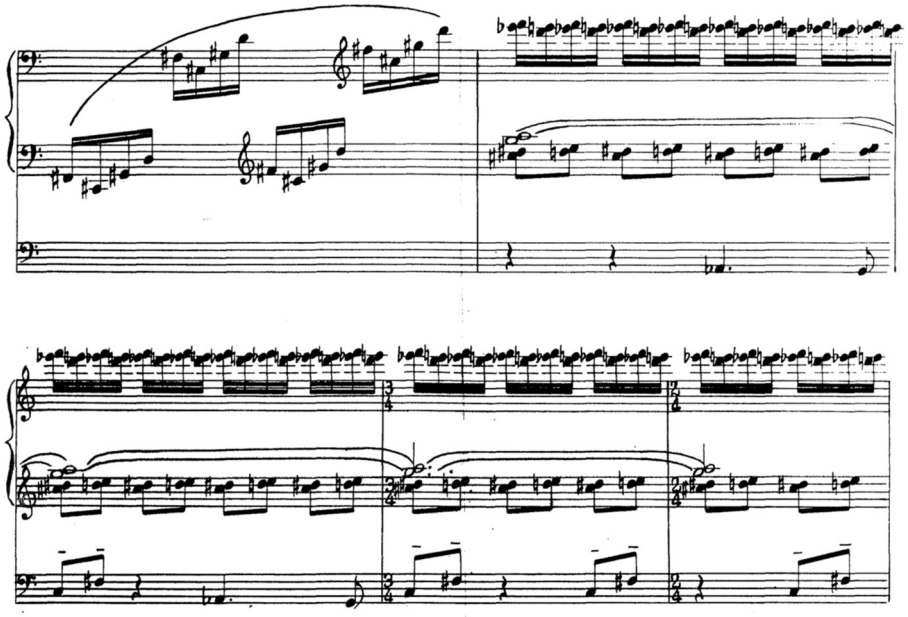
A dio *(prvi dio)*

Osnovnu strukturu prvog stavka čini početni motiv sastavljen od tri elementa: melodije sopranske dionice s razloženim kvintakordom (es-g-b), akordskog odebljanja vodećeg glasa, (kvintno-sekundni i septimno-sekndni trozvuci), i silaznog četvrtinskog skoka u pedalu.Razradom i sekventnim ponavljanjima ovoga motiva Klobučar gradi cijeli prvi dio. Dinamika je *ff*.



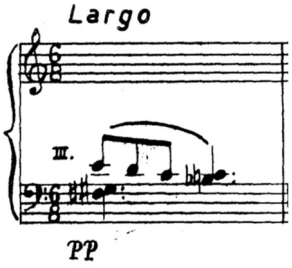
B dio *(drugi dio)/ Piu moso*

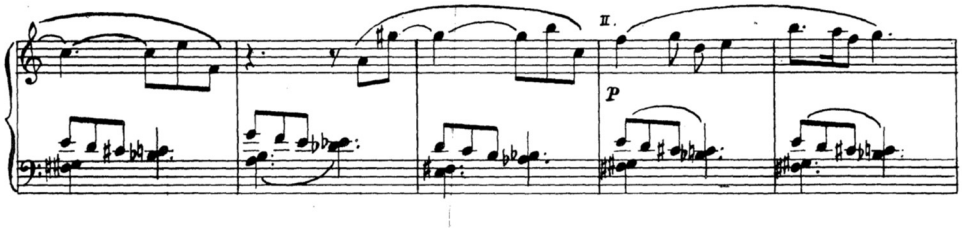
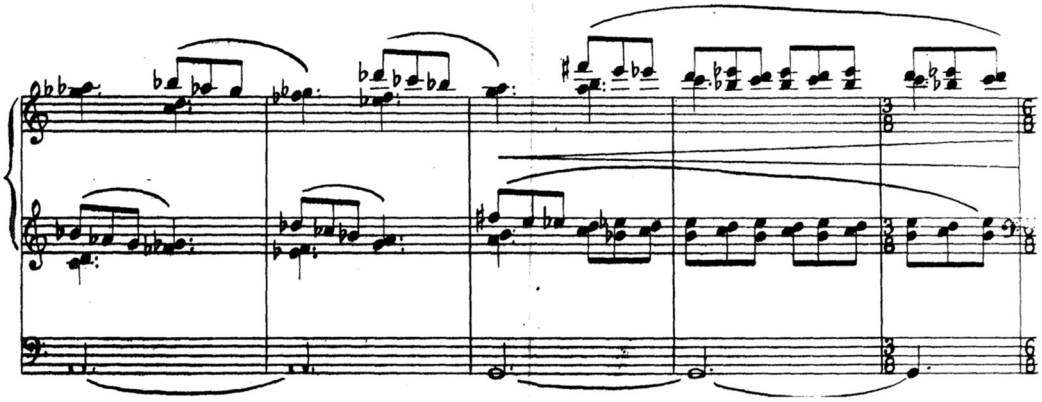
Srednji dio stavka slobodne je metričke organizacije podijeljen u tri dijela prema shemi: a, a', b, a, koja istovremeno sugerira dvodijelne formalne obrise prijelaznog tipa. Kroz cijeli ovaj dio traje neprekinuta basovska linija, počevši s tonom Es, građena od dvije skupine sekstola lukom povezanih u frazu. Uočit ćemo i ovdje, slično kao i u nekim drugim skladbama, postupak kromatskog širenja intervala sekunde u protupomaku do tritonusa. Nad njima se javlja akordička struktura srodna osnovnom motivu iz prvog dijela, čime Klobučar ostvaruje kontinuitet glazbenog sadržaja na razini cjeline stavka. Dio a' je sekvenca prvog dijela za kvintu više na tonu B u basu.

B dio je vezivnog karaktera, sekstole prelaze u gornji glas, a od trozvuka u donjem ostaju tek sekunde. Svojom dramatskom napetošću ovaj dio najavljuje reprizu A dijela s minimalnim promjenama akordskih struktura.

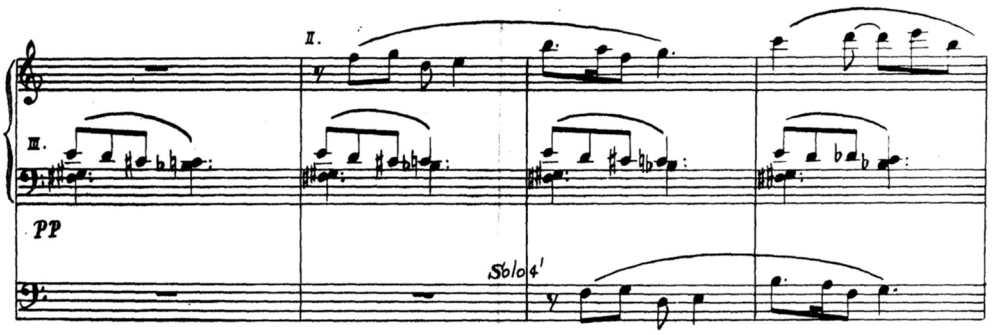
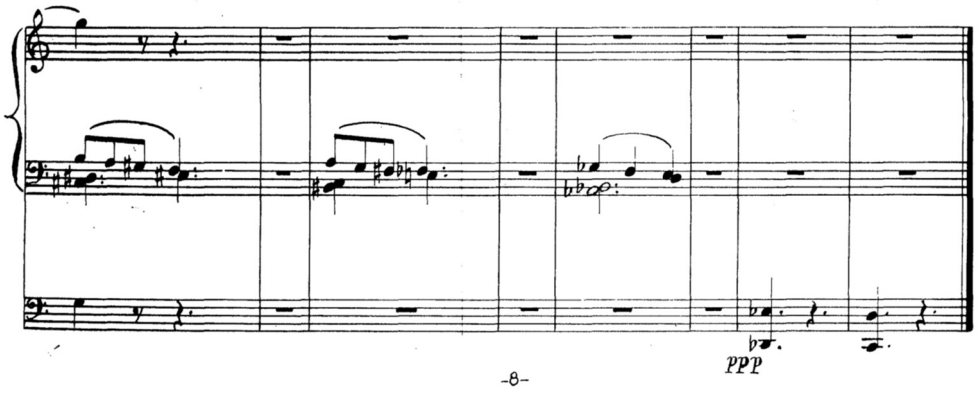
Coda započinje virtuoznom pasažom koja energetski naboj prenosi u diskant dok se u basu (pedalu) pojavljuje intervalski variran početni melodijski motiv – umjesto razloženog kvintakorda sada će zazvučati kvartno-tironusni trozvuk koji se dijeli i ponavlja.

Sam završetak stavka čini snažno ritmičko ponavljanje akorda, koji ima strukturu clustera na prvoj dobi takta, dok je na drugoj pauza. Nakon tri uzastopna ponavljanja iste figure pojavljuje se sasvim tih (*pp*) kvartno-kvintni akord s dodanom sekundom koji u potpunosti prekida zvukovni intenzitet. Kao svojevrsni šok slijedi još jedno ponavljanje prije spomenutih akorda u istom ritmu.

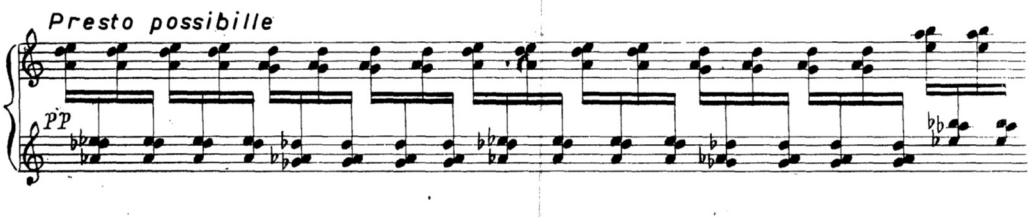
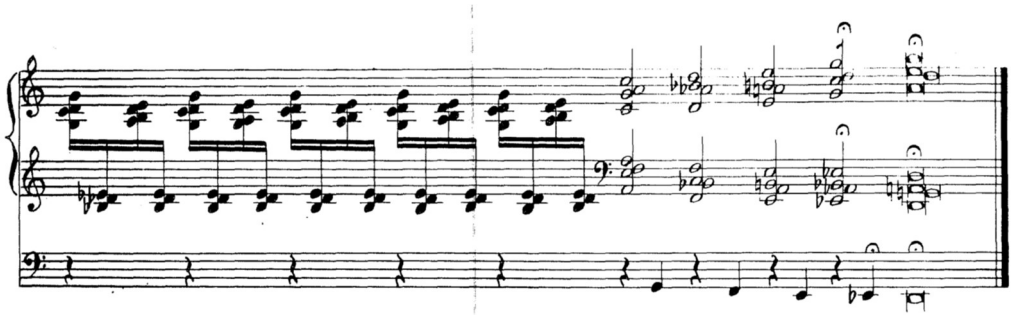
II. st. Largo

Drugi stavak Largo ima trodijelnu formu u kojoj tematski sadržaj čine tri elementa: početni triolski motiv koji poput ostinata pulsira kroz cijeli stavak i melodija gornjeg glasa koja se postepeno oblikuje iz početne fraze.



Stavak započinje vrlo suptilno već spomenutim ponavljanjem triolskog motiva sekventno transponiranog u uzlaznom i silaznom smjeru. Tonska osnova motiva je cjelostepena (s izuzetkom samo jednoga tona). U t. 5. javlja se melodija u sopranu s karakterističnim skokom za veliku septimu (d-cis, a-gis). Iz nje organski izrasta nova melodijska linija koja se razvija od t. 9. i to na novoj registarskoj boji. U drugom dijelu njen se tijek ubrzava da bi se smirio u kadenci na polaganom trileru na završetku ove prve cjeline (t. 19.-20.).

Zgušnjavanje triola započinje u novom dijelu, u t. 21., i to u obliku dijaloga. Od t. 27. i harmonijskim zgušnjavanjem i uvođenjem basa (pedal) ovaj dio započinje rast te doživljava kulminaciju (t. 35.-37.).

Slijedi povratak suptilnom zvuku i početnom karakteru s tim da se već u drugom taktu pojavljuje melodija iz prvog dijela (t. 9.) i to kao dvoglasni kanon u oktavi[397], u vanjskim glasovima uz ostinato srednjeg.

[397] Uporabom 4' registra u pedalu, dionicu izvodimo u altovskom zvučnom području.

Drugi stavak umiruje augmentirana triola te vrlo tihi (*ppp*) dvoglasni pedal u intervalu none koji se sekventno spuštaju po malim sekundama.

III. st. Presto possibile

U zadnjem stavku izostavljene su taktne crte osim znaka ponavljanja. Stavak je baziran na brzoj izmjeni kvintno-kvartnih akorada s dodanom sekundom.

Time se uz stalni crescendo postiže učinak skoro vidljive glazbe koja se kao bujica razlijeva prostorom. Završetak ovog stavka čine akordi u polovinkama za čijeg se trajanja pojavljuje snažan basov ton koji samo udvaja najdublji ton u manualu. Cijeli stavak stremi k zaključnom clusteru na basovom tonu D koji kao da sublimira svu apstraktnu sliku stvaranu glazbenim materijalom.

Svojom bi se formalnom strukturom ovaj stavak mogao ocrtati kao oblik ronda s dvije teme i epizodama pa bi shema bila sljedeća:

A e^1 B e^2 Coda

6. KARAKTERISTIKE I USPOREDBA ORGULJSKOG OPUSA FRANJE DUGANA ST., FRANJE LUČIĆA I ANĐELKA KLOBUČARA

Do krakteristika orguljskih djela Franje Dugana st., Franje Lučića i Anđelka Klobučara doći ćemo na temelju prethodno učinjene analize, a prateći razvojne pojavnosti koje predstavljaju važne odrednice stilova ovih skladatelja kroz oblik, melodiju, ritam, harmoniju, dinamiku i boju što uključuje razne načine registriranja.

Komparaciju ćemo provesti uspoređujući navedene komponente u orguljskim skladbama prema nastanku u kronološkom smislu s obzirom na nasljeđe i europske trendove.

Za poseban zamah i razvoj orguljske glazbe u Hrvatskoj od neizmjerne su važnosti bili instrumenti sagrađeni u 19. st. u zagrebačkoj katedrali. Prve velike orgulje bile su one Franje Fochta, a kasnije orgulje Erberharta Fridricha Walckera. Walckerove su orgulje svojim tehničkim i zvučnim karakteristikama kao i dispozicijom stajale uz bok najboljim instrumentima u Europi pa je literatura, koja je nastajala u neposrednom kontaktu s njima, nosila slične ili jednake karakteristike kao i literatura nastala iz pera ostalih europskih skladatelja.

Mogućnosti Walckerovih orgulja opisuje Dugan sljedećim riječima: „Dispozicija je složena tako da organist ne može doći u nepriliku da ne bi mogao registriranje udesiti prema zahtjevima skladatelja, te boje zvuka razdijeliti na one klavijature na koje ih je svrstao skladatelj. Kod toga će moći postići točno jednake boje zvuka što ih je želio skladatelj ili gotovo adekvatne boje“.[398] Dugan nadalje ocjenjuje zvuk i izradu orgulja ovim riječima: „Naše orgulje odlikuju se prije svega širokom menzurom svirala i volumenom zvuka, zatim izvanredno finom i karakterističnom intonacijom i pomnom izradbom svih dijelova. Napokon valja istaknuti prvorazredni materijal (pomno birano drvo i 75% kositra kod limenih svirala), koji predstavlja veliku vrijednost“.[399]

Budno praćenje stilskih promjena i novih estetskih kriterija u europskoj orguljskoj umjetnosti bio je poticaj orguljašima zagrebačke katedrale da tijekom većih obnova orgulja dodatno osuvremene svoj instrument kako ne bi zaostajao za europskim trendovima. Bitne promjene na instrumentu, u smislu povećanja orgulja, odvijale su se dakle pod budnim okom tadašnjih orguljaša. Tako su orgulje 1913. i 1941. godine bile obnavljane u dogovoru s Franjom Duganom st., a 1987. u suglasju s Anđelkom Klobučarom. Tijekom obnova orgulja 1913. i 1941. god., orgulje su povećane, njihova je dispozicija promijenjena i nadopunjena. U tim se obnovama osjeća utjecaj s jedne strane orguljskog simfonizma, a s druge strane smjernica

[398] Franjo DUGAN st.: *Glazbeni instrumenti*, Zagreb: Kiklos – krug knjige, 2018, 213.
[399] *Isto*, 213.

elzaške reforme koje posebno dolaze do izražaja u trećoj velikoj obnovi 1987. god. kada su vidljive promjene u dispoziciji drugog manuala koji dobiva neobarokni karakter.

Franju Dugana st., Franju Lučića i Anđelka Klobučara na poseban način povezuju Walckerove orgulje u zagrebačkoj katedrali. One su svojim zvukovnim karakteristikama i dispozicijom snažno usmjeravale proces oblikovanja djela, posebno u koloristićkom smislu. Jednako tako su utjecale i na mnoge skladateljsko – tehničke postupke koji su se razvili zahvaljujući njihovim tehničkim i zvukovnim mogućnostima. Omogućavale su najviši interpretativni standard pri kojem su se mogli uvažavati visoki estetski kriteriji. U tom je smislu posebno zanimljiva usporedba orguljskog opusa Dugana, Lučića i Klobučara u kojem se, kroz razdoblje dulje od jednog stoljeća, mogu pratiti promjene u pristupu iskorištavanja mogućnosti instrumenta.

Vremenske okvire u kojima su skladali Franjo Dugan st., Franjo Lučić i Anđelko Klobučar možemo podijeliti u tri razvojne faze:

Tabela 59. Razvojne faze

I. razvojna faza (1893. – 1913.)	II. razvojna faza (1932. – 1952.)	III. razvojna faza (1964. – 2016.)
Franjo Dugan st. (1893. – 1909.) Franjo Lučić (1906. – 1913.)	Franjo Lučić (1932. – 1947.) Franjo Dugan (1941. – 1942.) Anđelko Klobučar (1952.)	Anđelko Klobučar (1964. – 2015.)

Prva razvojna faza (1893. – 1913.)

Prva faza započinje skladateljskim radom Franje Dugana koji tijekom studija glazbe s Vatroslavom Kolanderom sklada kratke skladbe pod nazivom *Verseti*. No, ubrzo, već 1894. god. nastaju njegova veća i velika djela. Dugan za orgulje sklada sve do 1909. godine kada je i skladao svoje najopsežnije djelo, *Preludij i fugu u H-duru*.

U istom vremenskom razdoblju, ali ipak nešto kasnije, djeluje i Franjo Lučić koji za orgulje piše od 1906. do 1913.god., kada i završava njegova prva faza posvećena skladanju za orgulje.

Druga razvojna faza (1932. – 1952.)

Druga faza pripada drugoj, osobnoj fazi stvaralačkog rada Franje Lučića. U toj fazi nastaju njegova najpoznatija djela za orgulje, kao što su, *Fantazija u c-molu* i *Elegija*. U drugu fazu spadaju također i posljednje orguljske skladbe Franje Dugana, dvije koralne predigre. U

ovu fazu bi po svojim karakteristikama spadalo i prvo djelo za orgulje Anđelka Klobučara, opsežna *I. Passacaglia* koja je još pisana pod utjecajem njegovih tadašnjih profesora Mila Cipre za kompoziciju i Franje Lučića za orgulje.

Treća razvojna faza (1964. – 2015.)

U treću razvojnu fazu spadaju sva ostala orguljska djela Anđekla Klobučara u kojima koristi nove oblike izraza kao što su politonalitetnost, atonalitetnost, disonantna suzvučja i clustere.

6.1. Karakteristike orguljskog opusa Franje Dugana st.

Orguljski opus Franje Dugana st. možemo podijeliti u dvije skupine. Prvu skupinu činila bi djela kraćeg opsega među koje spadaju: *Verseti*, *Fuga u f-molu* i *Fuga u c-molu*, *šest fughetta*, *sedam preludija*, *Predigra i varijacija* i *Božićna predigra,* dok bi u drugu skupinu spadala djela većeg opsega, njih ukupno šest[400].

Nakon provedene analize odabranih skladbi[401] iz prve i druge skupine Duganovih orguljskih skladbi možemo zaključiti da se Dugan služi baroknim formama koje se odlikuju jasnom i preglednom strukturom. U konstruktivnom smislu Duganova djela sastoje se od niza većih ili manjih sadržajno povezanih cjelina čineći tako djelo većih proporcija.

Za Duganov orguljski opus možemo reći da ga odlikuje elegantan polifoni stil koji karakterizira majstorski razvijen kontrapunkt u svim glasovima. Dugan se vrlo rijetko izražava homofonim slogom, njega koristi tek kao sredstvo gradacije i za stvaranje dramatske napetosti. U tom smislu Dugan ulančava dvotaktne ili trotaktne fraze koje niže pomoću sekventnih postupaka kao u *Fantaziji* (t. 134–155.), odnosno u uvodu i repriznom zaključku *Preludija u H-duru* (t. 1. – 6., 76. – 81.). Dugan zasniva svoj polifoni izraz na imitacijskim postupcima koji ubrzo prelaze u fugatne odsjeke koji su redovito odvojeni jasnim kadencama. Imitacije i nastupi tema redovito se odvijaju po principu duxa i comesa slijedeći tako barokne postupke. U smislu smanjenja dinamike, Dugan se često koristi još jednim baroknim postupkom, a to je redukcija glasova. Ovakav razvojni postupak nalazimo u središnjem dijelu *Tokate u g-molu* (t. 30. – 42.) te u središnjem i završnom dijelu *Fantazije* (t. 96. – 112.,155. – 165.).

Duganove su melodije lirskog karaktera, redovito su sastavljene od dva komplementarna dijela, uzlaznog i silaznog. Melodijske linije su logično oblikovane i kreću se u dugim lukovima te slijede kontinuitet vlastitog razvoja. Bogata harmonijska podloga koja prati Duganove melodije svojom pozadinskom moći redovito preuzima dominaciju, te se njezin psihološki učinak ponekad snažno nadvija zamagljujući i nadilazeći melodijski tijek. Ritam Duganovih melodija zadržava se u okvirima jednostavnih metarsko-ritamskih struktura bez složenijih obrazaca.

Duganova kasnoromantičarska harmonija obogaćena je kromatikom kojom proširuje tonalitet, a često pomoću nje i modus. Promjene tonaliteta i prisutnost kromatike, koja mu i pomaže u ostvarivanju modulacijskih postupaka, konstanta su u Duganovim djelima. One su

[400] Među velika orguljska djela Franje Dugana st. spadaju, kronološki: Prélude et Fugue (1894.), Fantazija (1895.), Uvod i fuga f-molu (1894.), Tokata g-mol, (1895.), Kromatska fuga c-mol, (1895.) i Preludij i fuga (1908.-1909.)
[401] Prélude et Fugue (1894.), Fantazija (1895.), Tokata g-mol, (1895.) Preludij i fuga (1908.-1909.) i Predigra i varijacija (1941.), Božićna predigra (1942.)

produkt njegovog kompozicijskog majstorstva, ali i estetike toga vremena vidljive i kod njegovih suvremenika (M. Reger). U svim je Duganovim djelima prisutan skoro isti tonalitetni koncept A-B-A^1, u kojem A i A^1 dio predstavljaju i potvrđuju osnovni tonalitet dok je B dio provedbeni prostor bogat modulacijskim postupcima koji u harmonijskom smislu obogaćuju svaku skladbu. Odraz dobrog poznavanja harmonije i majstorske vještine očituje se u postupcima i izvedbi modulacijskih mostova. Među njima se ističu primijenjeni u *Fugi u H-duru (Preludij i fuga u H-duru)* u kojima se odvija posebno zanimljiv modulacijski tijek koji prolazi kroz molske tonalitete velikotercnog medijantnog kruga. Započinje iz paralelnog dis-mola (paralela prethodnog nastupa teme) tako da se dvotaktni model (t. 107. – 109.) sekvencira po uzlaznim tercama kroz odgovarajuće tonalitete. Sljedeći zanimljiv postupak je onaj pri transponiranju napjeva u *Predigri i varijaciji* gdje stvara jedan vid dijatonsko-modulacijske sinkronije u kojoj napjev i njegovo sekvenciranje pripadaju u cijelosti A-duru (s izuzetkom miksolidijske septime), a harmonizacija istovremeno modulira u bliske tonalitete.

Naposljetku možemo ustvrditi da se Duganov tonalni plan očituje u korištenju klasičnih metoda potvrde tonaliteta na početcima i završetcima skladbe dok je sredina skladbe prostor u kojem ponire dublje u harmoniju, koristeći se ne samo tercnim i kvintnim vezama, već i kromatskim akordima i vezama, kako bi obogatio harmonijski sadržaj. Njegov izričaj poniče iz jasne harmonijske strukture u kojoj, unatoč čestim modulativnim postupcima, tonski centar i njegove glavne funkcije nisu nikada narušene što daje posebnu stabilnost svakom njegovom djelu.

Što se tiče ritma, Dugan koristi jednostavne obrasce ne ulazeći u složenije ritamske strukture. Najčešće koristi dvije koncepcije; u prvoj suprotstavlja note duljih vrijednosti onim upola kraćima, a u drugoj postepeno koristi note sve manjih vrijednosti s ciljem stvaranja veće napetosti. Drugi je obrazac prisutan u završnicama gotovo svih skladbi. U dvije skladbe kao ritamsku karakteristuku nalazimo punktirani ritam i to u *Fantaziji* (t. 144. – 155.) i u temi *Fuge u H-duru* (t. 90.). *Preludij i fuga u H-duru* u ritamskom su smislu najsloženije Duganovo orguljsko djelo u kojem susrećemo razne ritmičke figure te njihove varijante i kombinacije. U *Preludiju u H-duru* poseže i za poliritmičnošću koju provodi u odnosu triola i osminka (iracionalna, racionalna podjela).

Skladateljev polifoni izraz u linearnoj protočnosti glazbene građe kao i njegovu koncentraciju na arhitekturu cjeline – što znači na pravilno raspoređene vrhove ritamskih i dinamičkih zgušnjavanja – Dugana, nažalost, čini gotovo neosjetljivim za koloristično i zvukovno bogatstvo velikih Walckerovih orgulja – njegovog instrumenta. Disciplina

oblikovanja njegovih skladbi ne poznaje fantazijska proširenja koja bi u tom smislu mogla biti prostori novih dinamičkih nivoa.[402]

Dinamika u Duganovim orguljskim djelima predstavlja svojevrsnu razvojnost unutar velike cjeline. Njegov odnos prema dinamici jasno odražava kasnoromantičarski stil u kojem male nijanse s jedne strane, i nagle promjene s druge strane, stvaraju suptilan proces. Kako bi održao stabilnost cjeline, Dugan nepogrešivim instinktom raspoređuje dinamiku zvuka pojedinih fragmenata tako da se uvodi i zaključci skladbe, u dinamičkom smislu, podudaraju u snažnoj dinamici (*ff – fff – Tutti*) i time čine svojevrsnu zvukovnu ravnotežu. Njegov je dinamički plan čvrsto oslonjen na harmonijsku progresiju, njezine gradacije, relaksacije, zastoje i vršne točke te njihove funkcije. Dinamika prati i dramaturgiju djela kako na fragmentarnoj – mikro, tako i na makro razini.

Duganov pristup dinamici proizlazi prvenstveno iz tehničkih mogućnosti Walckerovih orgulja na kojima je djelovao, ali i iz zakona estetike onoga vremena. Osim toga, Dugan u svojim brojnim raspravama i uputstvima daje smjernice za sviranje, pa iz njih proizlaze i njegovi jasni stavovi. Na orguljama, pa tako i na onima u zagrebačkoj katedrali, postoje dva načina *crescenda* odnosno *decrescenda*, naravno, uz mogućnost da ručno uključujemo ili isključujemo registre. *Crescendo* pomoću žaluzija Dugan objašnjava na sljedeći način; „Sve svirale registra koji se dadu svirati iz jedne klavijature, na Walckerovim orguljama u zagrebačkoj katedrali, to je treći i četvrti manual, smještene su u jednom ormaru koji je sa svih strana zatvoren, samo što se umjesto stijene na pročelju nalaze žaluzije. Kad su one jače otvorene, jače se i čuje. Pritom boja zvuka ostaje ista ako se registri nisu dodavali ili oduzimali“.[403] Dok su nastajala Duganova djela za orgulje, Walckerove orgulje još nisu imale mogućnost ostvarivanja *cerscenda pomoću crescendo valjka ili žaluzija* jer ih orgulje nisu imale, no već s prvom obnovom orgulja 1913. g., a posebno s drugom 1941. g., kada orgulje dobivaju i četvrti manual, mogu se izvesti svi tehnički načini pojačavanja i stišavanja zvuka pomoću žaluzija i crescendo valjka[404].

„C*rescendo* valjak, koji pokreće noga, nalazi se na dnu sviraonika, iznad pedala. Kad valjak vrtimo na jednu stranu, postepeno stupa u akciju sve više registara po jakosti. Vrtnjom valjka u protivnu stranu registri postepeno istupaju iz akcije. Kod pristupanja i istupanja

---

[402] Usp. Eva SEDAK: Znakovi moderne u djelima hrvatskih skladatelja Pokušaj tipizacije, u: Eva Sedak (ur): Između moderne i avangarde Hrvatske glazba 1910.-1960., Zagreb: HMD, 2004, 16.
[403] Franjo DUGAN st.: *Glazbena akustika*, Zagreb: Kiklos – krug knjige, 2014, 129-130.
[404] U zbirci *Kompozicije za orgulje* iz 1925. god., prema kojoj su rađene analize, Franjo Dugan vrlo detaljno ispisuje sve dinamičke i agogičke oznake imajući u obziru mogućnosti Walckerovih orgulja u zagrebačkoj katedrali.

registara dolazi do promjene boje što za djelovanje crescenda uglavnom nije povoljno. Uz te naprave za *crescendo* i *decrescendo*, ipak je karakteristika zvuka orgulja neslomiva stalnost i postojanost, što je u neku ruku određeni manjak, a s druge strane ta ista stvar čini zvuk orgulja veličanstvenim i uzvišenim".[405] Uzimajući u obzir ovaj Duganov stav prema poimanju zvuka i njegove stabilnosti u svim dinamičkim stupnjevima, primjena crescendo valjka, čijom se uporabom mijenja boja zvuka, pri interpretaciji Duganovih djela mora biti svedena na minimum jer je očito da Duganu promjena boje unutar jedne fraze nije prihvatljiva. Uporaba valjka bila bi prihvatljiva samo na mjestima ekstremnih dinamičkih kulminacija u kojima promjena boje ne narušava gradacijski moment.

Boja orguljskog zvuka u Duganovim djelima nije posebno navedena isticanjem registarskih imena. Dugan je, prema riječima Anđelka Klobučara, uvijek registrirao „zasićeno", tako da posebne boje registara nikada nisu dolazile do izražaja.[406] Zašto je tome tako ? Iz teksta koji se nalazi u predgovoru Hrvatskog crkvenog kantuala iz 1934. g. pod naslovom *O sviranju na orguljama* Franjo Dugan st. objašnjava i daje savjete o registriranju. Istina, ova se uputstva odnose na registriranje kod pratnje zbora, pratnje pučke pjesme i rimskoga korala, no u pozadini možemo prepoznati Duganov estetski kriterij koji se prelijeva i na registriranje umjetničke literature. Dugan o registriranju kaže „… kod toga valja nastojati, da u svakom slučaju pratnja ima takvu boju zvuka, da dobijemo dojam zasićenosti zvuka".[407]

Dugan se pri registriranju drži osnovnog načela, a to je „… kaže se da na 2 ili 3 registra od 8' može doći jedan 4' registar".[408] Iz ovog načela registriranja proizlazi da je zastupljenost 8' registara u odnosu na ostale registre puno veća što rezultira punim, zasićenim zvukom.

Tabela 60. Osnovni princip Duganove registracije

4'		
8'	8'	8'

Dugan u nastavku potvrđuje i produbljuje svoj osnovni princip. „Kod *pp* ne bi bilo zgodno, da uzmemo samo Aeolinu 8', jer je Aeolina doduše tihi registar, ali mu je zvuk neizdašan i sitan. Zato će biti potrebno, da Aeolini dodamo jedan obli nježni registar na pr.

[405] Usp. F. DUGAN st.: *Glazbena akustika*, 130.
[406] Usp.: TV emisija *Anđelko Klobučar,* Anna Maria Doricich (ur.), HRT, 1994. https://www.youtube.com/watch?v=vlnJMVs9Fzg (pristup 17. 6. 2020.)
[407] Franjo DUGAN st.: Registriranje kod pratnje zbora, *Hrvatski crkveni kantual*, Zagreb: Glazbeno-pjevačko društvo "Vijenac" u Nadbiskupskom Bogoslovskom sjemeništu, 1934, 22.
[408] *Isto*, 22.

Dulciana 8' ili Flauto dolce 8' ili Salicional 8' (ako nije odviše resko intoniran). S druge strane ne bi bilo zgodno, da upotrijebimo doduše tihi, ali mukli registar na pr. Samo Rohrflöte 8', pa možda ni samo Salicional 8', nego će biti dobro, da toj Rohrflöte 8' dodamo jedan svježi registar na pr. Aeolina 8' ili Salicional 8' ili Fugara 8' (ako nije prejaka ili odviše reska); a možemo upotrijebiti sve te registre zajedno, dakle: Rohrflöte 8', Aeolina 8', Salicional 8' a možda i Fugara 8'. Time ćemo dobiti zvuk srednje jakosti vrlo svjež radi reskih registara, a pun i zasićen radi Rohrflöte 8'. Ako želimo još jači zvuk, možemo dodati Gemshorn 8' , nadalje još Gedeckt 8' (Burdon 8'), Geigenprincipal 8' i napokon Principal 8'.[409]

Iz navedenoga proizlazi Duganov princip u kojem se registracija bazira na dodavanju osamstopnih registara što ni na koji način ne pridonosi oštrini zvuka već povećava ukupnost volumena zvuka.

Tabela 61. Registri i dinamika zvuka

Aeolina 8'							*ppp*
+	Dulciana 8'						*pp*
+		Flauto dolce 8' Salicional 8'					*p*
+			Rohrflöte 8'				*mf*
+				Fugara 8'			
+					Gedeckt 8'		
+						Geigenprincipal 8'	*(f)*
+						Principal 8'	

Što se tiče dodavanja 4' registara koji bi na neki način dali određenu svjetlost zvuku, Dugan savjetuje sljedeće „… na kojem ćemo stupnju jakosti (nakon toliko 8' registara) uvesti 4' registar, to ovisi o tom, kako je intoniran 4' registar. Za osvježenje zvuka i da se postigne brzi izgovor tona, može se k dvjema ili trima registrima od 8' dodati kakva nježna flauta od 4' ili Dolce 4' ili Salicet 4' – prema tome, kako je intoniran i koju svrhu želi postići organista. Oktava 4' odnosno Fugara 4', Viola 4' mogu se dodati istom onda kad je već u akciji Principal 8' odnosno Geigenprincipal 8'. Ako se želi imati osobita punoća zvuka, može se dodati još Burdon 16' u manualu, ako su već u akciji svi 8' i 4' registri.[410]

[409] *Isto*, 22.
[410] *Isto*, 22.

Iz navedenoga možemo zaključiti da Dugan konstantno inzistira na punoći zvuka zasnovanoj na osamstopnim registrima, tek polagano uvodi četverostopne registre i to onda kada je zvuk, skoro do krajnosti, zasićen. Zanimljivo je da Oktav 4' dodaje tek nakon Principala 8' kada je punoća zvuka unutar standardnog dodavanja osamstopnih registara. Dugan, nadalje, registraciju još upotpunjuje šesnaestsopnim registrom čime je zvuk doveden do ekstremne punine.

Tabela 62. Registri i dinamika zvuka

Aeolina 8'		
+	Dulciana 8'	
+	Flauto dolce 8' Salicional 8'	+ Flauta 4'
+	Rohrflöte 8'	
+	Fugara 8'	+ Dolce 4' (Salicet 4')
+	Gedeckt 8'	
+	Geigenprincipal 8'	
+	Principal 8'	+ Oktav 4'
+		+ Burdon 16'

Način na koji Dugan registrira i poima boju orguljskog zvuka specifičan je za njegovo vrijeme, boja je podređena masivnosti i punoći zvuka, ona uvijek proizlazi iz kombinacije više registara u kojima se prvo multipliciraju osamstopni registri te se tek naknadno dodaju četverostopni registri koji ukupnom zvuku daju svjetliju boju. Orguljski se zvuk po tom principu gradi do grandioznog *fff* u koji su uključeni i jezičnjaci i miksture.

Tabela 63. Registri i dinamika zvuka

Aeolina 8'			
+	Dulciana 8'		
+	Flauto dolce 8'	+ Flauta 4'	
	Salicional 8'		
+	Rohrflöte 8'		
+	Fugara 8'	+ Dolce 4' (Salicet 4')	
+	Gedeckt 8'		
+	Geigenprincipal 8'		
+	Principal 8'	+ Oktav 4'	
	+ Burdon 16'		
	+ jezičnjaci 8' (16')		
			+ Cornett + Mixtura

6.2. Karakteristike orguljskog opusa Franje Lučića

Učenik Franje Dugana st. i njegov nasljednik na profesorskom mjestu polifonije, fuge i orgulja na Muzičkoj akademiji u Zagrebu Franjo Lučić ostavio je iznimno bogat orguljski opus koji je nažalost dobrim dijelom izgubljen. No, na temelju sačuvanih djela ipak možemo izvući karakteristike njegovog opusa te ga usporediti s Duganovim.

Lučićeva se orguljska djela, kao i Duganova, odlikuju jasnom i preglednom formom kojoj su simetrija i ravnoteža neprikosnoveni uzus. Lučić se kao i Dugan koristi baroknim glazbenim oblicima u kojima prevladavaju ciklički dvostavačni oblici, kao što su preludij i fuga ili Tokata i fuga, te jednostavačni fantazija i koralna predigra. Skladateljsko-tehnički normativi kojima se Lučić priklonio proizlaze iz oslonca na izražajne i konceptualne karakteristike Duganovih orguljskih skladbi, što ne čudi jer je Lučić njegov učenik. Djela su mu sastavljena, kao i kod Dugana, od kraćih fragmentarnih cjelina pri čemu njegov graditeljski instinkt pri raspoređivanju unutarnjih fragmenata u odnosu na sadržaj ide ipak korak naprijed u usporedbi s Duganovim. U Duganovu opusu teško bismo mogli pronaći osobnih momenata, njegova je muzika sama sebi svrhom, dok je Lučić subjektivan, pa je očito bliži sredini iz koje je potekao. Otuda i njegova sklonost folklornom ugođaju.[411] Dok Duganovi fragmenti jedan drugom daju dublji smisao i na neki se način logikom produbljivanja sadržaja dopunjuju, Lučićevi su fragmenti često u oprečnom odnosu donoseći iznova novi karakterno različit sadržaj. Lučićev pristup formiranju unutarnjeg sadržaja donosi i drugačiji, poetičniji izraz, u kojem formalna dramaturška koncepcija prolazi kroz više uzlaznih i silaznih stupnjeva sve do apoteoznog zaključka. Duganov pak pristup slijedi jednu liniju postepenog dramatskog rasta prema silovitom zaključku. Uspoređujući Lučićev i Duganov unutarnji gradbeno-idejni kontekst možemo zaključiti da se radi o dva različita pristupa strukturiranju sadržaja glazbenog materijala.

Uz vidno drugačiji pristup prema tretiranju fragmenata kao manjih sastavnica većeg djela, u orguljskim djelima Franje Lučića i Franje Dugana st. i odnos prema melodiji, njezinoj važnosti i funkciji, posve je različit. Dok u Duganovim djelima polifoni slog ne dozvoljava razvoj neke vodeće melodije koja bi dominirala, Lučić češćom uporabom homofonih cjelina daje prostora razvoju melodija koje nerijetko stavlja u prvi plan. Melodija nema samo formalnu funkciju u smislu tematskog materijala, već je važan element glazbenog procesa.

---

[411] Milo CIPRA: Franjo Lučić, u: Draganić Stjepan (ur.), *Kaj*, Zagreb: Kulturno-umjetničko društvo „Ksaver“ Šandor Đalski, 7 (1974) 5-6, 59.

Lučićeve melodijske linije možemo podijeliti u dvije skupine. Prvu skupinu činile bi pjevne melodije vokalnog karaktera s linijom građenom na sekundnim pomacima, redovito u dijatonskom okviru. Takve melodije u sebi često nose turopoljski folklorni prizvuk, a ritmička struktura im je redovito jednostavna i razvija se na principu melodijske sekvence (*Fantazija* t. 12. i t. 36., *Sonata* t. 24.). Drugu skupinu činile bi melodije čiji je tijek složeniji i zasniva se na linijama koje u sebi sadrže i više uzastopnih skokova. Ritmička struktura tih melodija je složenija. Ovakav tip melodije nalazimo u prvom stavku *Sonate u c-molu* (t.1., t. 50.) gdje odmah na početku imamo silazni skok smanjene kvarte $es^2 – h^1$ što ima snažan ekspresivni, dramatski učinak. Sekventne nizove i složeniju ritmičku strukturu melodijskih linija nalazimo ponovno u prvom stavku *Sonate* (t. 28. – 32.) i u *Toccati* (t. 9. – 11.).

U Lučićevim djelima virtuozne pasaže zauzimaju važno mjesto. Njihov virtuozno-recitativni karakter najčešće povezuje homofoni, akordski sadržaj (*Fantazija*: t. 2., 4.,6., *Tokata*: t. 2. – 4., 9. – 12., *Koralna predigra*: 47. – 54.). Uporabom pasaža Lučićeva glazba za orgulje dobiva snažan virtuozno-koncertni karakter.

Harmonija je veoma važan čimbenik Lučićevih glazbenih djela, važna je u primjeni homofonog i polifonog sloga. Uspoređujući Duganov i Lučićev harmonijski slog možemo zaključiti da kod Dugana prevladava polifoni izraz dok u Lučićevom orguljskom opusu imamo puno veću prisutnost kombinacije obaju slogova, iako je ishodišna točka Lučićevog izraza ipak polifonija. U homofonim segmentima, kako je već bilo spomento, često imamo akordičku strukturu, ponekad podvostručenu u lijevoj i desnoj ruci – paralelizam (*Fantazija* t. 7. – 10.) što pridonosi posebnom efektu čvrstoće. Nasuprot tome, polifoni je izraz uglavnom baziran na imitacijskim postupcima u kojima se nastupi dionica redovito javljaju u odnosu duxa i comesa.

Lučića možemo nazvati „romantičarom polifonog izraza“ jer se njegova harmonija, kao i Duganova, naslanja na kasnoromantičarske elemente među kojima kromatika zauzima važno mjesto. Lučiću pak kromatika služi kao element pojačanog harmonijskog intenziteta i senzualnog zvukovnog doživljaja, a najprisutnija je njezina upotreba u Sonati.

Modulativni postupci bitni za postizanje kontrasta vrlo su važni i potiču glazbeni razvoj. Lučićeva su djela bogata modulacijskim postupcima (dijatonski, kromatski i enharmonijski), no nisu razvijeni kao u Duganovim djelima. Od modulacijskih postupaka možemo izdvojiti neke posebno zanimljive. U *Tokati* modulacijski hod (t. 13.) prolazi kroz B-dur, g-mol, F-dur i zastaje na dominanti d-mola, u istom djelu (t. 53. – 57.) netipičnim harmonijskim progresijama kroz pet taktova prelazi iz f-mola u F-dur. Interesantan proces Lučić ostvaruje u prvom stavku Sonate (t. 54.) pomoću arpeđiranih i čvrsto stojećih akorda kod kojih se sa svakim novim nastupom mijenja harmonija (g-mol – Es-dur – c-mol – As-dur – Des-dur – As-dur – b-mol –

f-mol – Ges-dur – Des-dur – F-dur – C-dur), a modulacijski hod kreće iz g-mola, dodiruje c-mol i Des-dur, te kadencira plagalno u C-duru.

Isto kao i kod Dugana, Lučićev je tonalni plan jasan i pregledan, tonalnost i tonalitet nikada ne dolaze u pitanje. Proširenjem zvukovnosti čestim modulacijama, čak i u udaljene tonalitete kao i uvođenjem kromatike, tonski centar i osjećaj glavnog tonaliteta kao polazišne i završne točke ostaje esencijalno prisutan.

Dinamički razvoj u Lučićevim djelima iznimno je bogat, dinamika u njegovim djelima ima veliku ulogu u oblikovanju skladbi. Lučićevi, kao i Duganovi postupci, proizlaze iz kasnoromantičarskih estetskih kriterija u kojima dinamika iskazuje izvjesnu ekspresivnost, a u zajedništvu s agogikom, koja je određena različitim prilagodbama tempa, skladba dobiva manju ili veću izražajnost i reljefnost. Sve Lučićeve skladbe imaju označenu dinamiku i agogiku do sitnih detalja, dajući do znanja koliko je bitno dinamičko izražavanje.

U svojim skladbama Lučić često rabi bujna *crescenda* i *decrescenda* i jake dinamičke kontraste (*pp – ff*). Takvi se kontrasti javljaju u tijeku skladbe kod pojave novih fragmenata ili na završetku skladbe. Na taj se način učinak dinamičkog kontrasta silno pojačava. Dinamičko stupnjevanje, i to velikih razmjera, zamjetno je često u kratkim frazama, a ponekad u samo jednom taktu. Za realizaciju takvih silovitih i naglih dinamičkih promjena koristi se *crescendo valjak*, jedina suvremena naprava u dispoziciji orgulja kojom se to može postići. U tom se slučaju silovitom brzinom dodaju registri, zvuk se orgulja pojačava, ali se mijenja i njegova boja. U Fantaziji (t. 23.) Lučić koristi nagli *crescendo* kako bi se došlo iz dinamike *mf* u dinamiku *f*. U istom djelu od t. 50. do t. 53. provodi se crescendo s valjkom od dinamike *mf* do *pleno*, što označava puni zvuk orgulja. Ova se promjena može izvesti najpraktičnije *crescendo* valjkom. Dinamika iste skladbe nadalje raste do takta 65. u kojem se nalazi oznaka *Tutti*, što znači svi registri na orguljama. Posebno silovit crescendo se provodi u t. 64. Ovaj fragment na *Tuttiu*, najsnažnijem orguljskom zvuku, završava u t. 75. nakon kojega slijedi nagla dinamička promjena na *pp,* ali i koloritna promjena uz konkretno naznačenu oznaku uporabe registra *solo* za najvišu dionicu. Ovakvu promjenu s posebno istaknutom solističkom dionicom po prvi puta susrećemo u hrvatskoj orguljskoj literaturi. Postupak u kojem jedna dionica preuzima solističku ulogu, dok su joj ostali glasovi samo pratnja, ne nalazimo u Duganom orguljskom opusu te možemo reći da je to svojevrsni iskorak u tretiranju orguljskog zvuka pri izvođenju i isticanju najviše linije (u ovom slučaju soprana). Isti princip pronaći ćemo kasnije u orguljskim djelima Anđelka Klobučara.

Dinamičko nijansiranje u Lučićevim skladbama prati harmonijski, melodijski i ritmički izraz, dinamičke efekte prati i raznovrsna agogika: ralentando, accelerando i riterdando. Iako u

Lučićevim skladbama ne nailazimo na bitnije promjene tempa, agogika redovito prati unutarnji razvoj glazbenog sadržaja. Pristup agogici kod Lučića i Dugana nije bitno drugačiji, on je u skladu s kasnoromantičarskim manirama i na poseban način, ponekad čak i pretjerivanjem, upotpunjava cjelokupni dojam.

Posebna briga o koloritu očituje se i u *Sonati* u kojoj Lučić na nekoliko mjesta konkretno ispisuje registre te time sugerira poseban ugođaj. U t. 60. u sopranu uvodi solistički registar Oboa 8', t. 88. na drugi manual uvodi Principal 8'.

Na temelju ovih postupaka, možemo zaključiti da Lučić dinamiku i boju tretira kao dva različita izražajna elementa te o svakoj na poseban način brine i iskorištava njezin potencijal. Dok kod Dugana ne možemo odvojeno pratiti dinamički i koloritni proces u skladbi jer ih Dugan oba stapa uvodeći takoreći redovito njihove promjene istovremeno, Lučić svaku komponentu vodi zasebno, upotpunjujući objema glazbeni doživljaj. Zbog takvih se odnosa i pristupa u Lučićevim skladbama osjeća duboka proživljenost glazbenog sadržaja u kojoj kolorit, oslobođen od istovremenih dinamičkih promjena, ima iznimnu ulogu.

Opuse Dugana i Lučića usporedit ćemo u nastavku s aspekta povijesnog trenutka, tj. novih glazbenih pojava na kraju jednog i početku novog razdoblja

U hrvatskoj se glazbi na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće događaju novi procesi u glazbenom materijalu koje svodimo pod pojam moderna. U konkretnom smislu modernističke procese pratimo kroz transformaciju glazbenog materijala u određenim segmentima. Transformacija periodično definirane glazbene cjeline, koja s jedne strane integralno tijelo glazbene rečenice mrvi do najmanjih sastavnih dijelova dajući im važnost, slobodu i samostalnost konstruktivnih elemenata, s druge strane oslobađa koheziju njegova organskog lika. Teme, zajedno s ulogom što su je imale unutar tradicionalne glazbene sintakse, nestaju, i to u prilog fraze, motiva, intervala i svih daljnjih oblika redukcije i apstrakcije glazbenog materijala ili pak u prilog oslobođenog lineariteta. Stremljenje je to k ukinuću glazbenih zakonitosti, ravnoteže, kontrasta, dinamike te progresije. Prisutna je i transformacija tonalitetne kohezije i njezino otvaranje prema slobodnoj atonalitetnosti, kao jednoj od najvažnijih pojava u glazbi na prijelazu stoljeća te emancipacija disonance, koja u punom smislu te riječi dolazi nešto kasnije. Unatoč emancipaciji harmonije kao čistog zvuka i čiste boje, ukidanju harmonijske progresije, samouništenju višestoljetnog tonskog sustava, uspostavi tonalitetno neutralnog tonskog središta kao načina obilježavanja jedinstva prostora na kojem se glazbeno

djelo zbiva, dakle, usprkos svim ovim navedenim obilježjima ipak je sva glazba moderne u osnovi, još uvijek, glazba unutar tonaliteta.[412]

Iz diskursa modernističkih tendencija na prijelazu stoljeća možemo usporediti i glazbeni materijal i kompozicijsko-tehničke karakteristike Dugana i Lučića. Prateći transformaciju djela prema segmentima modernističkih tendencija, možemo zaključiti da u orguljskim djelima Franje Dugana st. ne nalazimo bitne odrednice modernističkih tendencija. Dugan prema periodu u kojem stvara spada u „prijelaznu generaciju" hrvatskih skladatelja i svojim je opusom otvorio vrata novom razvoju, no njegova vezanost za romantičarski okvir, polifoniju i tradicionalan odnos prema tonalitetu i njegovim funkcijama, kao i njegov odnos prema dinamici i koloritu, ne donose ništa novoga. Lučić u tom smislu ipak ide korak dalje. Njegove česte kadence, usitnjeni materijal i njegova obrada, izvlačenje kratkih motiva te osebujniji dinamički i koloritni pristup u oblikovanju djela Lučića do neke mjere svrstavaju više među skladatelje kod kojih pronalazimo modernističke elemente. Modernistički se elementi najviše susreću u Fantaziji u c-molu i u Elegiji, ali i u ranijim djelima poput Legende za orgulje. Lučić orgulje osjeća kao komprimirajući orkestar i mjesto na kojem smije razbiti formu, a ostati u tonalitetu, za razliku od Dugana koji sapet formom dramatizira tonalitet do njemu pristupačnih granica romantičke kromatike.[413]

Lučićeve postupke možemo povezati s tradicijom orguljskog simfonizma koji se razvija u Francuskoj i Njemačkoj na početku 20. st. Naime, na velikim instrumentima simfonijskog tipa u tom je razdoblju popularno izvoditi transkripcije velikih simfonija. Ta tradicija unosi nove registracijske postupke u kojima orguljski zvuk primarno imitira orkestar u svom punom zvuku, ali i solističke instrumente. Na taj se način registri ili registarske skupine tretiraju kao instrumenti u orkestru. Ishodište simfonijskog/instrumentacijskog načina registriranja ne možemo tražiti u povijesnim registarskim principima (tabelama) koji su nastali na temelju višestoljetnog razvoja orgulja, već u novom stilu gradnje velikih orgulja u kojem se registarske dispozicije raznih škola isprepliću tvoreći tako velike dispozicije izrazito bogatog zvuka. Na tom tragu možemo promatrati i Lučićev pristup koloritu. On naprosto orgulje smatra velikim orkestrom i obilato ga koristi. Ako Lučićev pristup koloritnim postupcima usporedimo s Duganom, tada možemo utvrditi da Duganov pristup proizlazi iz smjernica berlinske škole, a Lučićev iz načina registriranja u kojem orgulje tretiramo kao orkestar. Klobučar pak, anticipirajmo to ovdje, svoj način registracije ishodišno bazira na francuskoj tradiciji 20. st. s

[412] Usp. E. SEDAK: Znakovi moderne u djelima hrvatskih skladatelja Pokušaj tipizacije, 13-14.
[413] Usp. *Isto*, 17.

principima orkestralnog registriranja kakvoga i Lučić prakticira. Ovakav princip registracije Klobučar koristi pri interpretaciji hrvatske orguljske literature 20. st. dok interpretacija repertoarnog programa (pa čak i baroknog) u najvećoj mjeri proizlazi iz načela francuske romantičke registracije.

Tabela 64. Registracijski principi

Franjo Dugan st.	Franjo Lučić	Anđelko Klobučar
Berlinska škola, princip kasnoromantičarske njemačke registracije – Zasićena registracija bez određene boje	Orkestracijski pristup registraciji – Bogat kolorit koji proizlazi iz orkestracijskih principa	Kombinacija francusko-romantičnog principa registriranja i orkestracijskih pristupa – Bogat kolorit koji proizlazi iz orkestracijskih principa i francuske registracijske tradicije 19. i 20. st.

6.3. Karakteristike orguljskog opusa Anđelka Klobučara

Hrvatska orguljska glazba nakon 1945. g. bilježi svoj značajniji zamah i drugačiji pristup poimanju orguljskog zvuka od onoga kakvoga zamjećujemo kod Lučića. Ona dovodi do novih zvukovnih obzora iz kojih proizlazi potpuno drukčiji pristup registraciji, komorno registriranje, u kojem karakteristike pojedinih registara dolaze u prvi plan, ispred onog zasićenog zvuka svojstvenog Duganovu načinu registriranja.

Uz Dugana, koji još neko vrijeme redovito svira u katedrali, i Lučića koji ga povremeno mijenja, sve veću orguljašku ulogu ima i Mladen Stahuljak (1914. – 1996.) koji preuzima dužnost orguljaša zagrebačke katedrale 1945. godine. Njega povremeno, od 1952. g. mijenja tada mladi orguljaš Anđelko Klobučar koji, nakon što je zbog političkih razloga Stahuljak morao napustiti Zagreb, preuzima 1955. g. mjesto glavnog orguljaša zagrebačke katedrale. Anđelko Klobučar je svoju priliku apsolutno iskoristio. Činjenica da je svakodnevno mogao biti u kontaktu s najboljim orguljama u Hrvatskoj zacijelo ga je na poseban način formirala i pružila mu mogućnost da postane vrhunski interpret, posebno one glazbe nastale u romantizmu i u 20. st. jer Walckerove orgulje pružaju sve mogućnosti za interpretaciju glazbe toga vremena. Klobučarev repertoar činila su djela širokog stilskog raspona, no posebno mjesto zauzimala su djela hrvatskih skladatelja Dugana, Lučića te njegovih suvremenika (N. Devčić, M. Miletić, N. Njirić, B. Papandopulo, M. Ruždjaka, S. Šulek, L. Županović, A. Markovića). Osim djela hrvatskih skladatelja, okosnicu Klobučarova repertoara činila su djela francuskih skladatelja, posebno C. Francka, J. Alaina, M. Dupréa te O. Messiaena čija je djela prvi promovirao u Hrvatskoj i čiji je kompletan orguljski opus više puta izveo. Klobučar se „u interpretaciji isticao istančanim osjećajem za dinamiku i briljantnom tehnikom te poglavito velikim poznavanjem orguljske registracije“[414].

S obzirom na način glazbenog izražavanja i nove trendove u smislu kompozicijsko-tehničkih postupaka u periodu između dva rata, hrvatske skladatelje možemo svrstati u dvije skupine: onu čiji pripadnici nove ideje crpe iz modernističkih smjernica koje odašilje Arnold Schönberg (1874. – 1951.), a koja uključuje proširenu tonalitetnost, atonalitetnost, politonalitetnost i dodekafoniju (Papandopulo, Cipra), i drugu skupinu koja se ne odriče kasnoramantičarskih tekovina (Dugan i Lučić) ponekad i s elementima folklora (Lučić). Tako

[414] Nikša GLIGO, Anđelko Klobučar, *Hrvatski biografski leksikon*, http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=10549 (pristup 26. 6. 2020.)

prvi, pobornici avangardnih stavova, sve glasnije prigovaraju drugima da su im shvaćanja i sredstva izražavanja preživjela i zastarjela[415].

Glavnina Duganova skladateljskog rada okončala se 1909. g. kada su nastali *Preludij i fuga u H-duru* dok Lučić za orgulje prestaje skladati 1947. (*Mala fuga u d-molu*). Već nekoliko godina kasnije, u jeku novih trendova, 1952. god. u prvi plan dolazi Anđelko Klobučar izvedbom svoje *Passacaglie* za orgulje. U potrazi za novim idejama Klobučar se priklanja orguljskoj glazbi francuskih suvremenika. Konkretan doticaj sa francuskom orguljskom glazbom Klobučar ostvaruje tijekom studijskog boravka u Parizu (1965./66.) kada dublje ponire u opuse francuskih suvremenika, posebno Marcela Dupréa (1886. – 1971.) i Oliviera Messiaena (1908. – 1992.). U njihovim djelima i njihovom načinu pristupa oblikovanju pronalazi nadahnuće i svu inspiraciju za daljnji skladateljski rad. Detaljno upoznavanje principa registracije francuske orguljske tradicije, pogotovo one 19. i 20. st., na poseban će mu način pomoći da razumije pravila registracije i novog zvukovnog oblikovanja.

Klobučarove su skladbe jasno oblikovane i odlikuju se preglednošću forme kako u cjelini tako i u svakom pojedinom stavku. U formalnim modelima jednostavačnog tipa kao što su fantazija, toccata, rondo ili arija, unutrašnju strukturu bazira na obrascu ABA, ponekad i s dodanom *codom*. Simetrija u raspoređivanju sadržaja kojom postiže ravnotežu svojih djela sveprisutna je na mikro i makro razini. Njegova višestavačna djela koncipirana su po principu kontrasta koji se odražava u tempu, karakteru, kompozicijskoj tehnici i dinamici. Po uzoru na O. Messiaena, Klobučar teži slobodnijoj metričkoj organizaciji koja obuhvaća veće cjeline istog sadržaja. Taktne crte, u tom smislu, samo odvajaju sadržajno različite cjeline. Metrička organizacija, primjerice prvog stavka I. Sonate nema taktne crte. Vezno tkivo koje se kao most nalazi između većih fragmentnih cjelina ima karakter improvizacije, a sastoji se od bravuroznih pasaža, koje su u ritmičkom smislu veoma složene (Fantazija t. 26.). Postoje i djela poput *Partite ad Pavlinos*ili ili npr. *Pjesme stvorova* gdje taktne crte imaju svoju tradicionalnu funkciju.

Struktura Klobučarovih skladbi zasnovana je na nizovima dosta slobodnih manjih cjelina kroz čije se tkivo razvija energetski tok čineći veće ili manje amplitude. Svaka cjelina na neki način donosi i novu boju čineći tako zasebnu zvukovnu plohu koja se nadovezuje na prethodnu suptilnom promjenom zvuka ili je u zvučnoj opreci.

[415] Usp. Eva SEDAK**:** Historiografija kao svjedočenje. Josip Andreis o hrvatskoj glazbi 20. stoljeća, *Arti musices*, 40 (2009) 1-2, 116-118.

Uspoređujući fragmentne cjeline u kontekstu cjelokupnosti skladbe kod Dugana, Lučića i Klobučara, možemo zaključiti da su fragmenti kod Dugana u međusobnoj tijesnoj vezi te da se sadržajno dopunjuju. Lučić oslobađa fragmentne cjeline od međusobne sadržajne veze i često fragmenti stoje jedan do drugoga kao opreka. Ovim principom Lučić na poseban način obogaćuje unutrašnju dinamiku skladbe. Klobučar svoju gradbu zasniva, kao i Lučić, dajući fragmentima još veću potpunu slobodu što je posebno prisutno u preludijskim ili fantazijskim stavcima.

U Klobučarovoj glazbi potreba za pjevnošću često vodi k dominaciji melodijske linije[416], bilo da je u najvišoj ili kojoj drugoj dionici (2. Sonata, II. st. t. 40. – 50.), ona zauzima važno mjesto. Njegova je izvorna melodioznost uvijek u širokom luku, on gradi melodiju ne razmišljajući o njezinoj složenosti (Fantazija t. 68. – 87.). Efektnost melodije postiže obogaćujući je alteracijama i skokovima koji ponekad prelaze i oktavne intervale. Svi postupci kojima gradi melodiju uvijek teže njezinoj dramatskoj gradaciji s jednom vršnom točkom. U smislu koloritnog ocrtavanja melodije, Klobučar melodiju uvijek izvodi na nekom specifičnom solističkom registru kao što je Cromorne, Vox humana ili Oboa.

Ako usporedimo tretiranje solističke dionice kod Lučića i Klobučara, vidjet ćemo da je princip pri izboru solističkog registara jednak. Uglavnom se radi o spomenutim jednoglasnim solističkim registrima. Ako proširimo kontekst na francusku tradiciju, tada ćemo uočiti da osim jednoglasnih registara, posebno kod O. Messiaena, imamo učestalu uporabu višeglasnog registra Cornet[417] kojeg Klobučar, uglavnom, ne koristi za izvođenje solo dionica, iako se Cornet nalazi na II. manualu Walckerovih orgulja. Uspoređujući uporabu spomenutih jednoglasnih registara kod Messiaena, koji je detaljno zapisivao registracije, uviđamo da je pri uporabi jednoglasnih solističkih registara boju uvijek obogatio još jednim registrom ne bi li dobio specifičnu boju što kod Klobučara nije praksa.

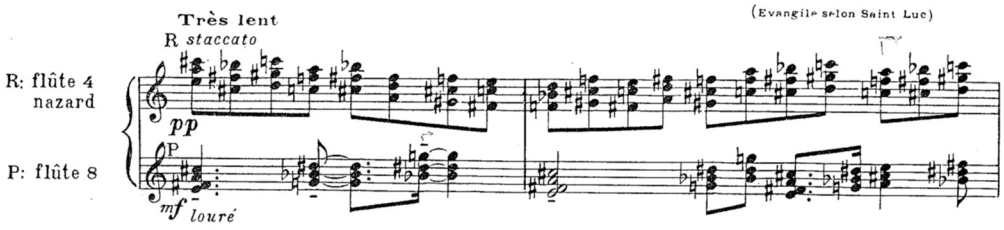
Ritam je vrlo važan čimbenik u skladbama Anđelka Klobučara, on najčešće poseže za jednim uzorkom kojega kroz skladbu varira i reinterpretira na razne načine. Možemo reći da sljedovi njegovih ritmičkih uzoraka u tzv. fiksiranoj metrici daju pokretačku snagu i razvoj dinamičkog kretanja (*2. Sonata* I. st. t. 1., 10.). Ritam je u Klobučarovim djelima pretežno jednostavan, često sastavljen od sekventnih obrazaca istih ritmičkih sklopova (*Koralna fantazija* t. 1. – 2.). U recitativnim, virtuoznim fragmentima, koji su oslobođeni krute metričke strukture, on dobiva potpunu slobodu i često vrlo složeni tijek (*1. Sonata* III.st. t. 15., 19., 24.).

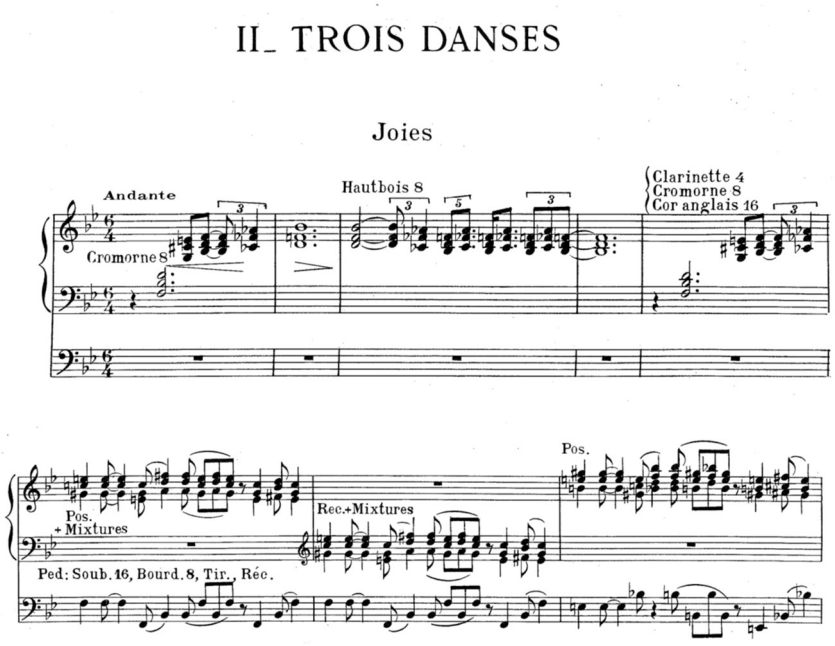
[416] Usp. Hana BREKO KUSTURA: Neke značajke orguljskog opusa Anđelka Klobučara, *Arti musices*, 27(1995.) 1, 62.
[417] Cornet je višeglasni registar sastavljen od (8'+4'+2 2/3'+2'+1 3/5')

U toccatnim ili finalnim stavcima zamjećujemo da uglavnom koristi isti ritmički obrazac kroz cijelu skladbu, a gradaciju postiže postupnim dodavanjem registara (*2. Sonata*, III. st.).

Iako Klobučar u svojem jeziku teži homofonom izrazu, on je veoma sklon i polifonom izrazu kojeg na razne načine iskorištava u svojim skladbama. Klobučar često na temelju samo jednog motiva, kao mikro elementa, pomoću kompozicijskih postupaka proširenja i variranja ili pak njegova sekvenciranja, izgrađuje veće cjeline, a ponekad i djelo u cijelosti (*Toccata*, I. st. t. 18.). U harmonijskom smislu, on napušta tonalitet i ulazi u područje tzv. „lebdećeg tonaliteta" uz čestu evokaciju tonalnog centra D – asocijacija dorske modusne boje (*2. Sonata*, III. st.)[418], a ponekad odlazi i u područje atonalitetnosti. Klobučareva fascinacija sekundnim i kvartnim intervalima te svim strukturama koje proizlaze iz vertikalnih i horizontalnih kombinacija glavni su izvor njegova skladateljskog govora. Intervali *kvarte* i *sekunde* imaju posebno značenje, on ih koristi u vertikalnom smislu gradeći pomoću njih akorde ili, u horizontalnom smislu, tvoreći melodijske linije. Susrećemo ih i kao osnovni sadržaj kojima stvara virtuozne pasaže građene od arpeđiranih kvartno-sekundnih akorda (Fantazija t. 26.).

Vertikalni sklopovi-akordi, izvan tonalitetne tradicije, važan su gradbeni element kojeg često upotrebljavaju skladatelji orguljske glazbe u 20. stoljeću. Njemačka orguljska glazba (Hindemith, Nepomuk) s početka 20. stoljeća svoj izraz traži u polifonom stilu, a akordi se pojavljuju u vršnim gradacijskim trenutcima sintetiziranja zvučne mase, dok je njihova uporaba u nizovima rjeđa. Nizovi različito strukturiranih akorda jedan su od glavnih gradbenih postupaka francuskih skladatelja. Akordi u slijedu čine zvučno posebno zanimljivu unutarnju strukturu djela koja vrlo efektno korespondira u kombinaciji s polifonim odsjecima obogaćujući dinamiku unutarnjih događanja. Učestaliju uporabu složenijih akorda nalazimo već u djelima francuskih simfoničara s kraja 19. i početka 20. st. (Widor, Simfonija 5. op. 42. 1. st.), iako su ti akordi još sazdani od vertikalno složenih terca i njihovih obrata. O. Messiaen upotrebljava akorde složene na različite načine, sekundne, kvartne ili drugih intervalskih modela, potpuno slobodno, najčešće u nizovima različitih struktura.

[418] Usp. H. BREKO KUSTURA: Neke značajke orguljskog opusa Anđelka Klobučara, 61.

O. Messiaen: Les bergers (La nativite du Seigneur)

Učestalu uporabu akordnih nizova nalazimo i kod Jehana Alaina, iako ipak Alain, za razliku od Klobučara, najčešće koristi paralelne sekstakorde ili kvartsekstakorde.

J. Alain: Trois danses, Joies

Na tom tragu možemo zaključiti da često korištenje nizova akorda u Klobučarovoj glazbi proizlazi iz postupaka francuskih skladatelja, prvenstveno O. Messiaena i J. Alaina. Klobučarovi kompozicijsko-tehnički postupci uključuju dakle, uporabu kvartnih te sekundno-tritonusnih i kvartno-tritonusnih akorda (1. Sonata, III st. 1.) koji zvuče kao cluster[419] te kvartno-septimne vertikalne strukture.

Čestom uporabom superponiranih sekundi (Fantazija t. 4.) uz adekvatnu registraciju (16'+1' ili 16'+2') Klobučar postiže posebne koloritne učinke. U njegovim postupcima nailazimo i na pomake paralelnih sekunda u uzlaznim ili silaznim linijama. U nekim situacijama paralelne sekunde u sekundnim pomacima koristi kako bi stvorio efekt kulminacijskog tremola (2. Sonata I. st. t. 18., 21.).

[419] Usp. *Isto*, 55.

U glazbi za orgulje Anđelka Klobučara boja ima možda i najveću ulogu. Dok se njegova vertikala stapa u „clusterske“ grozdove, boja je ona komponenta koja razdvaja veće ili manje plohe. Suptilne promjene kolorita rezultat su skladateljeva doživljaja orgulja prvenstveno kao spoja i izvora najrazličitijih boja zvuka.[420] Poseban osjećaj za kolorit kao i njegovu važnost u oblikovanju orguljskih djela primjećujemo već i kod Klobučarova učitelja Franje Lučića, čija su djela pisana na način koji omogućava česte koloritne promjene. Stoga možemo zaključiti da se na sličnom tragu i principima Lučićevog pristupa razvijaju i Klobučarovi principi koji svoj puni zamah doživljavaju nakon detaljnog upoznavanja francuske orguljske tradicije za njegovog boravka u Parizu.

U pogledu registracije Klobučar u svojim djelima pristupa dvojako. U nekim djelima označava samo osnovnu registraciju kao npr. 8'-4'-2'-Mix., ili pak stavlja oznaku *pp* ili *ff* dok kod nekih skladbi eksplicitno do u detalje zapisuje svaku registarsku promjenu.

U Toccati Klobučar zapisuje samo dinamičke oznake, no ne navodi registre. Nakon početne dinamičke oznake *ff* u t. 18. slijedi kontrast u *p* da bi sljedeća oznaka u t. 53. bila *+Mix.* Iz ovoga se može zaključiti da autor podrazumijeva realizaciju *crescenda* od t. 18. do t. 53. jer se na piano ne dodaje *Mixtura* koja bi svojom oštrinom prekrila tihi zvuk. Prema završetku skladbe imamo još dvije dinamičke oznake *ff* i *Tutti*, što podrazumijeva permanentno pojačavanje zvuka.

Tabela 65. Prikaz dinamičkih promjena u Toccata A. Klobučara

t. 1	**t. 18.**	**t. 53**	**t. 78**
ff	p	+ Mix	Tutti
	crescendo	crescendo	

Isti princip registracije imamo i u 3. st. 1. Sonate. Na početku stavka autor navodi registraciju *III. 8', 4', 2', II. 8', 4', 2', I. 8', 4', 2'* i *ped. 16', 8', 4' i J*[421] *16', 8'.* Prva promjena se događa u t. 16 gdje se sadržaj prenosi na II. manual uz redukciju registracije na 8', 2'. U isto vrijeme pedalnu dionicu dinamički stišava na *p*. Iz toga proizlazi da je dinamika novog dijela koji počinje s t. 16 kontrastna u odnosu na prethodni sadržaj pa bi i registracija II. manuala podrazumijevala flautinu boju. Skladba nadalje u dinamičkom smislu raste, a autorove oznake slijede logiku sve glasnijeg zvuka; *f – ff – fff*.

[420] Usp. *Isto*, 62.
[421] Jezičnjaci

Iz navedenih postupaka možemo zaključiti da Klobučarove skladbe tokatnog karaktera podrazumijevaju dinamiku postupnog dodavanja registara od tiših prema glasnijima što se najlakše postiže postepenom uporabom *crescendo valjka*. Ako pratimo kontekst razvoja hrvatske orguljske glazbe (Dugan – Lučić – Klobučar) znatniju uporabu *crescendo valjka* za postizanja efekata pojačavanja zvuka nalazimo i kod F. Lučića.

U svojim skladbama Klobučar često koristi bogata *crescenda* i *decrescenda* i jake dinamičke kontraste *ppp – fff* (2. Sonata 1. st. t. 28. – 29.). Takvi se kontrasti javljaju unutar skladbe, ali i na njezinim početcima ili završetcima, pojačavajući tako ekspresiju i učinak kontrasta. Klobučar za postizanje dinamike u istoj boji obilato koristi žaluzije koje prate gradacije, uspone i poniranje melodijske linije.

Djelo u kojem Klobučar detaljno ispisuje registraciju je njegova Fantazija. Ovdje se Klobučar služi trima načinima pri zapisivanju koloritnih promjena:

– dinamičkim oznakama, pri čemu svaka nova oznaka podrazumijeva i novu boju,

– stopnim registarskim oznakama,

– konkretnim nazivima registara.

Djelo započinje dinamičkom oznakom *pp,* a već u t. 5. slijedi na III. Salicional 8', što bi podrazumijevalo da boja na početku mora biti drugačija od Salicionala npr. Burdon 8' ili Flauta 8'. Nadalje u t. 8. za desnu ruku autor propisuje registraciju 16'+2'. Ako analiziramo ove promjene, vidjet ćemo da Klobučar u samo 8 taktova mijenja tri puta boju orguljskog zvuka što ponovno potvrđuje njegov bogat koloritni pristup. U t. 21. ulazi i pedal sa suptilnom dubokom bojom sadržanom u registraciji 16'+32'

Tabela 66. Registarske promjene

t. 1.	**t. 5.**	**t. 8.**	**t. 21.**
P (Flauta 8' ili Burdon 8')	Salicional 8' (III.)	II. 16'+2' III. Salicional	II. 16'+2' III. Salicional ped. 16'+32'

Nadalje, u t. 26. Klobučar uvodi novu dinamiku u *mf* dinamici *8'+4'+Mix*. Slijedi B dio tokatnog karaktera u kojem dinamika po toccatnom principu raste od *mf* prema *Tuttiu*. U t. 68. slijedi kontrast koji donosi solistička dionica na Cromornu 8' uz pratnju na Burdonu 8'. Sljedeća je promjena u t. 87. za lijevu ruku Salicet 8' a desnu 16'+4'+1'. U t. 94. ponovno se mijenja boja na Flautu 8' u pratnji i za solo u desnoj ruci Vox humana + tremolo. U t. 109. se uvodi nova boja Viola 8', t. 116. Flauta, te takt 118. Oboa 8'.

Iz ovog prikaza koloritnih promjena u skladbi, koja ukupno ima 132 takta, dolazi do izražaja sva suptilnost i autorova „opsjednutost“ zvukom. Prema naputcima za registraciju, iz eksplicitnih autorovih uputa, proizlaze i principi Klobučarovog registriranja.

Dinamika u orguljskim skladbama Anđelka Klobučara ima veliku ulogu. Kako je već rečeno, svaka dinamička promjena prilika je i za veću ili manju koloritnu promjenu. Dinamičke promjene i njihova učestalost zaslužni su i za izvjesnu ekspresivnost koja u zajedništvu s agogičkim promjenama daje veću izražajnost i reljefnost u smislu formiranja unutarnje građe. Klobučar u svojim skladbama zapisuje agogičke oznake kako bi se u interpretativnom smislu postigao veći efekt u kreiranju skladbe. Od agogičkih oznaka najčešće susrećemo one koje upućuju na usporavanje (*rall.*) ili ubrzavanje (*acc.*).

Gledajući razvojni kontekst hrvatske orguljske glazbe, a u svezi s poimanjem kolorita, možemo zaključiti da je kod Dugana zvuk zasićen, bez specifične definicije. Odnos prema koloritu produbljuje Lučić koji inzistira na češćim koloritnim promjenama kao i kontrastima, a kod Klobučara odnos prema koloritu doživljava punu afirmaciju i to na najsuptilnijoj razini. Ako usporedimo odnos prema boji i dinamici kao elemente kojima autor postiže ekspresiju, možemo reći da kod Dugana boja proizlazi iz dinamičkih promjena, da Lučić razdvaja ta dva elementa izolirajući njihove učinke dok kod Klobučara koloritna promjena najčešće rezultira i novom dinamikom.

6.4. Usporedba – tabelarni prikaz

Tabela 67. Inovacije i kontinuitet

Franjo Dugan st.	**Franjo Lučić**	**Anđelko Klobučar**
pregledna i jasna struktura forme = = =

7. ZAKLJUČAK

Pod utjecajem estetskih promjena unutar vremenskog okvira od oko stotinu godina u kojem nastaju orguljski opusi Franje Dugana st., Franje Lučića i Anđelka Klobučara, nove su pojavnosti i njihova promjena mijenjali unutarnju strukturu glazbenih djela kao i kompozicijsku tehnika triju skladatelja čija su odabrana djela u ovom radu analizirana i komparirana u svrhu detektiranja postupaka koji su kroz dulje vremensko razdoblje rezultirali transformacijom tradicionalnih glazbenih oblika.

Uvođenjem novih i napuštanjem starih postupaka kompozicijske naravi, mijenja se odnos prema glazbenim elementima, a njihova struktura prolazi kroz karakteristične transformacijske faze. Prateći forme istog naziva kao što su tokata, fantazija ili sonata, primjećujemo da svaki skladatelj osim svojih osobnih obilježja u svoj opus unosi i trendovske elemente diktirane iz velikih centara. Modernizam koji proklamira novi način poimanja zvuka i njegova organiziranja vidljiv je u djelovanju Lučića i Klobučara kroz prihvaćanje novih postupaka kao što su odnos prema tonalitetu, prema gradnji melodije, prema poimanju ritma i metra, te u eksperimentiranju sa zvukom. Prateći transformaciju unutarnje strukture istog oblika kroz dulji period u kojem su djelovali Dugan st., Lučić i Klobučar, možemo zaključiti da je karakterna podudarnost pojedinog oblika konstantna. Unatoč svim trendovskim promjenama na području skladateljske tehnike i organiziranja zvučnih ploha koje provodi prvo Lučić, a kasnije još snažnije i očitije Klobučar, suština oblika i njegova izvorna definicija ne mijenjaju se, već samo postaju drukčiji, doneseni drukčijim glazbenim jezikom. Odmak od zadanog učiteljeva nasljeđa (Dugan – Lučić, Lučić – Klobučar) unosi u svako novo djelo dodatnu svježinu i obogaćenje orguljske glazbe, ali i hrvatske glazbene ostavštine uopće. Sva nova nastojanja bilježe uspjeh i ne ostaju na eksperimentalnoj razini, već stvaraju umjetničke tvorevine visoke vrijednosti te naše stvaralaštvo stavljaju uz bok onom europskom bez većeg vremenskog zaostatka.

Nakon analitičkog postupka (4. poglavlje) možemo zaključiti da razvojni put *fantazije* prolazi transformacijsku fazu od neobaroknog tipa (F. Dugan st.) do višeslojnog slobodnijeg oblika u kojem je evidentan otpor prema polifoniji i krutoj baroknoj shemi. Do izražaja više dolaze improvizacijski i orkestralni elementi, namećući u prvi plan kolorit. Produkt nove strukturne koncepcije čine nizovi kontrastnih fragmentarnih cjelina te veći dinamički i koloristički raspon (F. Lučić). U svojoj zadnjoj razvojnoj fazi, fantazija potpuno napušta tradicionalni formalni dizajn integrirajući karakterno različite cjeline u veći jedinstveni sklop (A. Klobučar). Slijedeći novu arhitektonsko-instinktivnu logiku raspoređivanja zvukovnog

volumena, Klobučar smješta njegove vrhunce na vanjske rubove, a unutrašnjost u potpunosti podvrgava koloritu i njegovim efektima. Prateći evolucijski put fantazije uviđamo da ona postaje virtuozni komad oslobođen tematike i njezine zadatosti. Oslobođena stilskih klišea svake vrste, fantazija u orguljskoj literaturi postaje jedan od najomiljenijih oblika. *Tokata* u načelu nije doživjela značajniju promjenu, njezina svrha i funkcija u vremenskom periodu djelovanja Dugana – Lučića – Klobučara nisu se bitno mijenjale. Perpetuiranje osnovne ritmičko-melodijske figure s njezinim varijacijskim oblicima ostaje glavni gradbeni element upotpunjen stalnim rastom zvučnoga volumena. Transformaciju tokate možemo pratiti uglavnom kroz promjenu harmonijskog izraza te uporabu sve složenijih ritmičko melodijskih obrazaca. Prateći razvojni proces *koralne predigre* uviđamo da se skladateljska praksa od one isključivo liturgijske provenijencije promaknula u koncertnu. Odnos prema cikličkim glazbenim oblicima i njihovim stavcima različit je kod svakog skladatelja. U Duganovu primjeru sastavnice dvostavačnog cikličkog oblika svoju puninu i sadržajnu cjelovitost ostvaruju u svojoj čvrstoj vezi. Kod Lučića svaki stavak cikličkog oblika sadržajnošću i volumenom raste do mjere potpune samostalnosti u kojoj individualnost nadilazi zajednički ciklički projekt. Na primjeru Klobučarovih cikličkih djela zamjetan je neoklasicistički princip u kojem se stavci sadržajno dopunjuju, a tek u zajedničkom slijedu ostvaruju svoj cilj. Fizionomija sonate prolazi značajniju transformaciju; tradicionalni naslov, već kod Lučića, gubi svoju bit, a promatrajući razvoj sonate iz Kolbučarova diskursa uočit ćemo da se veza s tradicijom odražava u cikličnosti te kontrastnom redoslijedu stavaka (slijedeći princip: brzi – spori – brzi stavak), što je još jedna veza s arhetipskom formalnošću. Sonata, kao i fuga s preludijem kao uvodom, podvrgava se skladateljskoj individualnosti i postaje dio osobne stvarnosti koja implicira apstraktno poimanje povijesnog konteksta.

Prateći razvoj i transformacijske aspekte kroz razdoblje nešto dulje od stotinu godina, uviđamo da se jednaki transformacijski elementi s obzirom na kompozicijsku tehniku naziru u svim oblicima u podjednakoj mjeri. Dugan unutrašnju strukturu zasniva na logičnom slijedu razrade sadržajnog tkiva bez većih kontrastnih elemenata koji bi narušavali slijed. Njegova kompozicijska tehnika uključuje polifone postupke, a sadržaj razrađuje pomoću dobro znanih kasnoromantičarskih sredstava kao što su specifična harmonija, ponekad i pretjerana uporaba kromatike, te česte modulacije u udaljene tonalitete. Lučić uvodi homofonu strukturu te na taj način stvara snažnije kontrastne cjeline obogaćene izražajnim koloritom i ekstremnijim dinamičkim promjenama dok Klobučar uvodi novi jezik sazdan na odmaku od poznatih uzusa, priklanjajući se disonanci i slobodnoj metrici i tvoreći tako sasvim nove i drukčije zvučne slike.

Rezimirajući rečeno, valja nam u zaključku sintetizirati činjenice koje govore u prilog prožimanjima i međusobnim utjecajima trojice velikana hrvatske orguljske glazbe na području glazbene produkcije i reprodukcije, te ih sagledati kako u nacionalnom tako i u onom širem, europskom kontekstu, a poglavito s obzirom na predstavljeni povijesno kontekstualni razvoj glazbenih oblika koji su obilježili opuse ovih doajena hrvatskog orguljskog skladateljstva i prometnuli se u analitičko-interpretativni fokus ovoga rada.

Temeljem analize povijesnog konteksta, možemo zaključiti da je veza između trojice vrsnih glazbenika i orguljaša postojala na više razina. Neosporna je činjenica da je Franjo Dugan st. prvi hrvatski orguljaš koncertant na orguljama s diplomom stečenom na Glazbenoj akademiji u Berlinu. Njegova preokupacija orguljama krunu dobiva u produktivnom radu u kojem nam, na prijelazu stoljeća, ostavlja artefakte u obliku glazbenih djela neponovljive ljepote i monumentalnosti. Djela Franje Dugana st. ostaju dragocjeno vrelište na kojem se nadalje razvija hrvatska orguljska glazba. Njegova djela svjedoče o daru i muzikalnosti, ali nadasve o profesionalizmu koji proizlazi iz velikog znanja koje je utkano u svaki takt njegovih skladbi. Orguljska djela Franje Dugana st. svjedoče o gestici skladatelja koji gradi svoj izričaj na tekovinama harmonijskog jezika kasnog romantizma i polifonog sloga. Njegov je autoritet po povratku iz Berlina rastao zahvaljujući mnogim odgovornim funkcijama od kojih se posebno ističu ona pedagoška i umjetnička. Kao pedagog, Dugan u Zagrebu pokreće visoko glazbeno školstvo, a kao umjetnik često izvodi koncerte na orguljama i glavni je orguljaš zagrebačke katedrale.

Svojim orguljskim opusom specifičnih karakteristika koje, kako je rečeno, proizlaze iz polifonog izraza i kasnoromantičarskih harmonijskih principa, otvorio je novo područje u hrvatskoj orguljskoj glazbi. Sustavnim je pak pedagoškim radom odgojio veliki broj orguljaša i skladatelja. Među njegovim studentima posebno mjesto ima Franjo Lučić. Nakon višeslojne analize Lučićevih djela možemo ustvrditi da se prvi dio Lučićeva opusa (onaj nastao do 1930. god.) nadovezuje na Duganov rad pod čijim se snažnim utjecajem i razvija. Lučićevi kompozicijsko-tehnički postupci, odnos prema izgradnji djela, preglednosti, proporcijama i simetriji unutar cjelovitosti, zatim harmonijski jezik i ponajviše polifoni slog svoje ishodište nalaze u Duganovim metodama. U drugoj fazi stvaralačkog rada, onoj koja se razvija nakon 1930. god., Lučić ide korak dalje od Dugana. Kako to obično biva, učenik velikog kapaciteta i znanja kakav je bio Lučić ipak traži svoj put i ponešto drugačiji „novi“ izraz koji se razvija na krilima modernističkih stremljenja toga vremena. U tom smislu Lučić unosi novine u svoj rad koje onda na poseban način daju novi smjer razvoju orguljske glazbe u Hrvatskoj. One se prvenstveno projiciraju u nagnuću prema većem osamostaljivanju fragmenata, odnosu prema

melodici, koloritu i dinamici, čime dobiva na većoj ekspresivnosti svojih skladbi. Lučić u svojim djelima počinje kombinirati polifoni i homofoni slog stvarajući tako kompozicije u kojima nailazimo na stilski kontrastne odsjeke kakve, primjerice, Dugan gotovo nikada nije rabio.

Nakon što je Anđelko Klobučar u svojoj četrnaestoj godini čuo orguljaški koncert u zagrebačkoj katedrali kojega je priredio Mladen Stahuljak, ostao je osupnut bojama i novim pristupom koloritu koji se razlikovao od Duganova. Na tom tragu Klobučar razvija svoj tretman instrumenta u kojem kolorit postaje možda i najvažniji element izraza. U tom smislu studij orgulja kod Franje Lučića i Lučićeva registracija postaju nova odrednica Klobučarova pristupa oblikovanju zvuka. Novi principi registracije otvaraju vrata istraživanju novih dimenzija orguljskog zvukovlja. Lučićev pristup – u kojem kolorit nije nužno vezan uz dinamičke promjene kao kod Dugana, već se gradi po principima orkestracijskih postupaka, tretirajući registre i registarske skupine kao instrumentalne skupine ili solo instrumente – daje bezbroj novih mogućnosti u organiziranju zvučnih ploha. Kod Lučića se pojavljuje novi postupak, do tada nepoznat u hrvatskoj orguljskoj literaturi, a to je da se melodijske linije počinju tretirati izrazito solistički, izdvajajući se na posebnoj registarskoj boji. Ovakav orkestralni način registriranja Klobučar preuzima i još obogaćuje koristeći francuske registracijske formule koje je usvojio tijekom studijskog boravka u Parizu. Osebujan i bogat pristup dinamici i koloritu najsnažnija je spona između Lučića i Klobučara.

Navedeni kontinuitet potvrđuje hipotezu da se tijesna veza Dugan – Lučić – Klobučar ostvaruje na razini učitelj – učenik, i, što je možda još i važnije, da svaki od njih stečeno znanje obogaćuje osobnim kreativnim impulsom i novim postupcima kao perspektivama koje stvaraju progresivnu liniju razvoja hrvatske orguljske glazbe.

Druga istraživačka hipoteza koju smo verificirali analitičkim postupkom predmnijevala je polazište da upravo opus F. Dugana st., F. Lučića i A. Klobučara tvori kontinuirani slijed, odnosno, fond orguljske glazbene ostavštine sa specifičnim obilježjima. Naime, do Duganova razdoblja malobrojni skladatelji orguljske glazbe nisu uspjeli stvoriti temelj na kojem bi se ova glazbena vrsta kontinuirano razvijala. Istina, iako brojan, instrumentalni fond bio je prilično skroman u interpretativnom smisu. Drugim riječima, svi instrumenti na tlu Hrvatske do postavljanja Walckerovih orgulja u zagrebačkoj katedrali imali su sužene interpretativne mogućnosti tako da, ako smo i imali skladatelja velikoga dara, on nije imao na raspolaganju instrument koji bi mogao ići uz bok onima u razvijenijim europskim kulturnim središtima.

Svojim opusom, prvenstveno velikim djelima poput *Fantazije*, *Predudija i Fuge u H-duru* ili *Tokate u g-molu,* Dugan postavlja temelje i smjernice daljnjeg razvoja orguljske glazbe

u Hrvatskoj. Njegova djela možemo ocijeniti kao vrhunska ostvarenja toga razdoblja glazbene povijesti koja idu u red s djelima njegovih europskih suvremenika. Duganova inventivnost u razradi sadržaja i tehničko-interpretativna razina nadilaze sva dotada napisana orguljska djela u Hrvatskoj. Na Duganov se opus nadovezuje Lučićev, koji, nažalost nije sačuvan u cijelosti jer je dio izgubljen ili je stradao u požaru koji je poharao obiteljsku kuću Lučićevih. Među njegovim izgubljenim djelima najvažniji je zasigurno *Koncert za orgulje i orkestar u c-molu*, prvi te vrste u Hrvatskoj, ali i jedan od rijetkih u europskoj orguljskoj literaturi. Lučićev dostupan opus kojega čini desetak skladbi većeg formata čini neprocjenjiv fundus hrvatske orguljske literature. Kontekst se nastavlja Klobučarovim opusom koji posebnom silinom intenzivira slijed započet Duganom. Klobučar za orgulje sklada do svojih posljednjih dana života, a njegov stil kroz čitavo to vrijeme ostao je nepromijenjen. Ako pogledamo na skladateljski rad Dugana, Lučića i Klobučara uvažavajući odmak i period veći od stotinu godina u kojem su nastajala njihova djela, možemo sa sigurnošću ustvrditi da su u njihova djela utkani europski trendovi. Prvo onaj pod utjecajem berlinske škole i njemačkih romantičara koji je formirao Dugana, a posredno i Lučića, kroz čija se djela provlače orguljsko-simfonijski i modernistički postupci, a potom francuski model poimanja orguljskog zvuka kojega je promovirao Klobučar. Važno je istaknuti da interpretativni zahtjevi Duganova, Lučićeva i Klobučarova orguljskog opusa nadilaze razinu amaterske izvođačke prakse i veoma su važni za razvoj profesionalnog orguljaškog poziva čime potvrđujemo tezu o kontinuiranim slijedu, odnosno fondu orguljske glazbene ostavštine sa specifičnim obilježjima koje baštini njihov opus.

Treća polazišna hipoteza odnosi se na orgulje zagrebačke katedrale koje su iznimno važna poveznica između trojice istaknutih skladatelja i orguljaša dajući specifično obilježje njihovu stvaralačkom radu. Orgulje zagrebačke katedrale sagradila je 1855. godine tvrtka Walcker iz Ludwigsburga, tada jedna od najkvalitetnijih gradiona orgulja u Europi. Tvrtka Walcker u svim svojim publikacijama, ali i u drugim prilikama, orgulje zagrebačke katedrale ubraja među svoja najbolja ostvarenja kao što su ona u Bostonu, Ulmu, Rigi ili Sankt Petersburgu. Ako ovu činjenicu stavimo u kontekst Hrvatske u 19. stoljeću i orguljskog fundusa kojega tada imamo, možemo samo zamisliti kakav je kulturni iskorak ovim potezom kardinal Haulik učinio. Postavljanjem Walckerovih orgulja stvorena je potpuno nova situacija u kojoj imperativ dolazi iz činjenice trajnog prisustva velebnog instrumenta u našem kulturnom miljeu. Ubrzo nakon postavljanja orgulja na kojima je glavni orguljaš bio najprije Zacharias Zellner, Vatroslav Kolander pa Franjo Lučić, 1912. godine na mjesto orguljaša dolazi Franjo Dugan st.. Iako je njegov opus nastao prije funkcije glavnog orguljaša zagrebačke katedrale, izdanje

njegovih skladbi za orgulje iz 1925. godine implicira interpretaciju koja proizlazi iz dispozicije Walckerovih orgulja. Orguljski kolorit Lučić zasniva na orkestracijskim principima s bogatim dinamičkim nijansama, te je svoje postupke i svaki novi interpretativni korak beskompromisno mogao izvesti samo na orguljama zagrebačke katedrale. Dugogodišnji orguljaš zagrebačke katedrale Anđelko Klobučar sva je svoja djela u zvukovnom i tehničkom smislu koncipirao prema dispoziciji orgulja u zagrebačkoj katedrali. Iako se neke Klobučarove skladbe, zbog jednostavnije fakture, mogu izvesti i na instrumentima skromnijih mogućnosti, one ipak svoju potpunost u koloritnom i dinamičkom smislu te pravu estetsku dimenziju dobivaju izvedbom na Walckerovim orguljama. Skladateljski etos Dugana, Lučića i Klobučara duboko je utisnut u zvuk i bogate zvukovne mogućnosti orgulja zagrebačke katedrale. Zahvaljujući Walckerovim orguljama i njihovim mogućnostima istaknuti su skladatelji svoje skladateljske imaginacije mogli razviti do neslućenih granica bez straha u vezi s izvedbenim mogućnostima i potencijalom instrumenta. Sa sigurnošću možemo ustvrditi da bi bez orgulja zagrebačke katedrale fundus orguljskog opusa Dugana, Lučića i Klobučara bio kudikamo skromniji.

Orgulje zagrebačke katedrale, osim što prema svojoj dispoziciji odgovaraju i zadovoljavaju najviše interpretativne standarde, ljepotom zvuka i intonacijom zvučnih registara inspiriraju orguljaše koji čine kontinuitet hrvatske orguljske glazbe i koji su predmetom našega razmatranja. U njima su tražili i pronalazili skladateljsko i interpretativno nadahnuće, na njima su njihova djela mogla najbolje i najljepše zazvučati. Stoga nam ne preostaje drugo doli potvrditi polazišnu misao da su orgulje zagrebačke katedrale iznimno važna poveznica između trojice skladatelja kao jedini instrument na kojem su bez kompromisa mogli izvesti svako svoje djelo. Svojom su dispozicijom, tehničkim mogućnostima i intonacijom na poseban način utjecale na konstruktivne metode posebno u formiranju zvučne slike. Bogatstvo registarskih boja i njihova intonacija izviru iz tradicije njemačkog kasnoromantičarskog zvukovnog ideala kakvoga je stvorio, zastupao i proklamirao njihov graditelj Erberhard Friedrich Walcker. Polazeći od te činjenice, jedinstven i bitno nepromijenjen zvuk orgulja zagrebačke katedrale na poseban način povezuje djela Dugana, Lučića i Klobučara dajući im specifično zvukovno obilježje.

Konačno, posljednja no ne i manje važna pretpostavka, odnosila se na europska glazbena strujanja i modernističke smjernice te njihov utjecaj na stvaralački rad F. Dugana st., F. Lučića i A. Klobučara. Orguljska glazba u Hrvatskoj se razvija od 16. st., no proces njezina nastanka ne možemo pratiti kao slijed ili kontinuitet koji uključuje specifične odrednice razvojnog procesa. Tek krajem 19. st. s pojavom Franje Dugana st., koji već u svojoj 17. godini

(1895. g.) postaje drugim orguljašem zagrebačke katedrale, bilježimo značajan zamah razvoja orguljske glazbe koji se kasnije nastavlja kroz Lučićev i naposljetku Klobučarov orguljski opus.

Po završetku studija kompozicije i orgulja na Königliche Akademie der Künste Hochschule für Musik u Berlinu, Dugan se vraća u Zagreb na mjesto orguljaša zagrebačke katedrale i ravnatelja Hrvatskog glazbenog zavoda. Utjecaj berlinske škole ogleda se u njegovom skladateljskom radu koji se temelji na smjernicama koje uključuju jasnu i preglednu formu u koncipiranju glazbenog oblika te sadržajnu povezanost fragmenata kao osnovnih sastavnica glazbenog djela. Dugan se po uzoru na skladatelje berlinske škole okreće baroknim oblicima kao što su tokata, preludij, fuga, fantazija. Kompozicijska tehnika je vezana isključivo na polifoni stil, a registracija je zasićena bez specifične boje.

Franjo Lučić pak, školovan u krugu „domaćih snaga“[422], preuzima i usvaja Duganove postupke koji su posebno vidljivi u njegovim polifonim stavcima. No, ipak, ako sagledamo njihove opuse i pokušamo ih usporediti, sa sigurnošću možemo ustvrditi da se ta dva opusa razilaze ponajprije u Lučićevoj slobodnijoj koncepciji koja proizlazi iz modernističkih stremljenja datog vremena. Lučić odlazi korak naprijed, on u svoja djela uvodi homofone odsjeke, koji u kombinaciji s polifonim fragmentima stvaraju izvjesne sadržajne napetosti i kontraste. Lučićev se stvaralački rad, posebno u djelima fantazijskog karaktera (*Fantazija*, *Elegija*), zasniva na svojevrsnom odmaku zasnovanom na modernističkim smjernicama među kojima posebno dolazi do izražaja transformacija fragmenata te njihova nova uloga kao konstitutivnog gradbenog elementa. Lučićeve fragmentarne cjeline postaju slobodnije tvoreći tako „novu-drugačiju“ dinamiku slijeda glazbene misli u kojoj česti kontrasti u smislu karakternih promjena postaju novi uzus koncepcije unutarnjega sadržaja.

Lučić ističe melodiju kao važan element tematike svojih djela. Njegova melodija često proizlazi iz folklornih elemenata, a ekspresiju gradi na naglim i često neočekivanim dinamičkim kontrastima. I što je najvažnije, u usporedbi s Duganom, on razdvaja pojam dinamike i boje. Naime, kod Dugana su koloritne promjene bile uvijek vezane za dinamiku dok Lučićev kolorit možemo usporediti s orkestracijom iz koje proizlazi i samim time je neizmjerno bogatiji od Duganova.

I da zaključimo ovu paralelu, Dugan je skladatelj koji pripada skupini skladatelja koji djeluju na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće, no iako ga neki smatraju skladateljem modernističkih težnja (možda u orkestralnom dijelu svojega opusa), u orguljskom opusu takve se aspiracije

[422] Eva SEDAK: Znakovi moderne u djelima hrvatskih skladatelja Pokušaj tipizacije, u: Eva Sedak (ur): Između moderne i avangarde Hrvatske glazba 1910.-1960., Zagreb: HMD, 2004, 16

ipak ne naziru. Nakon analitičko-istraživačkog rada provedenog na orguljskim opusima Franje Dugana st. i Franje Lučića i njihove usporedbe, možemo reći da u Duganovu orguljskom opusu ne nalazimo elemente koji bi u sebi nosili modernistička nastojanja, dok orguljska djela Franje Lučića, posebno ona iz druge faze, uz preuzeto nasljeđe obiluju postupcima koji odudaraju od ustaljenih principa onoga vremena te time razvoj orguljske glazbe usmjeravaju u novom pravcu.

Novi pristup prožet modernističkim elementima, stavlja akcenta na kolorit, te usmjerava stvaralaštvo i ostalih skladatelja prema ovom instrumentu. Orgulje sa svojim izražajnim mogućnostima postaju idealan medij za izvedbu nove glazbe jer pružaju nebrojene koloritne mogućnosti pa tako postaju skladateljskim izazovom mnogima. Sve veći broj orguljskih koncerata koji su priređivani tridesetih i četrdesetih godina 20. stoljeća, prvenstveno u zagrebačkoj katedrali, privlači i sve veći broj koncertnih orguljaša među kojima i dalje prednjače Franjo Dugan st., Franjo Lučić te mlađi koncertni orguljaši, sinovi Franje Dugana st., Franjo Dugan ml., Čedomil Dugan i Mladen Stahuljak.

U takvu ozračju nastaje i prva skladba za orgulje solo Anđelka Klobučara koja nosi naslov *Passacaglia*. Djelo je napisano za vrijeme studija kompozicije kod Mile Cipre i orgulja kod Franje Lučića, a praizvedeno je 1952. u Hrvatskom glazbenom zavodu na Majskim igrama u interpretaciji samoga autora. Već svojim prvim djelom Klobučar nam pokazuje usmjerenost prema francuskoj tradiciji, točnije prema C. Francku. Nakon studijskog boravka u Parizu (1965./66.) i konkretnog doticaja s francuskom kulturom i orguljskom tradicijom, Klobučarov se izraz mijenja. U njegovu se skladateljskom radu sve više osjećaju postupci J. Alaina i O. Messiaena. To je na poseban način vidljivo u zvukovnoj koncepciji i odnosu prema koloritu. Klobučar u svoja djela uvodi neke principe registracije kakvi su karakteristični za francusku tradiciju kao što su izvođenje solističke dionice na visokim registrima u pedalu, izostavljanje 2' principalnog registra u punom zvuku orgulja (O. Messiaen), oslobađanje solističke dionice od ostalih glasova te njezino isticanje na nekom od solističkih registara (*Oboa, Cromorne*), zvukovno nijansiranje naizmjeničnim mijenjanjima dvaju jezičnjaka, česta uporaba registra *Vece celestis* u stvaranju posebnog ozračja, novi pristup tretiranju nježnog flautinog registra kao solističkog registra i česta uporaba flautinih boja u koloritnu svrhu, što je još jedna od značajki francuske registracije koju Klobučar primjenjuje i uvodi. Po uzoru na francuske skladatelje, posebice O. Messiaena, on je u odnosu prema metrici veoma fleksibilan, često suprostavlja stroge metričke fragmente onima potpuno slobodnim.

Klobučarov odnos prema disonanci u potpunosti slijedi započete procese koji ju oslobađaju; on po uzoru na europske skladatelje i trendove napušta tradicionalnu harmoniju i višestoljetni odnos prema tonalitetu. Klobučar se okreće novom izrazu temeljenom na

sekundnim, kvartnim, tritonusnim i septimnim vertikalnim konstrukcijama napuštajući tradicionalnu akordsku strukturu sazdanu na vertikalnim tercnim nizovima. U harmonijskom smislu napušta tonalitet i otvara se atonalitetnosti.

Promatrajući razvoj hrvatske orguljske glazbe kroz prizmu opusa trojice skladatelja, možemo zaključiti da se ona razvijala pod snažnim utjecajem inozemnih škola i njihovih najvažnijih predstavnika. U periodu prijelaznog razdoblja iz 19. u 20. st., njemačka glazba imala je silan utjecaj preko Dugana, no u drugoj polovici 20. st. težište utjecaja, prvenstveno poradi Klobučarova usmjerenja, ide prema francuskoj literaturi, seli se u Pariz, baštineći bogatu francusku tradiciju i kulturu.

Dok je, dakle, na zasadama kasnoromantičarske harmonije i tradicionalnih glazbeno-oblikovnih načela Dugan započeo kontinuirani slijed razvoja orguljske glazbe u Hrvatskoj u razdoblju između 1894. i 1908., Lučić ga u narednom periodu (1906. – 1947.) nastavlja oslobađajući se čvrstih formalnih stega i naznačujući slobodniji pristup konstrukciji glazbenih tvorbi. Svojim virtuoznim umijećem i nadahnutim glazbeno-stvaralačkim pogledom, Klobučar pak u naznačeni slijed unosi snažan, osebujan i sasvim individualan pečat modernizma sa svim karakteristikama suvremenog glazbenog jezika. Njegov period stvaralaštva najdulji je i ispunjava razdoblje od gotovo šest i pol desetljeća (1952. – 2016.). Europski utjecaji na sasvim su specifičan način „bojali“ stil i način skladateljstva predstavljenih umjetničkih individualnosti, pa smo pored svjedočenja o kontinuitetu hrvatske glazbene (orguljske i orguljaške) produkcije i reprodukcije nastojali usmjeriti znatno bogatije i/ili objektivnije svjetlo na mjesto, značaj i ulogu odabranih skladatelja, ne samo u ukupnosti hrvatskih glazbenih zbivanja u 20. stoljeću, već i u širem kontekstu obzorā europske glazbene (napose orguljske) tradicije i kulture. Na taj način zaokruženo je istraživanje kojim se upotpunjuje slika zbivanja i razvoja, te sadržaj i korpus hrvatske orguljske glazbe, s posebnim težištem na uzajamne utjecaje u smislu povijesno kontekstualnog razvoja glazbenih oblika unutar opusa trojice znamenitih orguljaša u desetljećima prijelaza i tijekom čitava 20. stoljeća, koja već kao samostalna cjelina predstavlja izvjesni meritum. Vjerujemo da će njegove reperkusije biti utoliko dalekosežnije ukoliko potaknu daljnje nadgradnje u slaganju mozaika o hrvatskoj orguljskoj i orguljaškoj baštini u nacionalnom i internacionalnom kontekstu.

8. IZVORI (NOTNI MATERIJAL) I POPIS LITERATURE

a. Notni materijal

DUGAN, Franjo st. Predigra i varijacija (na adventsku pjesmu *Ptičice lijepo pjevaju*), u: Ljerka Očić (ur.), *Orguljski opus*, Zagreb: Društvo za promicanje orguljske glazbene umjetnosti „Franjo Dugan“, 1998. 154-157.

DUGAN, Franjo st., Božićna predigra**,** u: Ljerka Očić (ur.), *Orguljski opus*, Zagreb: Društvo za promicanje orguljske glazbene umjetnosti „Franjo Dugan“, 1998, 158-159.

DUGAN, Franjo st., Fantazija (Po pučkoj pjesmi *Pozdravleno budi telo Jezuša*), u: Franjo Dugan (ur.), *Kompozicije za orgulje*, Zagreb: Vlastita naklada autora, 1925, 49-61.

DUGAN, Franjo st., Prelude et Fugue**,** u: Franjo Dugan (ur.), *Kompozicije za orgulje*, Zagreb: Vlastita naklada autora, 1925, 39-49.

DUGAN, Franjo st., Preludij i fuga, u: Franjo Dugan (ur.), *Kompozicije za orgulje*, Zagreb: Vlastita naklada autora, 1925, 91.-112.

DUGAN, Franjo st., Tokata, u: Franjo Dugan (ur.), *Kompozicije za orgulje*, Zagreb: Vlastita naklada autora, 72-81.

KLOBUČAR, Anđelko, Fantazija, *Sveta Cecilija*, 58 (1987) 2.

KLOBUČAR, Anđelko, II. Sonata, vlastita naklada autora, Zagreb, 1968.

KLOBUČAR, Anđelko, Koralna fantazija Zdravo budi Marijo, u: Miho Demović (ur.), *Skladbe za orgulje*, Zagreb: Kor prvostolne crkve zagrebačke, 2001, 122-125.

KLOBUČAR, Anđelko, Sonata, vlastita naklada autora, Pariz, 1966.

KLOBUČAR, Anđelko, Toccata III, *Sveta Cecilija*, 42 (1972) 2.

KLOBUČAR, Anđelko, Toccata i fuga za orgulje, privatno vlasništvo Danijel Drilo, rukopis.

LUČIĆ, Franjo, Fantazija u c-molu*, Sveta Cecilija*, 40 (1970) 4.

LUČIĆ, Franjo, Sonata za orgulje, Zagreb: Knjižnica i arhiv Hrvatskog glazbenog zavoda, ostavština Franje Lučića, kutija 1, rukopis.

LUČIĆ, Franjo, Tokata i fuga F-dur, Tokata, Zagreb: Knjižnica i arhiv Hrvatskog glazbenog zavoda, ostavština Franje Lučića, kutija 1. (rukopis). Fuga, u: Krešimir Brlobuš (ur.), Polifona kompozicija, Zagreb: Školsla knjiga, 1997, 227-233.

LUČIĆ, Franjo, Zdravo Djevo čista, *Sveta Cecilija*, 36 (1942) 5-6.

b. Literatura

ANDREIS, Josip, *Povijest glazbe*, IV, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1989.

ANTIĆ, Branka, Fantazija, *Muzička enciklopedija*, 1, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1971, 552-553.

ARMANO, Emin, *Don. Petar Nakić utemeljitelj mletačko-dalmatinske graditeljske škole orgulja*, Bulić: Ravnokotarski Cvit, 1998.

ARMANO, Emin, *Orgulje hrvatskih graditelja tragom Ladislava Šabana,* Zagreb: Jakša Zlatar, 2006.

BARLÉ, Janko, Graditelj orgulja Ivan u Varaždinu god. 1546, *Sveta Cecilija* 15 (1912) 5-6, 80-84.

BARLÉ, Janko, Orgulje prvostolne crkve zagrebačke, *Sveta Cecilija*, 6 (1912) 10-11, 90-96.

BETHARDS, Jack M., A brief for the Symphonic Organ, *Bois journal*, 26 (2002), 1-18.

BLACK, David Ian, *Mozart and the practice of sacred music 1781-91*, Massachusetts: Harvard University, Cambridge, 2007,

BLAIĆ, Petar Zdravko, *Naprijed s glazbom (Ljudi i događaji)*, Klis: Hrvatsko društvo „Trpimir“, 1996.

BOSCH, Jan Von, Arp Schnitgers Hausorgel für Dr. Johann Friedrich Mayer, *Ars Organi*, 62 (2014.) 3, 141-143.

BRANDAZZA, Pier Paulo, Der lombardische Orgelbau im 19. Jahrhundert, *Ars Organi*, 56 (2008) 4, 209-218.

BREKO, Hana, *Kompozicijsko-tehničke značajke skladbi za orgulje Anđelka Klobučara*, Zagreb: Muzička akademija, 1993, 21 (diplomski rad, rukopis).

BREKO-KUSTURA, Hana, Neke značajke orguljskog opusa Anđelka Klobučara, *Arti musices*, 27 (1996) 1, 41-66.

CALDWELL, John, Toccata, *Grove Music Online. Oxford Music Online*, https://doi-org.nukweb.nuk.uni-lj.si/10.1093/gmo/9781561592630.article.28035 (pristup 3. 12. 2020).

CIPRA, Milo, Franjo Lučić, u: Draganić Stjepan (ur.), *Kaj*, Zagreb: Kulturno-umjetničko društvo „Ksaver" Šandor Đalski, 7 (1974) 5-6, 58-60.

DAMJANOVIĆ, Dragan, Prve i druge orgulje današnje Đakovačke katedrale, *Arti musices*, 38 (2007) 2, 233-258.

DEMOVIĆ, Miho, Glazba u renesansnom Dubrovniku, *Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, 14 (1988) 1, 117-145.

DONATI, Pier Paulo, Le caratteristiche degli organi Italiani al tempo di Antonio de Cabezon, *Anuario Musical,* (2014.) 69, 249-257.

DRAKE, D. Joshua, The Organ from Its Beginnings through the Baroque Era, *Musical Offerings,* 7 (2016) 1, 15-26.

DRILO, Danijel, Die Orgelmanufaktur Heferer in Zagreb, u. Alfred Reichling (ur), *Acta Organologica*, Kassel: Marseburger, (2013) 33, 267-298.

DRILO, Danijel, Orgeln aus vier Jahrhunderten in Kroatien: stilistische Vielfalt in der Mitte Europas, *Ars Organi*, 61 (2013) 3, 147-149.

DUGAN, Franjo, +Vatroslav Kolander, *Sveta Cecilija*, 6 (1912) 5-6. 45-46.

DUGAN, Franjo, *Glazbena akustika*, Zagreb: Kiklos – Krug knjige, 2014.

DUGAN, Franjo, *Glazbeni instrumenti*, Zagreb: Kiklos – krug knjige, 2018.

DUGAN, Franjo, Hidrauličke orgulje po Heronu i Vitruviju, *Sveta Cecilija,* 27 (1933) 1, 1-7.

DUGAN, Franjo, *Nauk o glasbalima s osobitim obzirom na orgulje*, Zagreb: Nakladni odjel Hrvatske Državne tiskare, 1944.

DUGAN, Franjo, Registriranje kod pratnje zbora, *Hrvatski crkveni kantual*, Zagreb: Glazbeno-pjevačko društvo "Vijenac" u Nadbiskupskom Bogoslovskom sjemeništu, 1934. 16-23.

ĐURAKIĆ, Marko, *Orgulje Bjelovarsko-križevačke biskupije*, Bjelovar: Bjelovarsko-križevačka biskupija, 2015,

ĐURAKIĆ, Marko, Orguljski fond na području Hrvatskoga zagorja, *Studia lexicographica*, 10-11 (2017) 19-20, 119-144.

ĐURAN, Klaudija, Glazba u uršulinskoj pučkoj i višoj djevojačkoj školi u Varaždinu, *Radovi Zavoda za znanstveni rad Varaždin*, (2008) 19, 79-104.

EBERLEIN, Roland, Die Entwicklung der inneren Gestaltung der Orgel, Die »symphonische« Orgel, http://www.walcker-stiftung.de/Orgelgeschichte.html (pristup 22. 9. 2020).

GLIGO, Nikša, Anđelko Klobučar, *Hrvatski biografski leksikon*, http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=10549 (pristup 29. 5. 2020).

GOGLIA Anton, Franjo pl. Lučić, *Hrvatski zmaj*, 1944, 47-56.

GRAČAN, Giga, *Njim samim, audio-portret* - Anđelko Klobučar, orguljaš, skladatelj, akademik, HRT 3. program, https://radio.hrt.hr/search/?q=njim+samim (pristup 24. 5. 2020).

GRGA, Božidar, Graditelji orgulja za hrvatske crkve, *Sveta Cecilija*, 73 (2007) 3-4, 12-15.

GRGIĆ, Miljenko, Katedralni kapelnici i glazbene poduke u Splitu 1600. – 1900, *Kulturna baština*, (2005) 32, 525-544.

GRGIĆ, Miljenko, Metropolitanski kaptol o glazbi u splitskoj katedrali na početku XVIII. stoljeća, *Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, 22 (1996) 1, 375-392.

HAJDUKOVIĆ, Filip, Kolaudacija orgulja stolne crkve u Zagrebu, *Sveta Cecilija*, 7 (1913) 4, 62.

HEFERER, Tomislav, *Heferer orgulje – 2012./19. Festival*, Zagreb: Koncertna direkcija Zagreb, 2012.

HIBŠER, Milan, Crkveni glazbenik i njegov instrument, *Sveta Cecilija*, 88 (2018) 3-4, 3-6.

HIBŠER, Milan, Crkveni glazbenik i njegov instrument - registri orgulja (6), *Sveta Cecilija***,** 90 (2020) 1-2, 4-7.

HIELSCHER, Hans Uwe, *Southern German Organ building and organ music in the 18th century*, American public medias i Piperdreams, 2006.

HILL, Arthur George, *The Organ-cases and organs of the Middle Ages and Renaissance*, London: The Bogue, 1883.

JANKOV, Mirko, *Orguljska literatura 18. stoljeća u Hrvatskim zemljama s posebnim osvrtom na Dalmaciju i Dubrovnik*, Zagreb: Muzička akademija, 2014 (specijalistički rad, rukopis).

JESPERS, Frans, Orgelkunst in Nord-Brabant, *Ars organi*, 59 (2011) 1, 3-11.

JURKIĆ SVIBEN, Tamara: Motivi i poticaji hrvatskih glazbenika židovskog podrijetla u Hrvatskoj kulturi i hrvatskoj glazbenoj baštini, u: Branka Tafra (ur.), *Kroatologija*, Zagreb: Hrvatski studiji Sveučilišta u Zagrebu, 116-131.

KATALINIĆ, Vjera, Glazbene migracije i kulturni transfer: Vaňhal i neki suvremenici, *Radovi Zavoda za znanstveni rad HAZU Varaždin*, (2014) 25, 219-228.

KLOBUČAR, Anđelko, *Franjo Dugan, život i rad*, Rad JAZU, 351, 1969, 91-166.

KOS, Koraljka, *Muzički instrumenti u srednjovjekovnoj likovnoj umjetnosti Hrvatske*, Rad JAZU, 351,1969, 167-270.

KOS, Koraljka, Začeci nove hrvatske muzike, *Atri musices*, 7 (1976), 25-39.

KOTER, Darija, Izdelovalci glasbil na Slovenskem 1606-1918, u: Matjaž Barbo (ur.), *Muzikološki zbornik*, 39 (2003) 1-2, 123-152.

KOVAČEVIĆ, Krešimir, *Hrvatski kompozitori i njihova djela*, Zagreb: Naprijed, 1960.

LEDBETTER, David i FERGUSON, Howard, Prelude, *Grove Music Online. Oxford Music Online*, https://doi-org.nukweb.nuk.uni-lj.si/10.1093/gmo/9781561592630.article.43302 (pristup 12. 9. 2020.)

LEŠĆAN, Mato, Jubilej Franje Lučića, *Sveta Cecilija*, 39 (1968) 4, 100-101.

LOPES, Ronald, Tables de registrations pour la musique d'orgue francaise du XVI au XVIII siécle, 2007-2013, http://hydraule.org/bureau/biblio/lopes/tables.pdf (pristup, 2. 9. 2020.)

MANGSEN, Sandra, Trio Sonata, *Grove Music Online. Oxford Music Online*, https://doi-org.nukweb.nuk.uni-lj.si/10.1093/gmo/9781561592630.article.28382 (pristup 23. 9. 2020.)

MAROSLAVAC, Stjepan, *Kraljica svih glazbala*, Đakovo: Đakovačko-osječka nadbiskupija, 2016.

MARSCHALL, L. Robert, Chorale fantasia, *Grove Music Online. Oxford Music Online*, https://doi-org.nukweb.nuk.uni-lj.si/10.1093/gmo/9781561592630.article.05655 (pristup 4. 12. 2020.)

MARTINJAK, Miroslav, *Gregorijansko pjevanje*, Zagreb: Hrvatsko društvo crkvenih glazbenika, 1997.

MEDER, Jagoda, *Orgulje u Hrvatskoj*, Zagreb: Globus nakladni zavod, 1992,

MEDER, Jagoda, Čazmanske orgulje, *Informatica museologica*, 14 (1983) 1-2, 39-40.

MIHANOVIĆ-SALOPEK, Hrvojka, Bogorodica u suvremenoj hrvatskoj glazbi, u: Adalbert Rebić (ur.), *Bogoslovska smotra*, 63 (1993) 1-2, 201-208.

MILOŠEVIĆ, Maja, S kakvim se glazbenim repertoarom mogla susresti publika u gradu Hvaru tijekom prve polovice 17. stoljeća, *Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, 42 (2016) 1, 190-227.

MOOSMANN, Ferdinand – SCHÄFER, Rudi, *Eberhard Friedrich Walcker (1794 – 1872)*, Sarbrücken: Musikwissenschaftliche Verlagsgesellschaft mbH, 1994.

NASCIMBENE, Anelide i RUGGERI, Marco, *Tasti neri tasti bianchi*, Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2011.

NOVAK, Grgo, Orgulje, orguljaši i učitelji crkvenog pjevanja u Hvaru, *Sveta Cecilija*, 18 (1924) 6, 179-183.

OČIĆ, Ljerka, Orguljska baština grada Korčule, u: Ljerka Očić i Mirko Jankov (ur.), *Orguljska baština grada Korčule*, Zagreb: Društvo za promicanje orguljske glazbene umjetnosti „Franjo Dugan“, 2008, 25-31.

PERESTEGI, Mario, Orguljska glazba u Hrvatskoj*, Sveta Cecilija,* 84 (2014) 1-2, 35-41.

PHELPS, Lawrence, *A Brief Look At The French Classical Organ, Its Origins and German Counterpart,* https://www.lawrencephelps.com/Documents/Articles/Phelps/abrieflook.shtml (pristup 18. 7. 2020.).

PICONE, Philippe, Orgue français de la Renaissance, *musique & technique,* (2009) 3, 125-145.

PLAMENAC, Dragan, Hvaranin Damian Nembri (1584. – oko 1648.) i njegovi Večernji psalmi, *Arti musices*, 14 (1983) 1, 5-13.

PUKLAVEC, Slavica Lina, Orgulje zagrebačke katedrale, u: Juraj Kolarić (ur.), *Crkvena kulturna Dobra*, 3 (2005), 9-63.

QUINTAL, Nelson, *Improvising in the French Romantic Style at the Organ*, Gotheburg: Academy of Music and Drama, University of Gothenburg, 2014.

QUOIKA, Rudolf, *Vom Blockwerk zur Registerorgel, Bassel*: Bärenreiter: 1966.

RACA, Sanja, Autorski koncert u čast hrvatskih skladatelja: Franjo Dugan, Antun Dobronić, Krsto Odak, Zagreb: HDS Cantus, 2008.

RADENKOVIĆ, Milutin, *Sekvenca u klasičnoj instrumentalnoj fugi*, Beograd: Umetnička akademija u Beogradu, 1972.

RIMAN, Marija, Fortunat Pintarić – Uz 140. obljetnicu smrti (3. III. 1798. – 25. II. 1867.), *Croatica Christiana Periodica*, 32 (2008) 62, 63-76.

RUMMENHÖLLER, Peter, *Glazbena pretklasika*, Zagreb: HMD, 2004.

SCHWEITZER, Albert, *Deutsche und Französische Orgelbaukunst und Orgelkunst*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1968.

SEDAK, Eva, Znakovi moderne u djelima hrvatskih skladatelja, pokušaj tipizacije, u: Eva Sedak (ur): *Između moderne i avangarde Hrvatske glazba 1910.-1960*, Zagreb: HMD, 2004, 11-36.

SEDAK, Eva, Historiografija kao svjedočenje. Josip Andreis o hrvatskoj glazbi 20. stoljeća, *Arti musices*, 40 (2009) 1-2, 111-134.

STIPČEVIĆ, Ennio, Ivan Werner (1852. – 1886.) i njegove skladbe u samostanu uršulinki u Varaždinu, u: Eduard Vragović, Klaudija Đuran (ur.), *300. godina uršulinki u Varaždinu*, Zagreb-Varaždin: HAZU, Uršulinski samostan u Varaždinu, 2003, 203-211.

STIPČEVIĆ, Ennio, Iz Hrvatske renesanse: o odgoju u glazbi, *Croatica et Slavica Iadretina*, 11/1 (2015) 11, 105-117.

ŠABAN, Ladislav i BLAŽEKOVIĆ, Zdravko, Pregled povijesti starih orgulja zagrebačke katedrale, *Arti musices*, 22 (1991) 1, 3-40.

ŠABAN, Ladislav, Dva Josipa Pape posljednji graditelji orgulja u Varaždinu, *Godišnjak gradskog muzeja Varaždin*, 7 (1985) 7, 161-175.

ŠABAN, Ladislav, Orgulje slovenskih graditelja u Hrvatskoj, u: Dragutin Cvetko (ur.), *Muzikoliški zbornik*, (1979) 15, 13-41.

ŠABAN, Ladislav, Povijesne orgulje kao kulturna baština Dalmacije, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 21 (1980) 1, 555-571.

ŠABAN, Ladislav, Stariji graditelji orgulja u gradu Varaždinu, u: Josip Runjak (ur.), *Godišnjak gradskog muzeja Varaždin*, Varaždin: Gradski muzej Varaždin, 5 (1975) 5, 119-143.

ŠABAN, Ladislav, Starije orgulje Osijeka i njihovi graditelji, u: Andre Mohorovičić (ur.), Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena (1949-1991), Zagreb: JAZU, 1983, 631-654.

ŠKULJ, Edo, *Orgle v Ljubljani*, Ljubljana: Mohorjeva družba, 1994.

TOMIĆ FERIĆ, Ivana, Susreti prekojadranskih kultura u razdoblju klasicizma: Bajamontijeve glazbene i izvanglazbene veze, u: Vito Balić (ur.), *Bašćinski glasi*, 13 (2018) 1, 73-120.

TREŠĆEC-BOBETKO, Lidija, Popis djela i glazbena ostavština Franje Lučića (1898-1972), *Arti musices*, 12 (1981) 1-2, 111-128.

TUKSAR, Stanislav, *Hrvatska glazbena terminologija u razdoblju baroka: nazivlje glazbala i instrumentalne glazbe u tiskanim rječnicima između 1649. i 1742. godine*, Zagreb: HMD, 1992.

TUKSAR, Stanislav, *Kratka povijest hrvatske glazbe*, Zagreb: Matica hrvatska, 2000.

TUKSAR, Stanislav, Pregled rukopisnih i tiskanih muzikalija u Franjevačkom samostanu u Koprivnici, u: Hrvoje Petrić (ur.), *Podravski zbornik*, Koprivnica: Muzej grada Koprivnice, (1996) 22, 105-110.

VARGA, Darko, Josef Angster – poznati graditelj orgulja iz Baranje, *Godišnjak njemačke narodnosne zajednice*, 15 (2008) 1, 143-185.

VIDAKOVIĆ, Albe, *Crkvena glazba u zagrebačkoj stolnoj crkvi u XIX vijeku,* Zagreb: Sv. Cecilija, 1945.

VIDAKOVIĆ, Albe, Orgulje, *Muzička enciklopedija*, sv. 3, Zagreb: *Jugoslavenski leksikografski zavod*, 1977.

VRBANIĆ, Vilena, Organs and organ builders in the Croatian lands from the 14th to 15th century, *Arti musices*, 46 (2015) 1, 91-101.

WALKER, M. Paul, Fugue, *Grove Music Online. Oxford Music Online*, https://doi-org.nukweb.nuk.uni-lj.si/10.1093/gmo/9781561592630.article.51678 (pristup 12. 9. 2020.)

WEBER, Zdenka, Povijesno značenje „Varaždinskog skladateljskog kruga“, *Radovi Zavoda za znanstveni rad HAZU Varaždin*, (1990) 4-5, 223-233.

Z. K., Profesor Vatroslav Kolander, *Sveta Cecilija*, 4 (1910) 8-9, 60-62.

Z. K., Profesor Vatroslav Kolander, *Sveta Cecilija*, 4 (1910) 12, 94-97.

ŽUPANOVIĆ, Lovro, *Anđelko Klobučar* (Stereo LSY-66160 - ploča), Zagreb: Jugoton, MIC, Komisija za kulturne veze s inozemstvom Komiteta za prosvjetu, kulturu, fizičku i tehničku kulturu, 1982.

ŽUPANOVIĆ, Lovro, Izvori za glazbeni barok u Varaždinu, *Radovi Zavoda za znanstveni rad HAZU Varaždin*, 16 (2006) 17, 149-152.

ŽUPANOVIĆ, Lovro, Život i djelo Franje Lučića, *Sveta Cecilija*, 60 (1990) 1, 5-7.

c. Literatura koja nije izravno korištena u radu

ADELUNG, Wolfgang, *Orgelbau*, Leipzig: Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1972.

ARMANO, Emin, Prioriteti vezani uz zaštitu povijesnih i spomeničkih orgulja u Hrvatskoj, *Arti musices*, 50 (2019) 1-2, 117-184.

AUDSLEY, George Ashdown, *The art of Organ-building*, New York: Dover publications, 2013.

BABIĆ SIRIŠČEVIĆ, Mirjana, *Govorno sviranje*, Zagreb: HDS – Cantus, 2006.

BANCHIERI, Adriano, *Conclusioni nel suono dell'organo*, Bologna, Rossi 1609.

BARLÉ, Janko, Franjo Dugan, *Sveta Cecilija*, 29 (1935) 5, 122-129.

BARLÉ, Janko, Franjo Dugan, *Sveta Cecilija*, 29 (1935) 6, 150-160.

BARLÉ, Janko, Franjo pl. Lučić, *Sveta Cecilija*, 25 (1931) 2, 61-64.

BEBAN, Hrvoje, Fra. Petar Knežević i orguljska misa: o izvedbenom aspektu cantus fractus misnih ordinarija iz Kneževićevih kantuala, *Arti musices*, 50 (2019) 1-2, 43-73.

BERGANT, Hubert, *Ob orglah*, Nova gorica: Branko, 1996.

BLANTON, Joseph E., The Organ in Church Design. Albany, TX: Venture Press, 1957.

BOŠKOVIĆ, Ivan, *Ivan Marko Lukačić kao kapelnik splitske prvostolnice*, u: Ljudevit Maračić (ur.), Zagreb: Provincijalat franjevaca konventualaca, 1987. 89-101.

BUJIĆ, Bojan, Odjeci talijanske muzike u kulturi hrvatskoga priobalnoga područja u šesnaestom stoljeću, u: Branka Tafra (ur.), *Kroatologija*, Zagreb: Hrvatski studiji Sveučilišta u Zagrebu, 1 (2010.) 1, 21-39.

BULIĆ, Frane, Orgulje glasovitih umjetnika po crkvama u Dalmaciji, *Sveta Cecilija*, 12 (1918) 5, 129-132.

BULIĆ, Frane, Orgulje glasovitih umjetnika po crkvama u Dalmaciji, *Sveta Cecilija*, 12 (1918) 6, 161-163.

CARTER, Gerard, *Performance and Interpretation of César Franck's Organ Works*, Ashfield: Wensleydale Press, 2015.

CASSON, Thomas, *Lecture on the Pedal Organ: Its History, Design and Control*, London: W. Reeves, 1911.

DESPIĆ, Dejan, *Harmonijska analiza*, Beograd: Umetnička akademija u Beogradu, 1970.

DESPIĆ, Dejan, *Višeglasni aranžmani*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1981.

DEVČIĆ, Natko, *Harmonija*, Zagreb: Školska knjiga, 1975.

DICKSON, William Eduard, *Practical Organ-Building*, London: C. Lockwood and Co., 1882.

FISKOVIĆ, Cvito, Iz glazbene prošlosti Dalmacije, *Mogućnosti*, 21, 1974, 6/7, 711-764.

GAĆEŠA, Tatjana, Katolička crkvena glazba u hrvatskoj u razdoblju od 1941. do 1945. godine, u: Eva Sedak (ur): *Između moderne i avangarde Hrvatske glazba 1910.-1960*, Zagreb: HMD, 2004, 51-70.

GOLENIĆ, Sebastijan, Duhovno glazbeno stvaralaštvo Franje Lučića, *Sveta Cecilija*, 60 (1990) 1, 8-10.

GRGA, Božidar, Graditelji orgulja za hrvatske crkve, *Sveta Cecilija*, 73 (2007) 1-2, 16-19.

GRGA, Božidar, Graditelji orgulja za hrvatske crkve, *Sveta Cecilija*, 74 (2008) 1-2, 16-20.

GRGIĆ, Miljenko, Katedralni kapelnici i glazbene poduke u Splitu 1600. – 1900, *Kulturna baština*, (2005) 32, 525-544.

GRGIĆ, Miljenko, Metropolitanski kaptol o glazbi u splitskoj katedrali na početku XVIII. stoljeća, *Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, 22 (1996) 1, 375-392.

HASELBÖCK, Hans, *Von der orgel und der Musica Sacra*, Wien: Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, 1988.

HIBŠER, Milan, Crkveni glazbenik i njegov instrument - akustika i svirale, *Sveta Cecilija*, 88 (2018) 1-2, 5-9

HIBŠER, Milan, Crkveni glazbenik i njegov instrument - povijest orgulja, *Sveta Cecilija*, 87 (2018) 1-2, 51-54.

HIBŠER, Milan, Crkveni glazbenik i njegov instrument - registri orgulja, *Sveta Cecilija*, 88 (2018) 3-4, 5-8.

HIBŠER, Milan, Crkveni glazbenik i njegov instrument - registri orgulja (4), *Sveta Cecilija*, 88 (2019) 1-2, 3-5.

HIBŠER, Milan, Crkveni glazbenik i njegov instrument - registri orgulja (5), *Sveta Cecilija*, 89 (2019) 3-4, 4-7.

HEINZ, Otmar, *Frühbarocke Oregeln in der Steiermark*, Beč: LIT Verlag, 2012.

HURFORD, Peter, *Making Music on the Organ*, New York: Oxford University Press, 1990.

HUZJAK, Višnja, Franjo Lučić 1889-1989 uz stotu godišnjicu rođenja, u: Višnja Huzak (ur.), *Katalog Franjo Lučić 1889-1989 uz stotu godišnjicu rođenja*, Velika Gorica: Muzej Turopolja, 1989, 1-18.

KARES, Martin, *Kleinorgeln*, Karlsruhe: Verl Evang. Presse-verb. für Baden, 1998.

KLOBUČAR, Anđelko, *Glazbeni oblici*, Zagreb: Muzička akademija, 2011.

KLOTZ, Hans, *The Organ*, St. Lovis: Concordia Publiscing House, 1966.

KNEŠAUREK, Ante i MAŠIĆ, Pavao, Nove orgulje u župnoj crkvi sv. Marka, *Sveta Cecilija*, 81 (2011) 1-2, 41-47.

KOTER, Darija, Likovna oprema baročnih orge: Johann Frančišek Janeček in dekoracija njegovih orgelskih omar, u: Matjaž Barbo (ur.), Muzikološki zbornik, 45 (2009) 1, 45-63.

KOVAČEVIĆ, Krešimir, Franjo Lučić. U povodu 70-godišnjice života. *Zvuk*, 1959, 26/27, str. 244–245.

KRMPOTIĆ, Branko, Strani kapelnici i orguljaši u Senju, *Sveta Cecilija*, 49 (1979) 3, 70-72.

KUŠĆER, Zdenko, Peter Titz (1823.-1873.) graditelj fisharmonike u Osijeku, u: Marin Srakić (ur.), *Anali Zavoda za znanstveni i umjetnički rad u Osijeku*, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, (2006) 22, 57-83.

LUČIĆ, Franjo, *Kontrapunkt*, Zagreb: Školska knjiga, 1969.

LUČIĆ, Franjo, *Polifona kompozicija*, Zagreb: Školska knjiga, 1997.

MALINKA, Bernardica Imakulata, Franjo Lučić, *Sveta Cecilija*, 42 (1972) 1, 2.

MALINKA, Bernardica Imakulata, Naš glazbeni život: Franjo Dugan i Oskar Sigmund, *Sveta Cecilija*, 40 (1970) 4, 125-126.

MAŠIĆ, Pavao, Povodom 85. godišnjica rođenja Anđelka Klobučara, *Sveta Cecilija*, 86 (2016) 1-2, 15-22.

MEHRENHOLZ, Christhard, *Die Orgelregister*, Laufen/Neckar: Orgelbau-Fachverlag, 1987.

MIKLAUŠIĆ-ČERAN, Snježana, Franjo Lučić – skladatelj, orguljaš, pedagog, glazbeni pisac i župan turopoljski. U: Tihomir Petrović (ur.), *Theoria*, Zagreb: HDGT, (2007) 9, 24–26.

MÜLLER, Werner, *Auf den Spuren von Gottfried Slibermann*, Kassel: Bärenreiter-verlag, 1968.

OČIĆ, Ljerka, *Orguljska umjetnost*, Zagreb: Matica hrvatska, 2004.

PALIĆ-JELAVIĆ, Rozina, Doprinos Franje Dugana ml. sakralnoj glazbi, *Arti musices*, 41 (2010) 2, 187-220.

PRISTER, Zlatko*, Život i djela Franje Lučića*, Zagreb: Muzička akademija u Zagrebu, 1970 (diplomski rad, rukopis).

SIRIŠĆEVIĆ BABIĆ, Mirjana, Elementi kontinuiteta u djelima Splitskih skladatelja Silvija Bombardellija, Rubena Radice, Frane Paraća i Olje Jelaska, *Zbornik radova sa znanstvenog skupa održanog u palači Matice hrvatske 22. – 24. studenoga 2007.*, Zagreb: Matica hrvatska, 2009, 53 – 74.

SIRIŠĆEVIĆ, Mirjana, Petar Bergamo: Gudački kvartet, polifoni postupci i polifoni oblici, u: Marija Bergamo (ur.), Bašćinski glasi, 11 (2015) 1, 153-179.

SKOVRAN, Dušan i PERIČIĆ Dušan, *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1986.

SMITH, Rollin, *Toward an Autentic Interpretation of the Organ Works of César franck*, New York: The Juilliard performance Guide, 1983.

SOLDO, Josip Ante, Glazbena ostavština 17. i 18. stoljeća u franjevačkim samostanima Splitske provincije, u: Ennio Stipčević (ur.*), Glazbeni barok u Hrvatskoj*, Osor: Osorske glazbene večeri, 1989, 130-143.

STAHULJAK, Vladimir, O našem orguljaštvu, *Sveta Cecilija*, 2 (1908) 2, 17-20.

STANUŠIĆ, Marko, Franjo Dugan st., u: Marko Stanušić (ur.), *Magnificat*, Sarajevo: Medijski centar vrhbosanske nadbiskupije, 2014, 2-9.

ŠABAN, Ladislav, Orgulje, orguljaši i graditelji orgulja u Sv. Ceciliji, *Sveta Cecilija*, 48 (1978) 2-3, 90-94.

ŠKULJ, Edo, *Vodnik po orgelski glasbi*, Ljubljana: Duhovniški dom, 2017.

TRČEK, Katarina, Invaluable Cultural Heritage or the Fading Image of the Past: The State of Historical Organs in the Territory of Present-Day Slovenia through the Example of the Organs of Joannes Franciscus Janechek, *Arti musices* 47 (2016) 1-2, 117-131.

ŽUPANOVIĆ, Lovro, Tvorba glazbenog djela, Zagreb: Školske novine, 1995.

9. POPIS SLIKOVNIH PRILOGA

Slika 1. Svirale orguljskih registara 9
Slika 2. Razni tipovi orguljskih svirala 10
Slika 3. Zračnica s kliznicama 12
Slika 4. Prikaz veze tipkovnice s ventilima pomoću apstrakata mehaničke trakture 13
Slika 5. Sviraonik modernih orgulja 14
Slika 6. Crescendo valjak i papučica žaluzija 16
Slika 7. Crpeći mijeh 17
Slika 8. Plivajući mijeh 17
Slika 9. Prospekt orgulja u crkvi St. Bavo – Harlem (primjer baroknog orguljskog prospekta) 18
Slika 10. Prospekt orgulja u Koncertnoj dvorani Vatroslava Lisinskog – Zagreb (primjer modernog prospekta) 18
Slika 11. Orgulje Roberta Clicquota u kraljevskoj kapeli u Versaillesu (1711.). 31
Slika 12. Sviraonik orgulja Aristide Cavaillé-Coll u pariškoj crkvi sv. Sulpice (1862.) 36
Slika 13. Orgulje Arpa Schnitgera (1718.), Crkva sv. Mihaela u Groningenu. 38
Slika 14. Eberhard Friedrich Walcker (1884.), katedrala u Rigi. 42
Slika 15. Pozicija orgulja u prezbiteriju u bazilici San Pietronio u Bologni 44
Slika 16. Orgulje (1664.), Willem Hermans, crkva Svetoga Duha, Pistoia 46
Slika 17. Nakićeve orgulje (1762.), crkva sv. Frane, Šibenik. 71
Slika 18. Štrukelove orgulje (1647.), Zagrebačka katedrala 82
Slika 19. Fochtove orgulje (1934.), crkva Uznesenja Blažene Djevice Marije u Pregradi 88
Slika 20. Walckerove orgulje (1855.), Zagrebačka katedrala 92
Slika 21. Sviraonik Walckerovih orgulja (1855.), Zagrebačka katedrala. 93
Slika 22. Sviraonik (Walcker – 1941.), Zagrebačka katedrala. 99
Slika 23. Pločica ispod trećeg manuala. 100
Slika 24. Sviraonik (Walcker – 1987.), Zagrebačka katedrala. 102

Slika 1. Preuzeto sa: https://www.bljesak.info/kultura/flash/bozicni-koncert-na-orguljama/182300 (pristup 13. 8. 2020.)
Slika 2. Preuzeto sa: https://www.worcaud.com/organ/fun-facts/ (pristup 13. 8. 2020.)
Slika 3. Preuzeto sa: https://en.wikipedia.org/wiki/File:SommierOrgue.jpg (pristup 4. 12. 2020.)
Slika 4. Preuzeto sa: https://www.orgelbau-krawinkel.com/tradition/sketches.php?img=5 (pristup 13. 8. 2020.)
Slika 5. Preuzeto sa: https://www.allenorgan.com/custom-organs.html (pristup 13. 8.2020.)
Slika 6. Preuzeto sa: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Orgulje_vara%C5%BEdinske_katedrale_-_Crescendo_i_Schweller.jpg (pristup 13. 8. 2020.)
Slika 7. Preuzeto sa: http://collections.nmmusd.org/pressler5.html (pristup 3. 12. 2020.)
Slika 8. Preuzeto sa: http://www.rwgiangiulio.com/construction/bellows/ (pristup 4. 12. 2020.)
Slika 9. Preuzeto sa: http://mypipeorganhobby.blogspot.com/2008/02/pipe-organ-has-been-my-lifelong.html (pristup 13. 8. 2020.)
Slika 10. Preuzeto sa: http://orguljeheferer.weebly.com/home/2-12-2017-u-1930-sati-u-koncertnoj-dvorani-vatroslava-lisinskog (pristup 14. 8. 2020.)
Slika 11. Preuzeto sa: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Organ_chapel_royal_Versailles.jpg (pristup 4. 4. 2020.)
Slika 12. Preuzeto sa: https://www.pinterest.com/pin/495255290242721780/ (pristup 4. 4. 2020.)
Slika 13. Preuzeto sa: http://www.johnboersma.nl/schnitger2-deutsch.html (pristup 4. 4. 2020.)
Slika 14. Preuzeto sa: http://www.walcker.at/Baltikum/Baltikumreise08.html (pristup 7. 4. 2020.)
Slika 15. Preuzeto sa: http://www.liuwetamminga.it/strumenti.html#Anchor-11481 (pristup 7. 4. 2020.)
Slika 16. Preuzeto sa: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Organo_Willem_Hermans_Pistoia_Chiesa_Spirito_Santo_1664.jpg (pristup 12. 4. 2020.)
Slika 17. Preuzeto sa: http://organum.hr/index.php/2011/01/sibenik-crkva-sv-frane (pristup 24.4.2020.)
Slika 18. Preuzeto iz: Ladislav ŠABAN-Zdravko BLAŽEKOVIĆ: Pregled povijesti starih orgulja zagrebačke katedrale, *Arti musice*s, 22 (1991.) 1, 11, fotograf: Ivan Standl, Muzej grada Zagreba
Slika 19. Preuzeto sa: http://zupa.pregrada.hr/stara/povijest.html (pristup 27. 4. 2020.)
Slika 20. Preuzeto sa: https://www.hkz-kkv.ch/festival_orgulja_zagreb_2012.php (pristup 6. 5. 2020)
Slika 21. Preuzeto sa: https://gewalcker.de/SpieltischWeb/images/agram.jpg (pristup 6. 5. 2020.)
Slika 22. Neobjavljena fotografija / privatna kolekcija, autor i vlasnik fotografije: Milan Hibšer, (22. 7. 2018.)
Slika 23. Neobjavljena fotografija / privatna zbirka, autor i vlasnik fotografije: Danijel Drilo, (13. 6. 2017.)
Slika 24. Preuzeto sa: https://www.zgportal.com/aktualno/najave/arhiva/2014/5-festival-orgulje-zagrebacke-katedrale-2014/ (pristup 6. 5. 2020.)

10. POPIS TABLIČNIH PRILOGA

Tabela 1. Nazivi manuala i pedala prema nacionalnim školama 15
Tabela 2. Dispozicija orgulja (1787.) François-Henri Clicquota u katedrali Saint-Pierre, Poitiers 32
Tabela 3. Dispozicija orgulja Aristide Cavaillé-Coll (1841.), bazilika Saint-Denis, Paris 34
Tabela 4. Raspored principalnih registara po manualima: 38
Tabela 5. Dispozicija Pratijevih orgulja u Bazilici San Pietronio u Bologni 44
Tabela 6. Dispozicija orgulja iz 1664. god, Willem Hermans, crkva Svetoga Duha, Pistoia .. 46
Tabela 7. Dispozicija Serassijevih orgulja u crkvi sv. Augustina iz Treviza (1858.) 48
Tabela 8. Dispozicija Orgulja J. G. Freundta (1649.) u crkvi sv. Marije u Lepoglavi 54
Tabela 9. Dispozicija Weinerovih orgulja (1738.) u crkvi sv. Marije u Samoboru 55
Tabela 10. Dispozicija Eislovih orgulja (1759.) u župnoj crkvi Pohoda Marijina u Mariji Gorici 56
Tabela 11. Dispozicija Römerovih orgulja (1761.) u kapeli Majke Božje Jeruzalemske na Trškom Vrhu 57
Tabela 12. Dispozicija Orgulja (1767.) u župnoj crkvi sv. Marije Magdalene u Čazmi 58
Tabela 13. Dispozicija Fischerovih orgulja (1805.) u crkvi Blažene Djevice Marije u Valpovu 60
Tabela 14. Dispozicija Pumppovih orgulja (1842.) u Crkvi Uzašašća Marijina u Kloštar Ivaniću 61
Tabela 15. Dispozicija Geisslerovih orgulja (1860.) u crkvi Sv. Trojstva u Varaždinu 63
Tabela 16. Dispozicija Stenmayerovih orgulja (1882.) u katedrali sv. Petra u Đakovu 64
Tabela 17. Dispozicija orgulja crkve sv. Ivana Krstitelja u Zagrebu 67
Tabela 18. Dispozicija Jenkovih orgulja (1936.) u katedrali sv. Petra u Đakovu 68
Tabela 19. Dispozicija Nakićevih orgulja (1762.) u crkvi sv. Frane u Šibeniku 72
Tabela 20. Dispozicija Bazzanijevih orgulja (1883.) u katedrali sv. Marka u Korčuli 74
Tabela 21. Dispozicija orgulja braće Mayer (1914.) u crkvi sv. Nikole u Korčuli 75
Tabela 22. Dispozicija Brandlovih braće (1936.) u crkvi sv. Dominika u Splitu 75
Tabela 23. Popis graditelja orgulja u Zagrebačkoj katedrali i biskupa u vrijeme gradnje 79
Tabela 24. Dispozicija Štrukelovih orgulja 83
Tabela 25. Dispozicija Fallerovih orgulja iz 1689. g. 84
Tabela 26. Dispozicija Janačekovih orgulja 85
Tabela 27. Dispozicija Fochtovih orgulja iz 1834. g. 87

Tabela 28. Današnja dispozicija orgulja u Pregradi, F. Focht (1834.) – M. Heferer (1854.) .. 88
Tabela 29. Prijedlog dispozicije E. F. Walckera (1852.) 89
Tabela 30. Dispozicija Walckerovih orgulja iz 1855. g. 92
Tabela 31. Dispozicija orgulja nakon obnove 1913. g. 98
Tabela 32. Dispozicija orgulja nakon obnove 1940. g. 100
Tabela 33. Dispozicija orgulja nakon obnove 1987. g. 102
Tabela 34. Manual I. 104
Tabela 35. Manual II. 104
Tabela 36. Manual III 105
Tabela 37. Manual IV 105
Tabela 38. Pedal. 106
Tabela 39. Popis orguljaša u zagrebačkoj katedrali od 1488. do kraja 17. stoljeća. 112
Tabela 40. Popis orguljaša u zagrebačkoj katedrali u 18. stoljeću. 116
Tabela 41. Prikaz dinamičkih promjena / A. Klobučar, Fantazija 144
Tabela 42. Nastupi motiva u prvom djelu (Grave) / Tokata, F. Dugan st. 150
Tabela 43. Ekspozicija / Tokata, F. Dugan st. 152
Tabela 44. Nastupi tema / Tokata, F. Dugan st. 153
Tabela 45. Shematski prikaz dinamičkih promjena / Tokata, F. Dugan st. 153
Tabela 46. metričke promjene / A. Klobučar, Toccata 155
Tabela 47. Prikaz promjena dinamike i tempa / F. Lučić – koral Zdravo Djevo čista 163
Tabela 48. Prikaz nastupa tema (Fugue) / F. Dugan st. Prludé et Fugue 169
Tabela 49. Shematski prikaz dinamičkih promjena (Preludij) / F. Dugan st., Preludij i fuga 173
Tabela 50. Ekspozicija (Fuga) / F. Dugan st. Preludij i fuga 174
Tabela 51. Nastupi tema (Fuga) / F. Dugan st., Preludij i fuga 176
Tabela 52. Ekspozicija (Fuga) / F. Lučić, Tokata i fuga u F-duru 182
Tabela 53. Nastupi tema (Fuga) / F. Lučić, Tokata i fuga u F-duru 183
Tabela 54. Prikaz dinamičkih oznaka i promjena manuala Tokata u F-duru prema Domagoju Andriću / F. Lučić, Tokata i fuga F-dur 185
Tabela 55. Prikaz dinamičkih oznaka i promjena manuala Fuga u F-duru prema Franji Lučiću / F. Lučić, Tokata i fuga F-dur 185
Tabela 56. Ekspozicija (Fuga) / F. Lučić, Sonata 201
Tabela 57. Nastupi tema (Fuga) / F. Lučić, Sonata 203
Tabela 58. Shematski prikaz Toccate / A. Klobučar, Sonata – I. st. 206
Tabela 59. Razvojne faze 219

Tabela 60. Osnovni princip Duganove registracije 224
Tabela 61. Registri i dinamika zvuka 225
Tabela 62. Registri i dinamika zvuka 226
Tabela 63. Registri i dinamika zvuka 227
Tabela 64. Registracijski principi 233
Tabela 65. Prikaz dinamičkih promjena u Toccata A. Klobučara 239
Tabela 66. Registarske promjene 240
Tabela 67. Inovacije i kontinuitet 242

11. ŽIVOTOPIS

Mario Perestegi rođen je 1. veljače 1971. god. u Zagrebu gdje je 1995. g. diplomirao na Institutu za crkvenu glazbu KBF-a Sveučilišta u Zagrebu stekavši naziv profesora crkvene glazbe. Tijekom studija crkvene glazbe orgulje studira kod prof. Anđelka Klobučara. Specijalistički studij orgulja s temom „Orguljska sonata-simfonija u 20. st." završio je 2000. g. u klasi prof. Huberta Berganta na Akademiji za glasbo Univerze u Ljubljani. Studij orgulja (koncertni smjer u klasi prof. Andrije Galuna) i teorije glazbe završio je na Akademiji umetnosti Univerziteta u Novom Sadu. U interpretaciji francuske orguljaške glazbe usavršavao se kod francuske orguljašice Marie-Claire Alain (1998.), a u interpretaciji glazbe J. S. Bacha kod Marija Penzara (2000.-2001.)

Pedagošku djelatnost započinje na XVI. gimnaziji u Zagrebu na kojoj od 1991. do 1995. godine predaje Glazbenu umjetnost. 1995. g. postaje asistent za orgulje na Akademiji za glasbo Univerze v Ljubljani. Za područje orgulja na istoj ustanovi 2002. g postaje docent, 2007. g. izvanredni profesor, a 2013. redoviti profesor (trajno zvanje). Uz redoviti pedagoški rad na Akademiji za glasbo kao gost profesor predavao je u Padovi na Conservatorio „Cesare Pollini" *(2016.)*, Litvanskoj akademiji za glazbu i teatar u Vilniusu *(2017.)*, Glazbenom konzervatoriju „Giuseppe Tartini" u Trstu *(2018.)*, Akademiji umetnosti u Novom Sadu *(2019.)* i na Institutu za crkvenu glazbu u Zagrebu *(2019.)*. Od 2019. pročelnik je Odsjeka za sakralnu glazbu na Akademiji za glasbo Univerze v Ljubljani. Od 2016. g. član je Univerzitetne komisije za priznavanje pomembnih umetniških del Univerze u Ljubljani. Sudjeluje u radu međunarodnih žirija orguljaških natjecanja te djeluje kao voditelj majstorskih tečajeva i seminara o interpretaciji orguljaške glazbe.

Do sada je izveo preko 600 solističkih i komornih koncerata na orguljama na mnogim međunarodnim festivalima u Europi od kojih se posebno ističu dva recitala na velikim orguljama katedrale Notre Dame u Parizu *(2009. i 2017.)* te na mnogim međunarodnim festivalima orguljaške glazbe.[423] Nastupi ga vode u udaljenu Australiju gdje 2005. godine koncertira u Sidneyju, Cannberi i Melbourneu te 2006. godine u SAD gdje ostvaruje svoje nastupe na prestižnim mjestima u New Yorku, Washingtonu, Bostonu, Chicagu i Wiliamsburgu.

Autor je šest članaka koji su izdani u časopisu Sv. Cecilija[424].

[423] Rabat (2019.), Vilnius (2017.), Rim (2012.), Ljubljana (2012.), Liverpool (2011.), Beč (2009., 2011., 2018.), Kobenhaven (2011.), Frombork (2010.), Moskva (2009.), Soči (2009.), Riga (2009., 2011.), Köln (2008.), Berlin (2008.), Dubrovnik (Dubrovačke ljetne igre) (2008.), Salzburg (2007.), Bruxelles (2008.), Olomouc (2006.), Helsinki (2006.).

[424] J. S. Bach – Život (Sv. Cecilija 70 (2000) 2, 33-35), J. S. Bach - Orguljaš (Sv. Cecilija 70 (2000)3, 60-65), J. S. Bach – Analiza svih preludija, toccata, fantazija i fuga (Sv. Cecilija, 70 (2000) 4, 92-96, 71 (2001) 1, 5-11, 71 (2001)2, 35-38), Dietrich Buxtehude (1637 – 1707) (Sv. Cecilija 77 (2007) 3-4, 23-25), Orguljska glazba u Hrvatskoj (Sv. Cecilija 84 (2014) 1-2, 35-41), Drugi oratorij hrvatskog skladatelja Josipa Magdića– Jezušev križni put (Analiza) (Sv. Cecilija 85 (2015) 1-2, 48-50).

12. PRILOZI

Prilog 1.

Franjo DUGAN st.: Fantazija (Po pučkoj pjesmi *Pozdravleno budi telo Jezuša*), u: Franjo Dugan (ur.), *Kompozicije za orgulje*, Zagreb: vlastita naklada autora, 1925, 49-61.

Prilog 2.

Franjo LUČIĆ: Fantazija u c-molu*, Sveta Cecilija*, 40 (1970) 4.

Prilog 3.

Anđelko KLOBUČAR: Fantazija, *Sveta Cecilija*, 58 (1987) 2.

Prilog 4.

Franjo DUGAN st.: Tokata, u: Franjo Dugan (ur.), *Kompozicije za orgulje*, Zagreb: vlastita naklada autora, 72-81.

Prilog 5.

Anđelko KLOBUČAR: Toccata III, *Sveta Cecilija*, 42 (1972) 2.

Prilog 6.

Franjo DUGAN st.: Predigra i varijacija (na adventsku pjesmu *Ptičice lijepo pjevaju*), u: Ljerka Očić (ur.), *Orguljski opus*, Zagreb: Društvo za promicanje orguljske glazbene umjetnosti „Franjo Dugan“, 1998. 154-157.

Prilog 7.

Franjo DUGAN st.: Božićna predigra**,** u: Ljerka Očić (ur.), *Orguljski opus*, Zagreb: Društvo za promicanje orguljske glazbene umjetnosti „Franjo Dugan“, 1998, 158-159.

Prilog 8.

Franjo LUČIĆ: Zdravo Djevo čista, *Sveta Cecilija*, 36 (1942) 5-6.

Prilog 9.

Anđelko KLOBUČAR: Koralna fantazija Zdravo budi Marijo, u: Miho Demović (ur.), *Skladbe za orgulje*, Zagreb: Kor prvostolne crkve zagrebačke, 2001, 122-125.

Prilog 10.

Franjo DUGAN st.: Prelude et Fugue**,** u: Franjo Dugan (ur.), *Kompozicije za orgulje*, Zagreb: vlastita naklada autora, 1925, 39-49.

Prilog 11.

Franjo DUGAN st.: Preludij i fuga, u: Franjo Dugan (ur.), *Kompozicije za orgulje*, Zagreb: vlastita naklada autora, 1925, 91.-112.

Prilog 12.

Franjo LUČIĆ: Tokata i fuga F-dur, Tokata, Zagreb: Knjižnica i arhiv Hrvatskog glazbenog zavoda, ostavština Franje Lučića, kutija 1. (rukopis). Fuga, u: Krešimir Brlobuš (ur.), Polifona kompozicija, Zagreb: Školsla knjiga, 1997, 227-233.

13. Prilog 13.

Anđelko KLOBUČAR: Tokata i fuga za orgulje, privatno vlasništvo Danijel Drilo, rukopis

14. Prilog 14.

Franjo LUČIĆ: Sonata za orgulje, Zagreb: Knjižnica i arhiv Hrvatskog glazbenog zavoda, ostavština Franje Lučića, kutija 1, rukopis

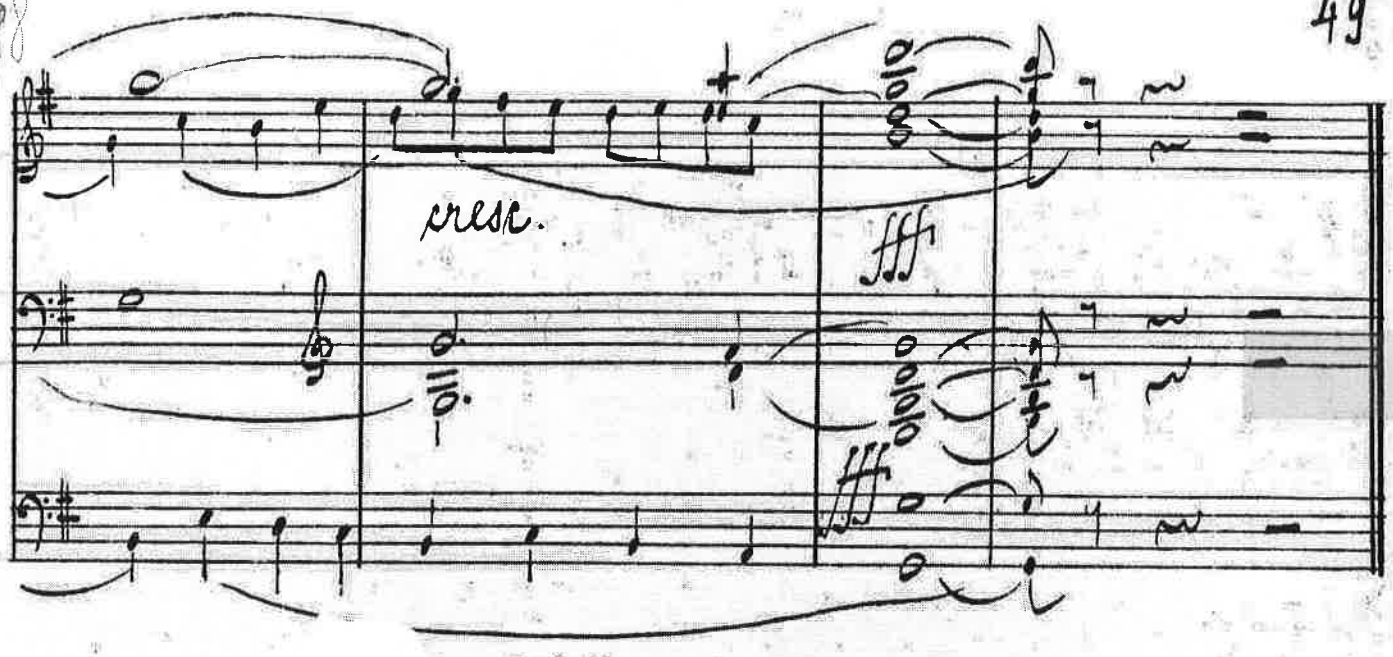
Prilog 15.

Anđelko KLOBUČAR: Sonata, vlastita naklada autora, Pariz, 1966.

Prilog 16.

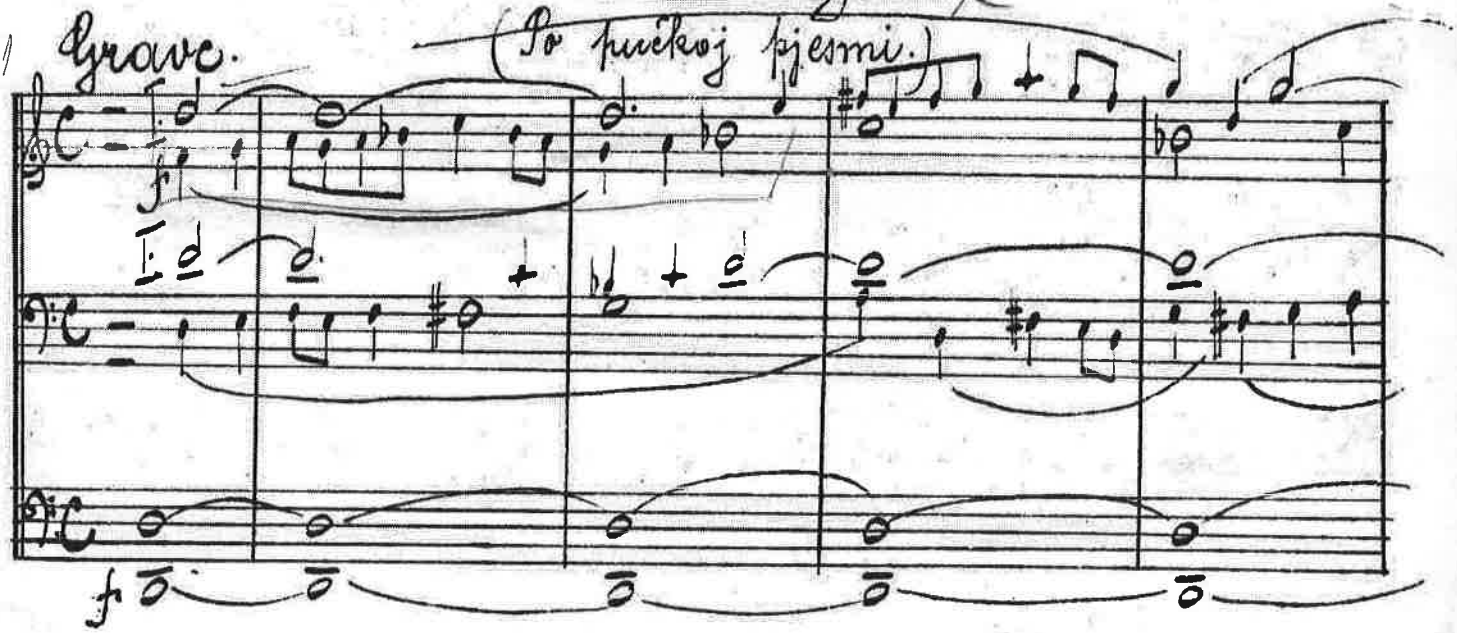
Anđelko KLOBUČAR: II. Sonata, vlastita naklada autora, Zagreb, 1968.

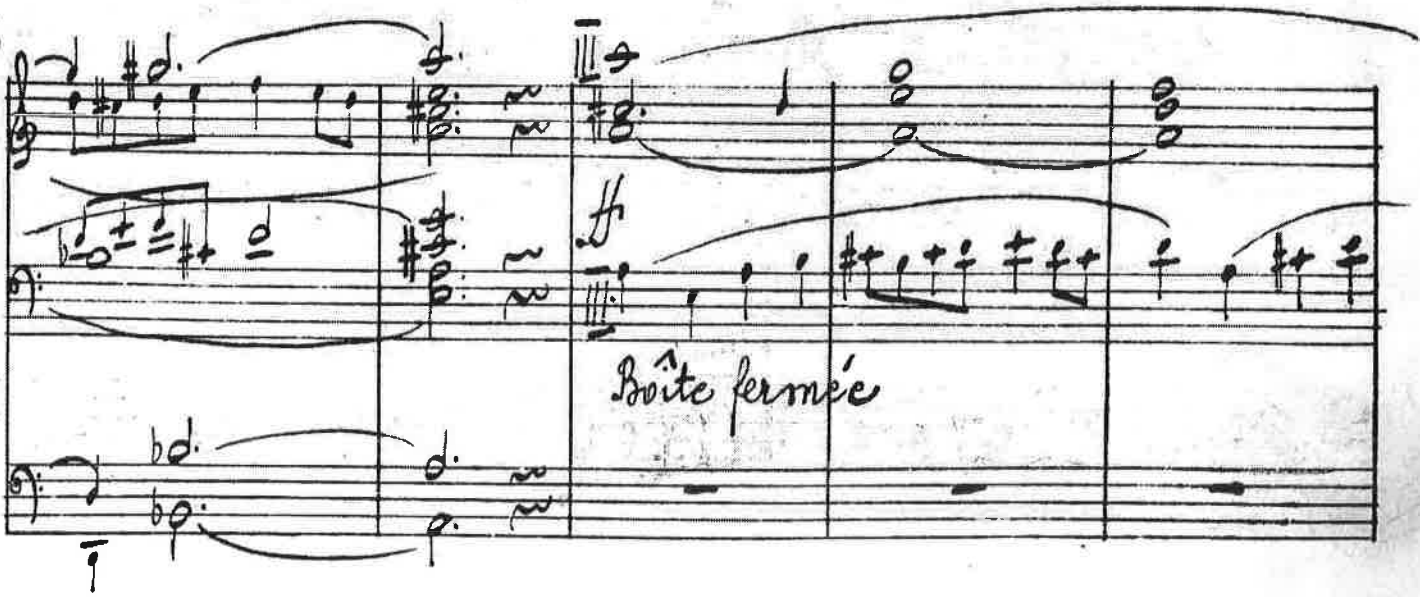
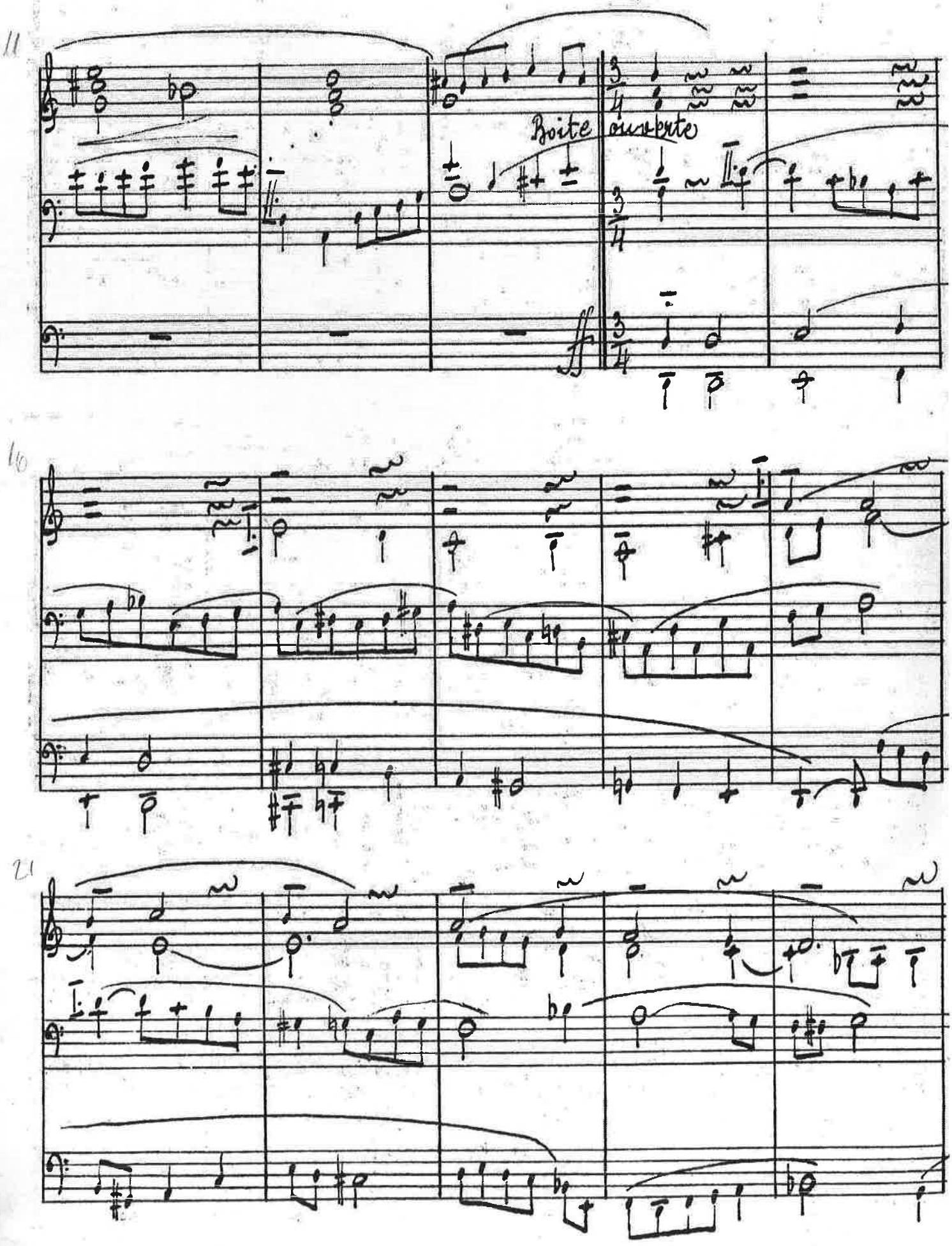
1. prilog:
Franjo DUGAN st.: Fantazija (Po pučkoj pjesmi *Pozdravleno budi telo Jezuša*)

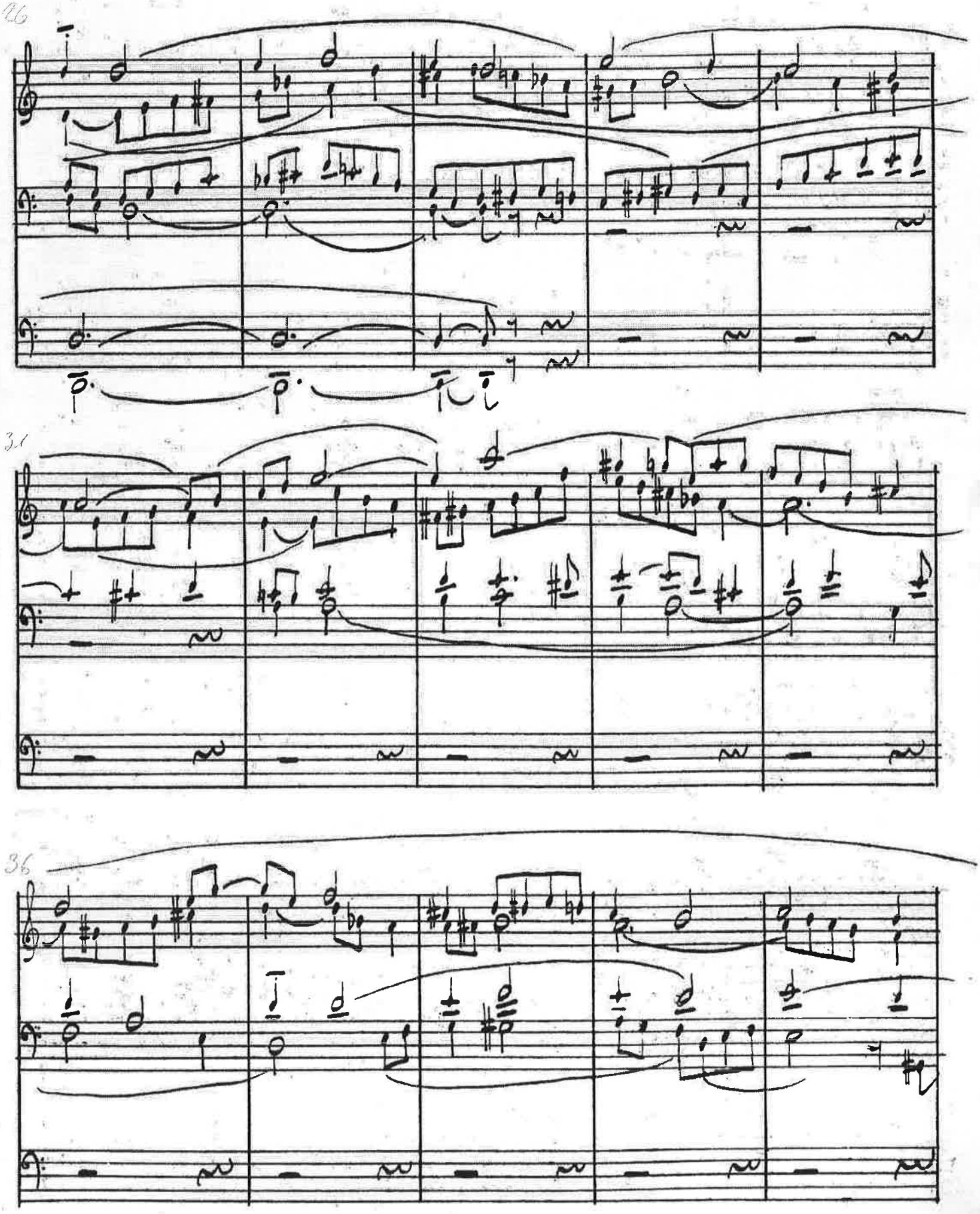
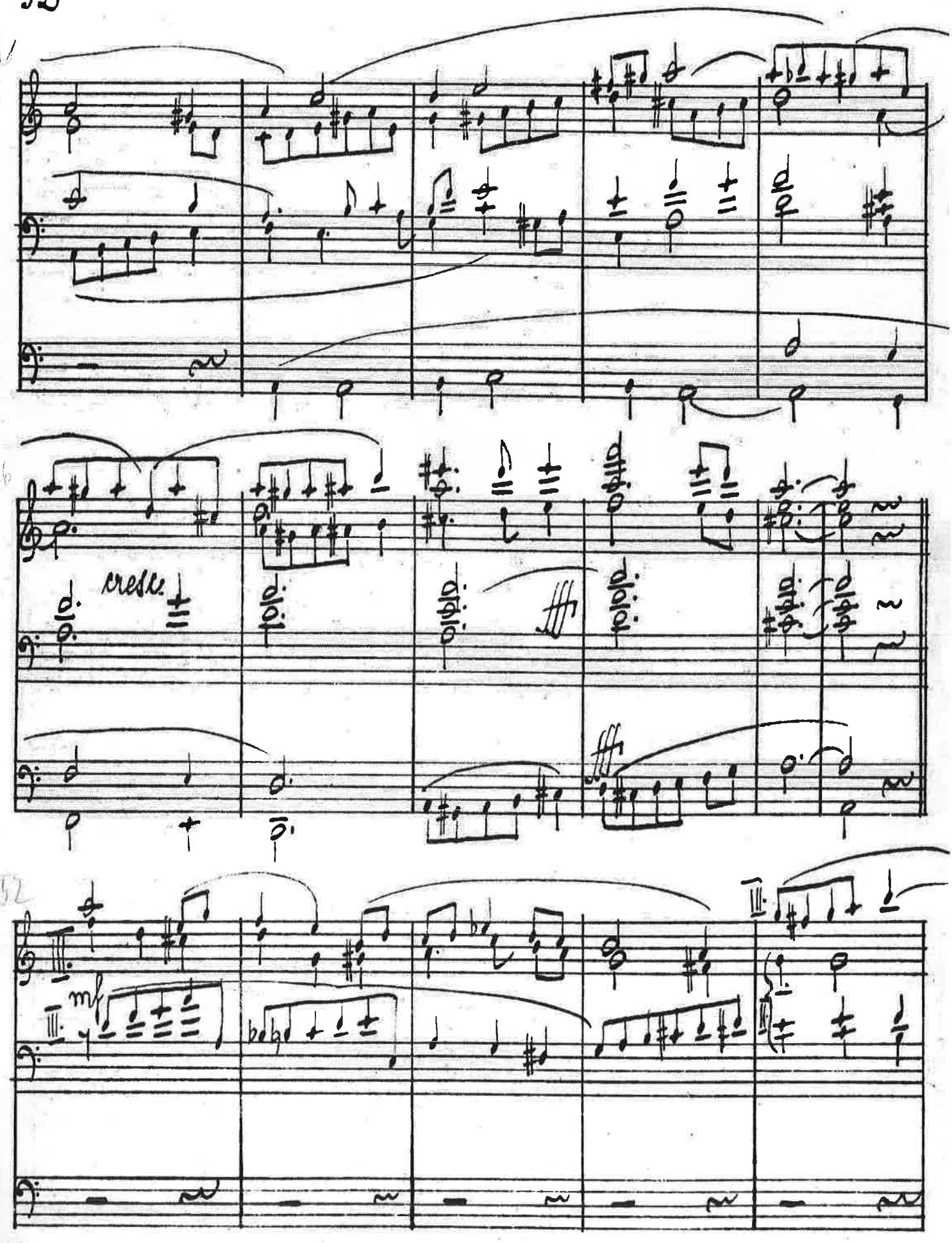
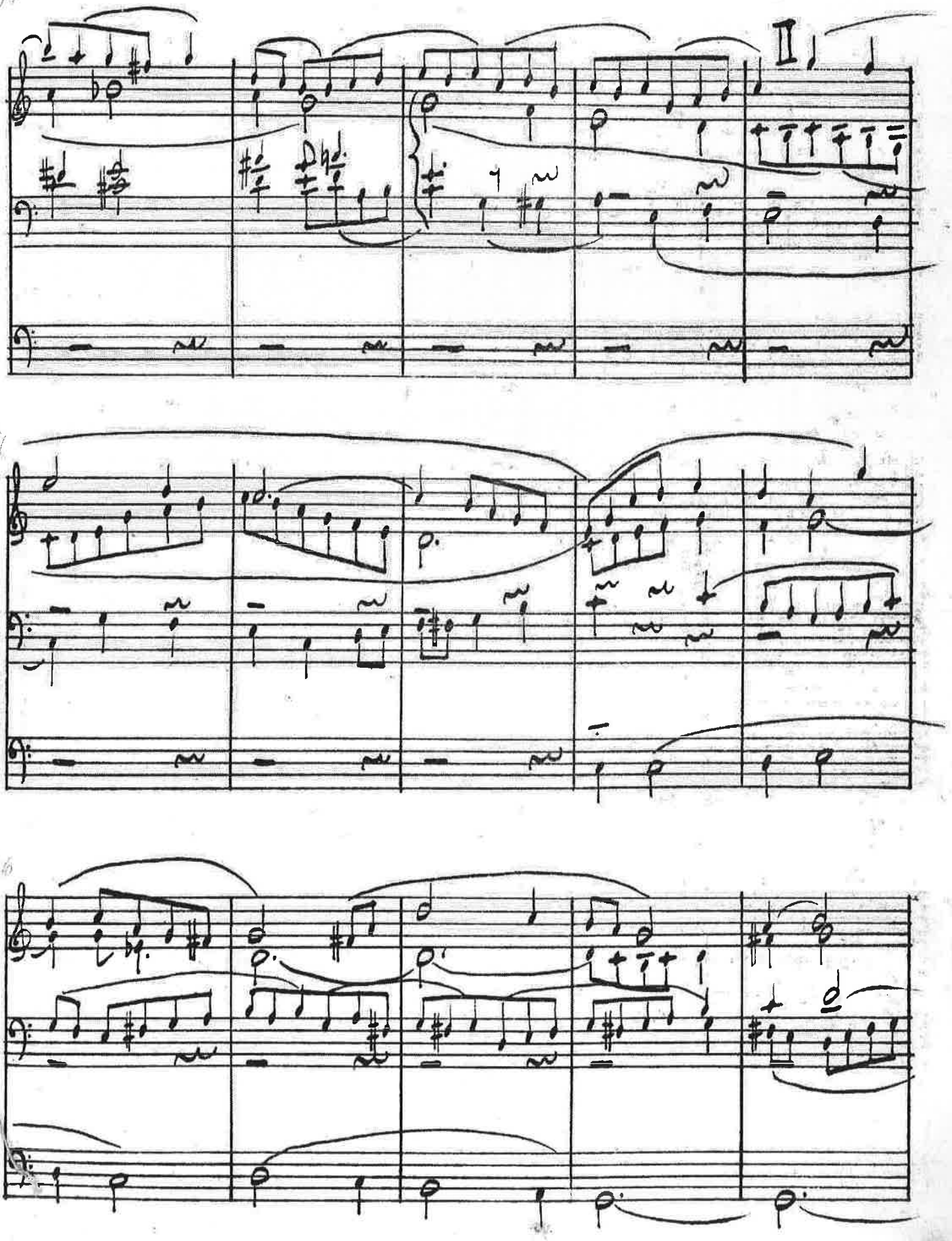
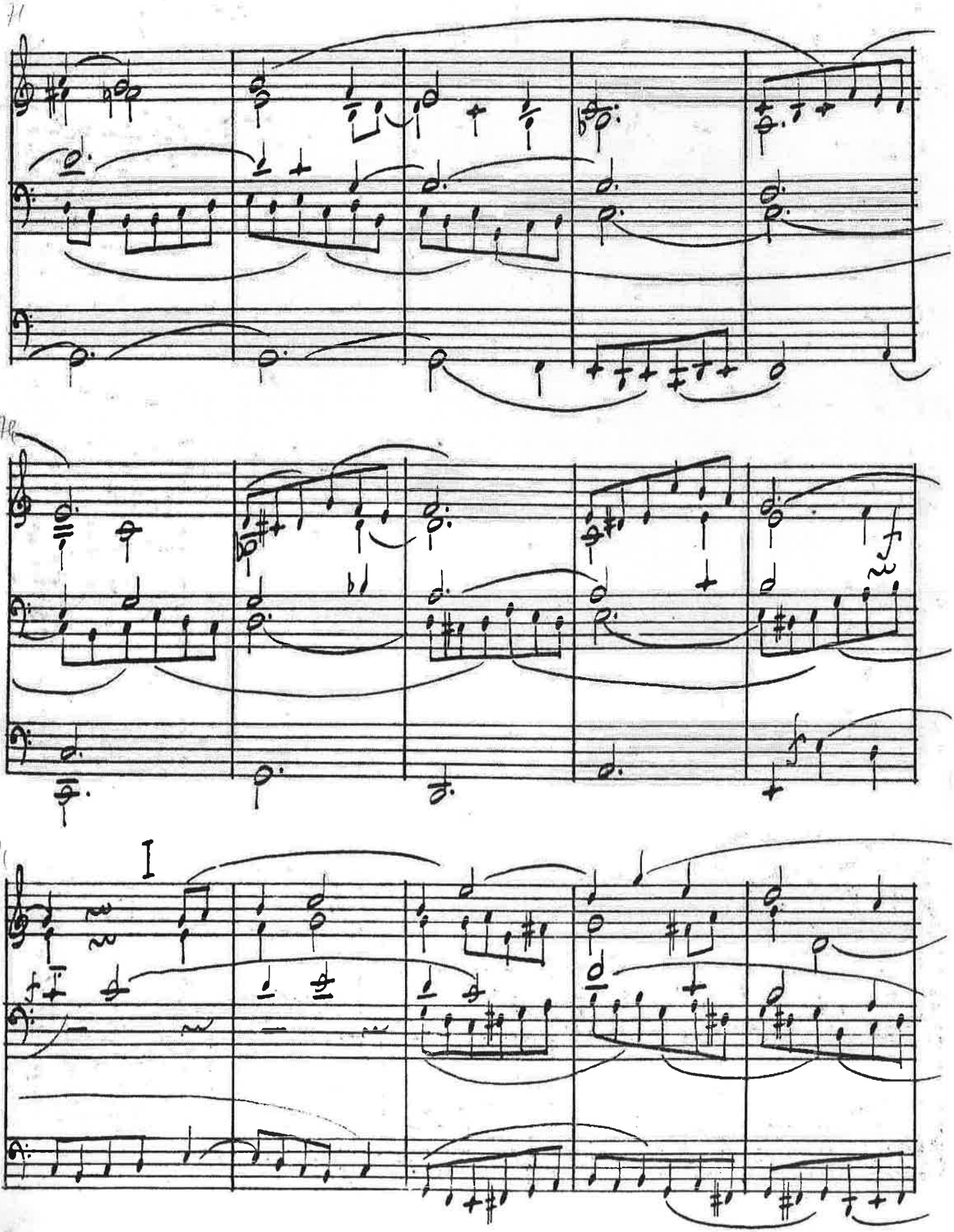
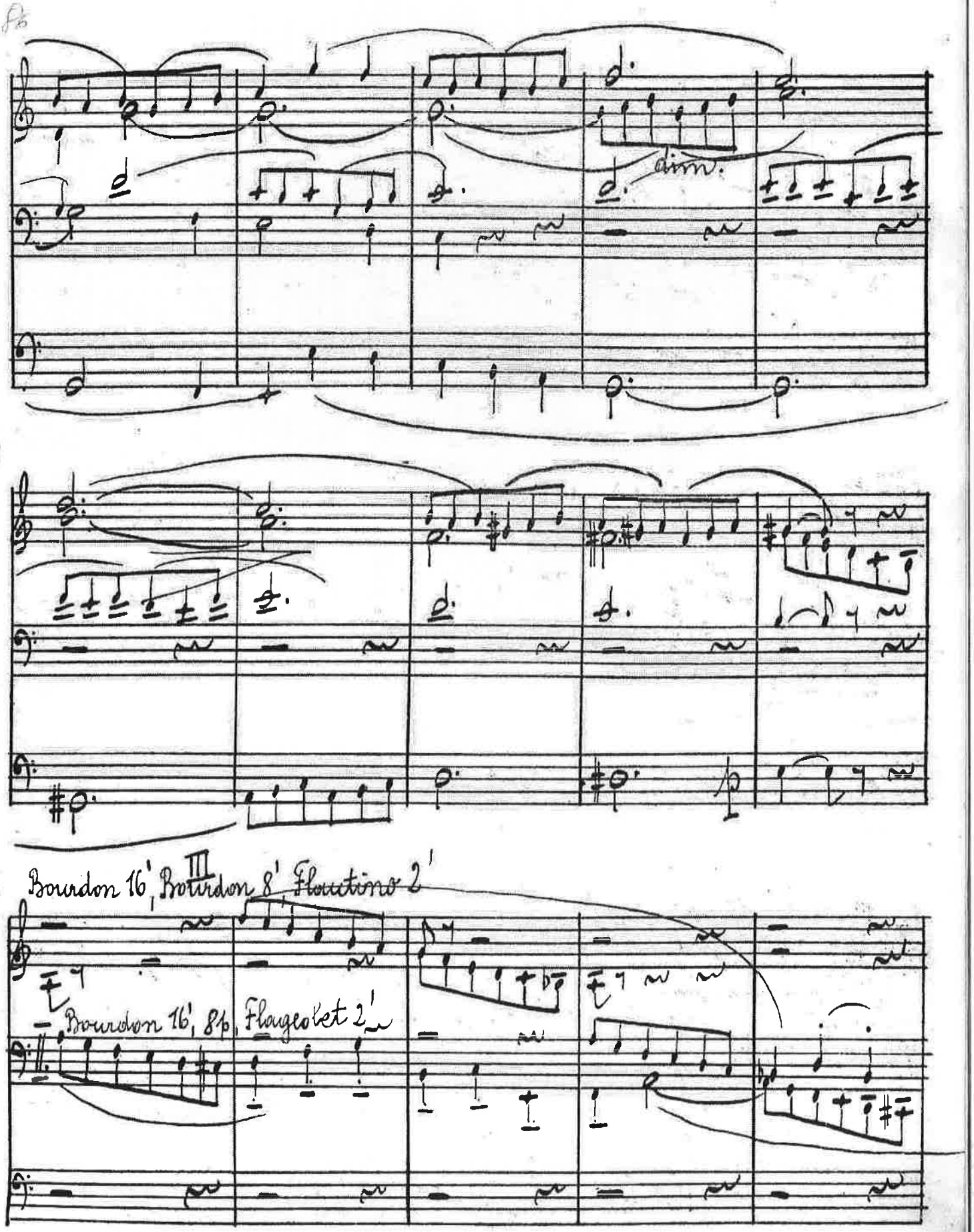
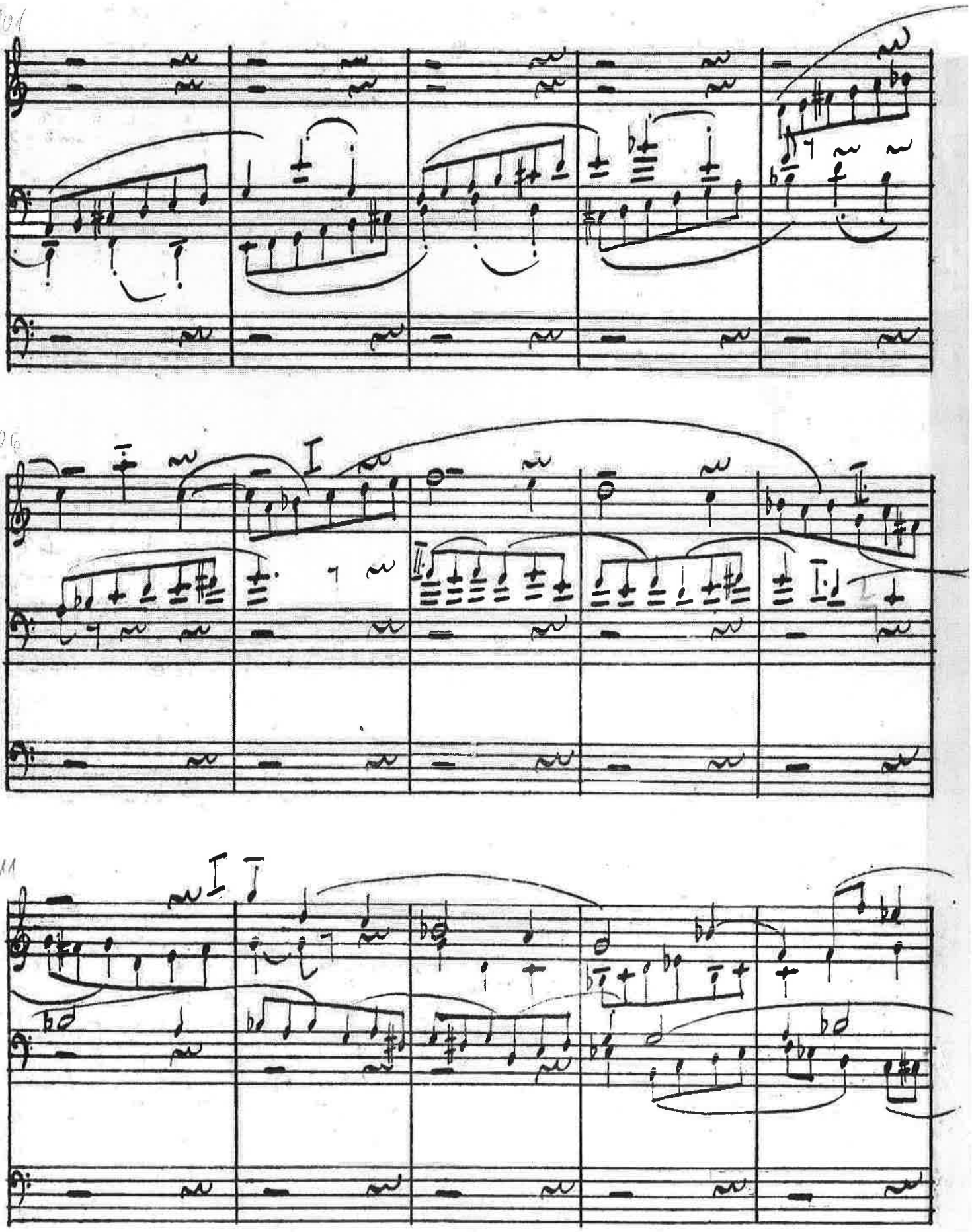


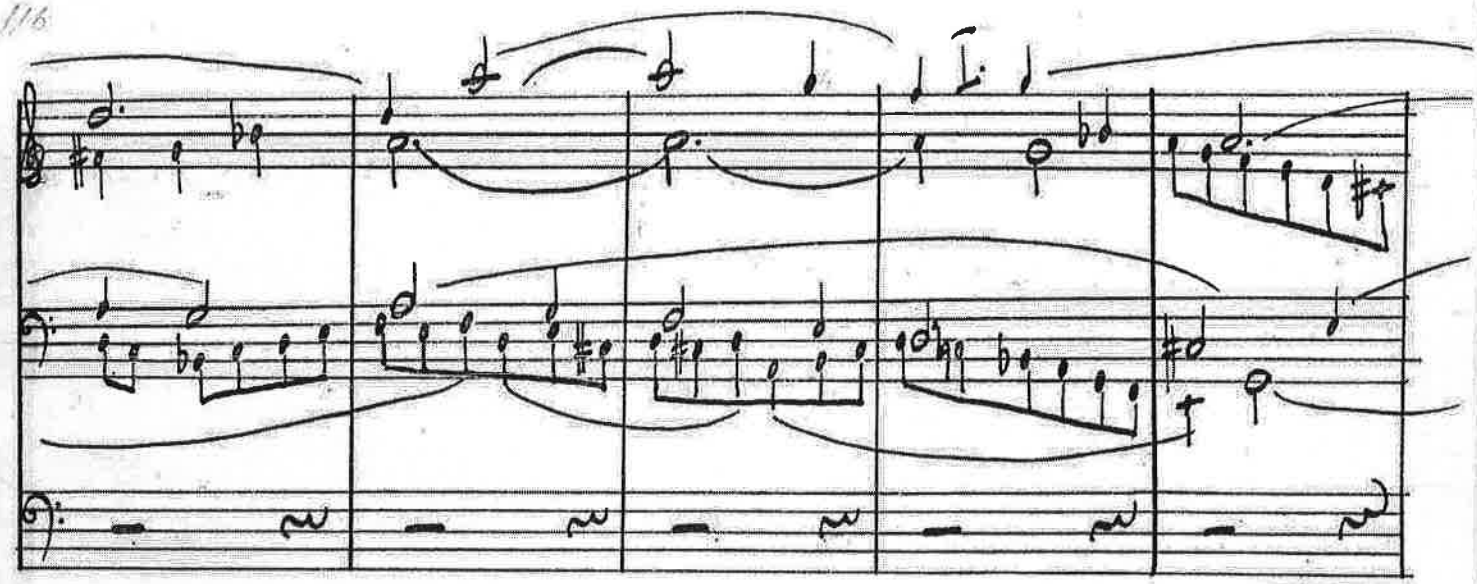
Fantazija

(Po ruskoj pjesmi.)

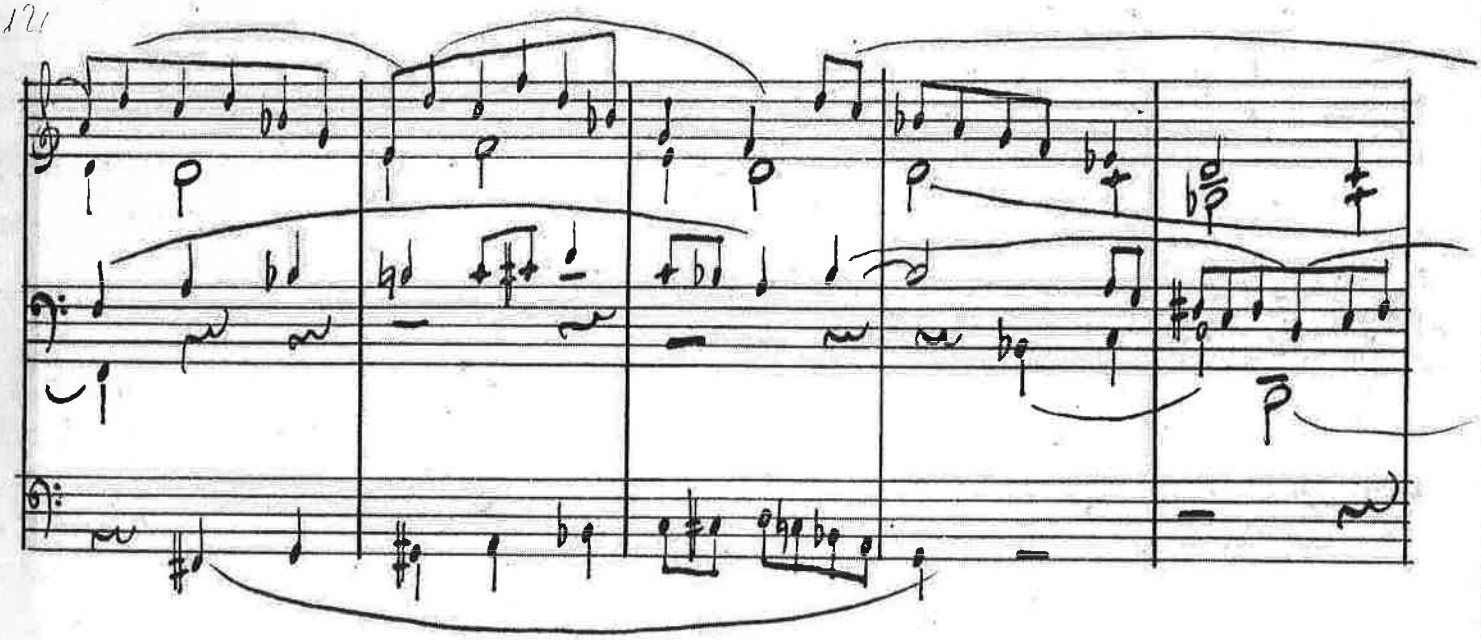




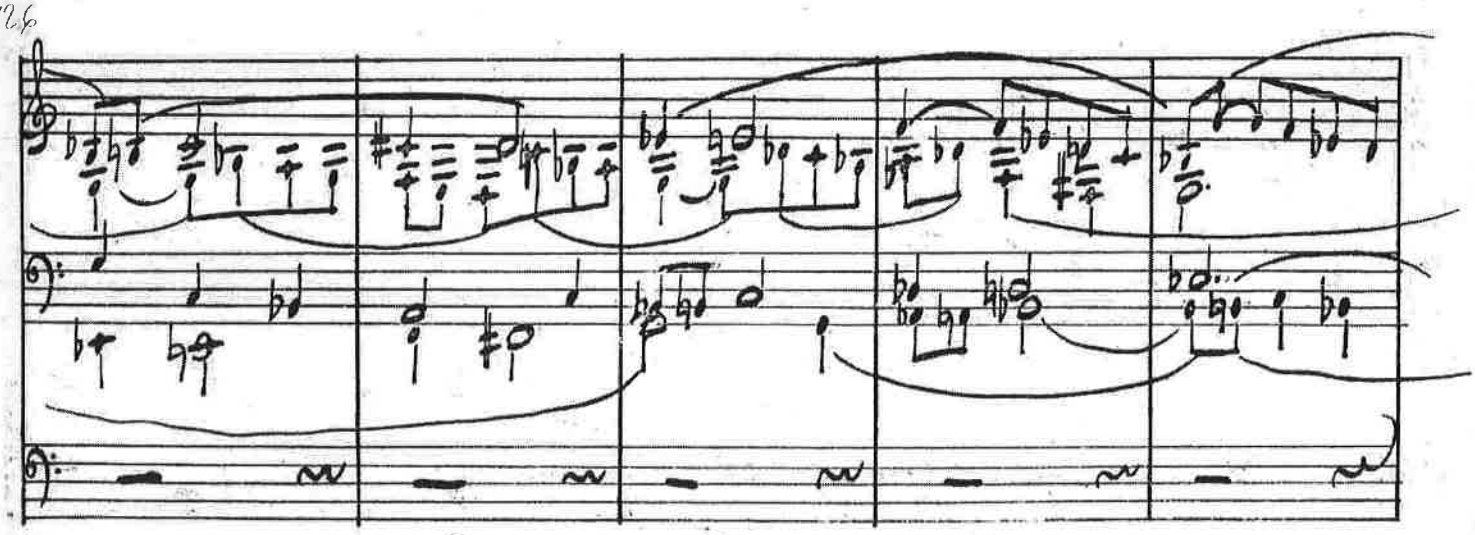
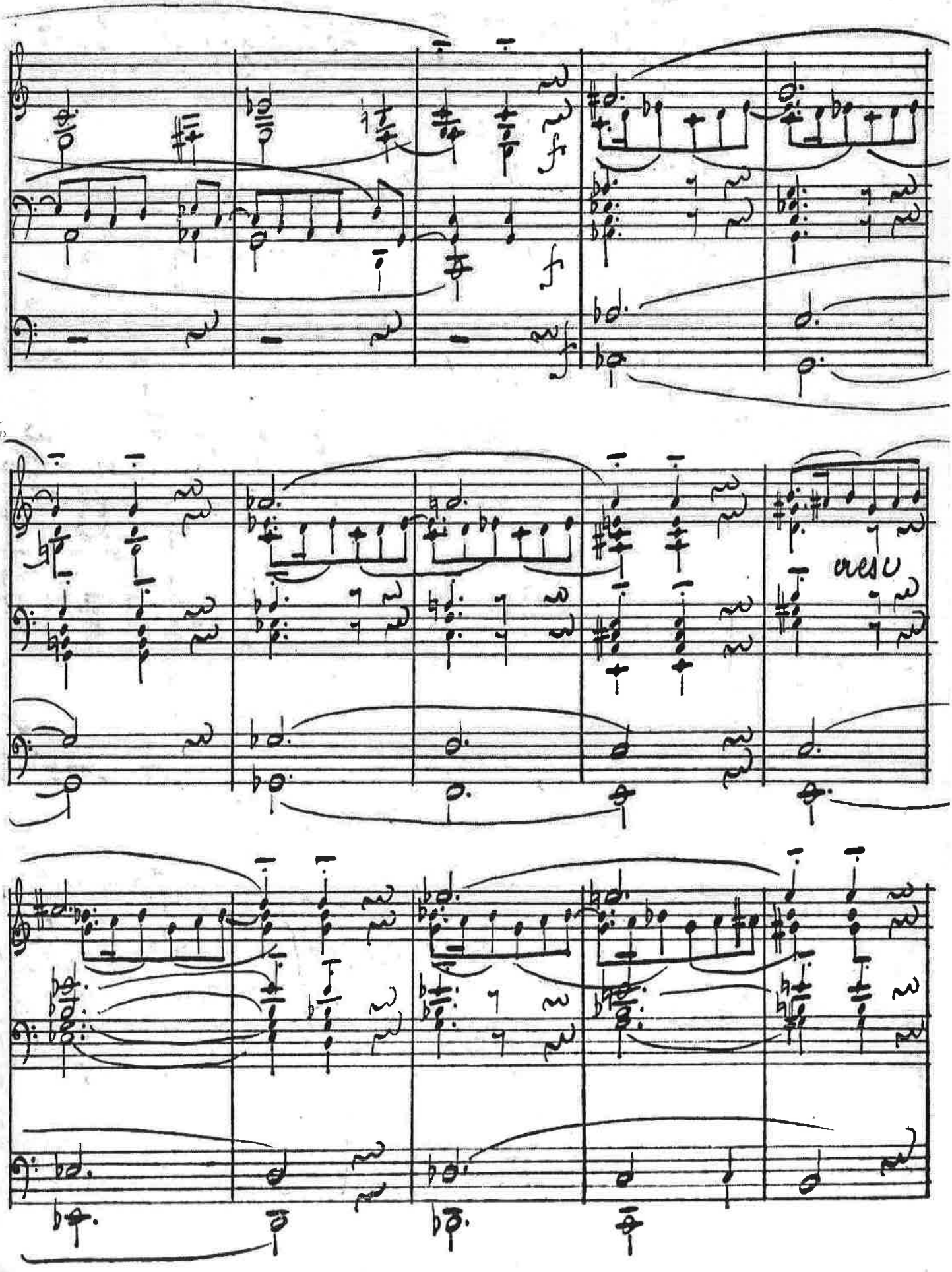
11
Boite ouverte
16
21

26
31
36

cresc.
mf

I

dim.
III
Bourdon 16', Bourdon 8' Flauto 2'
Bourdon 16', 8', Flageolet 2'

116

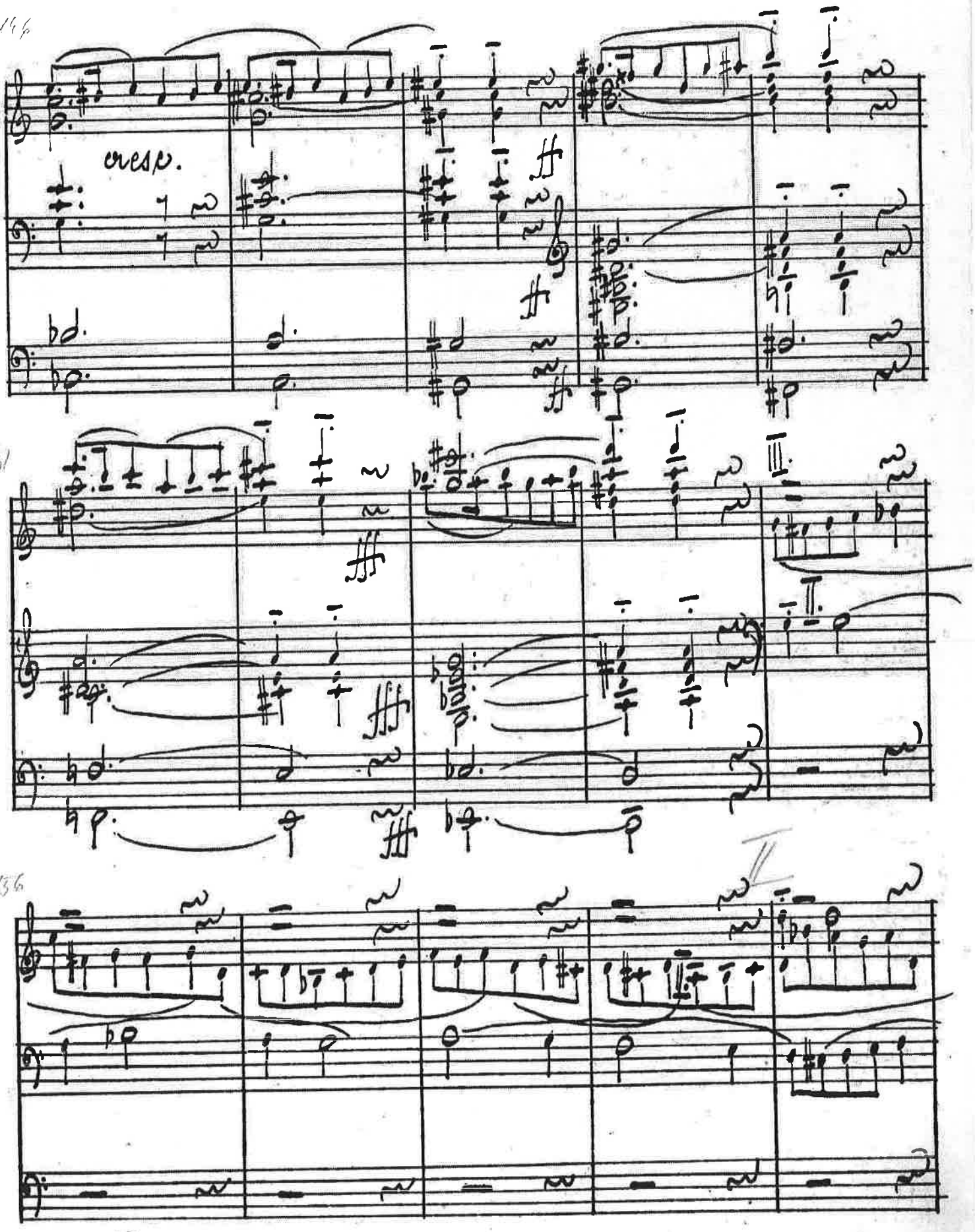
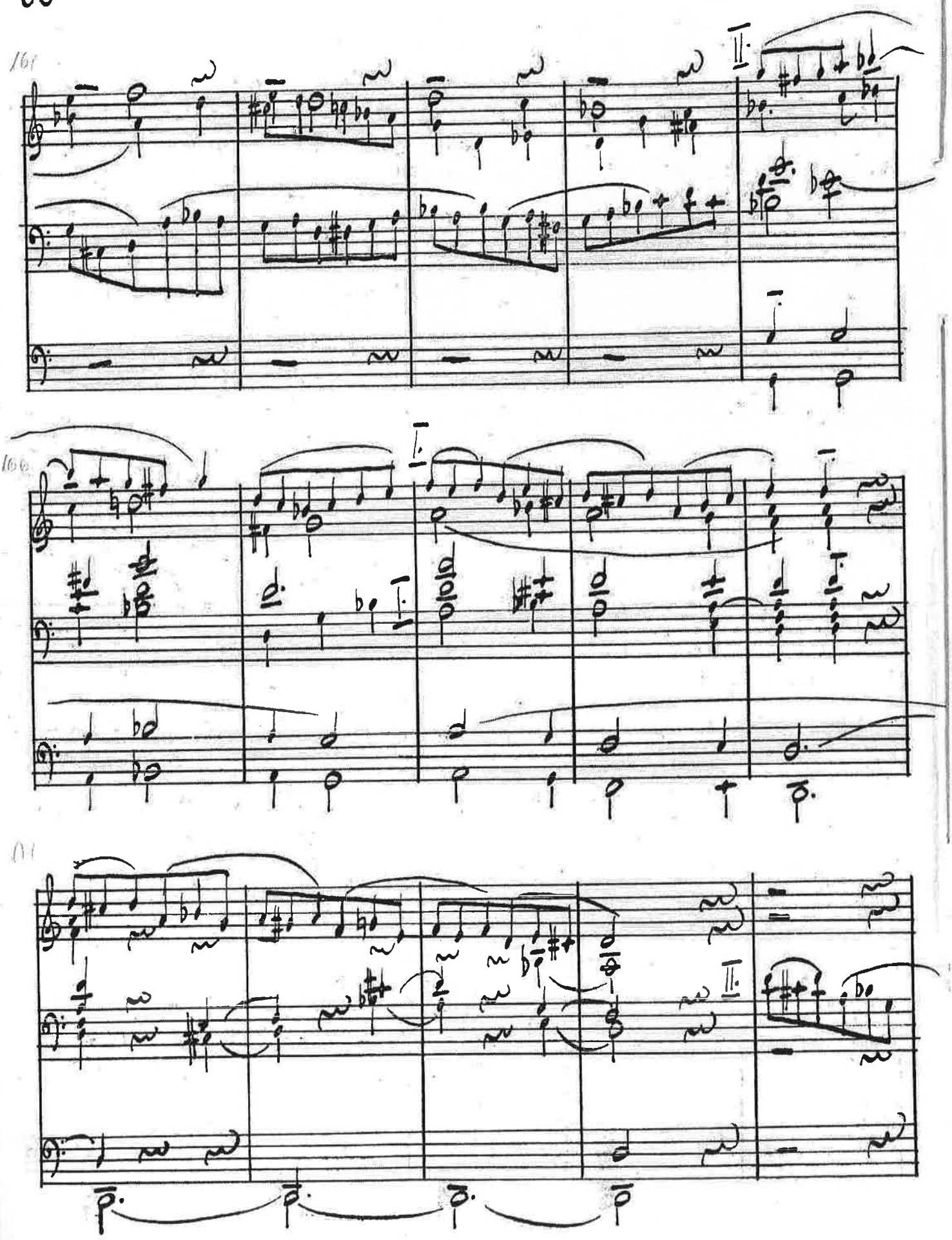
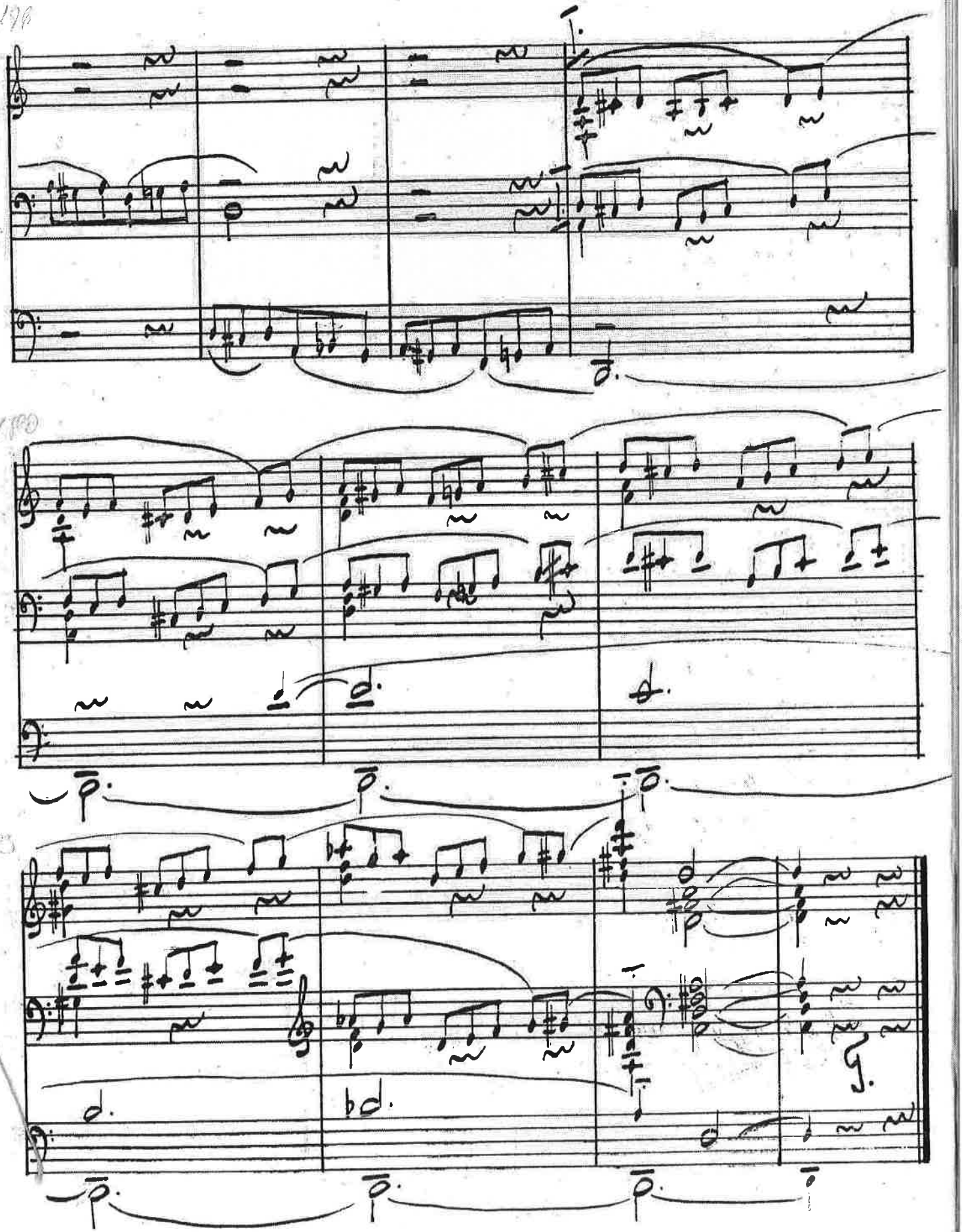


121



126

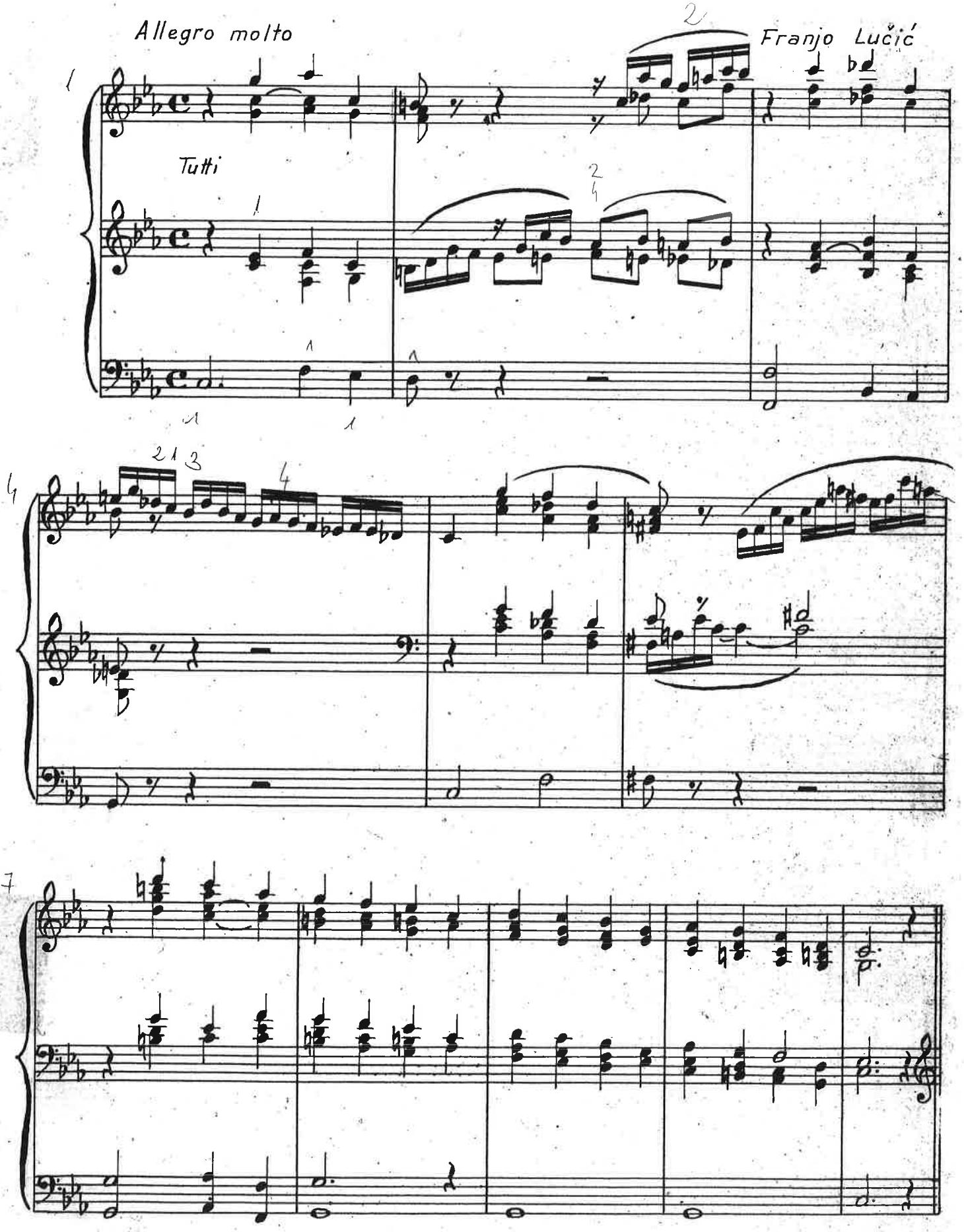
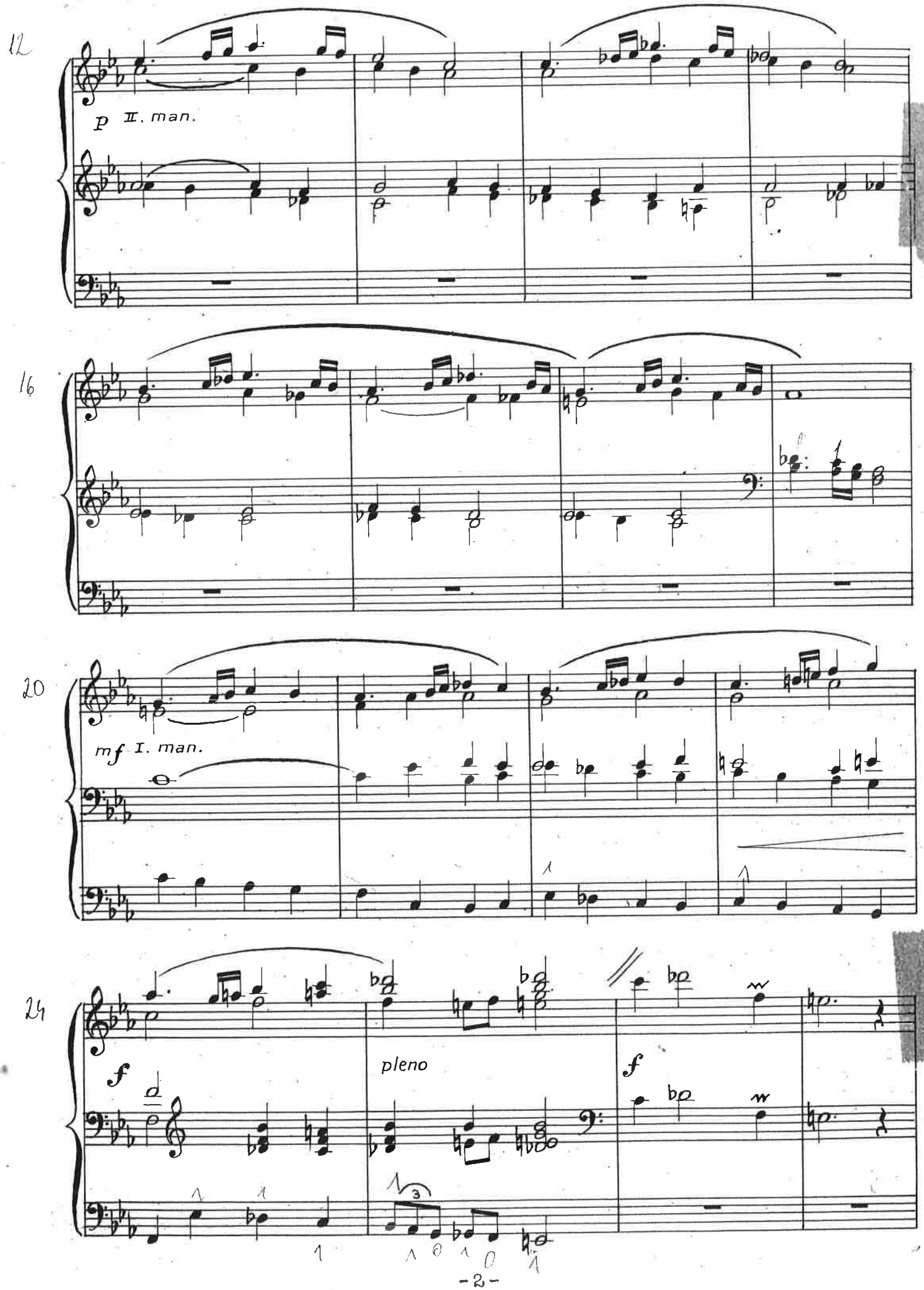
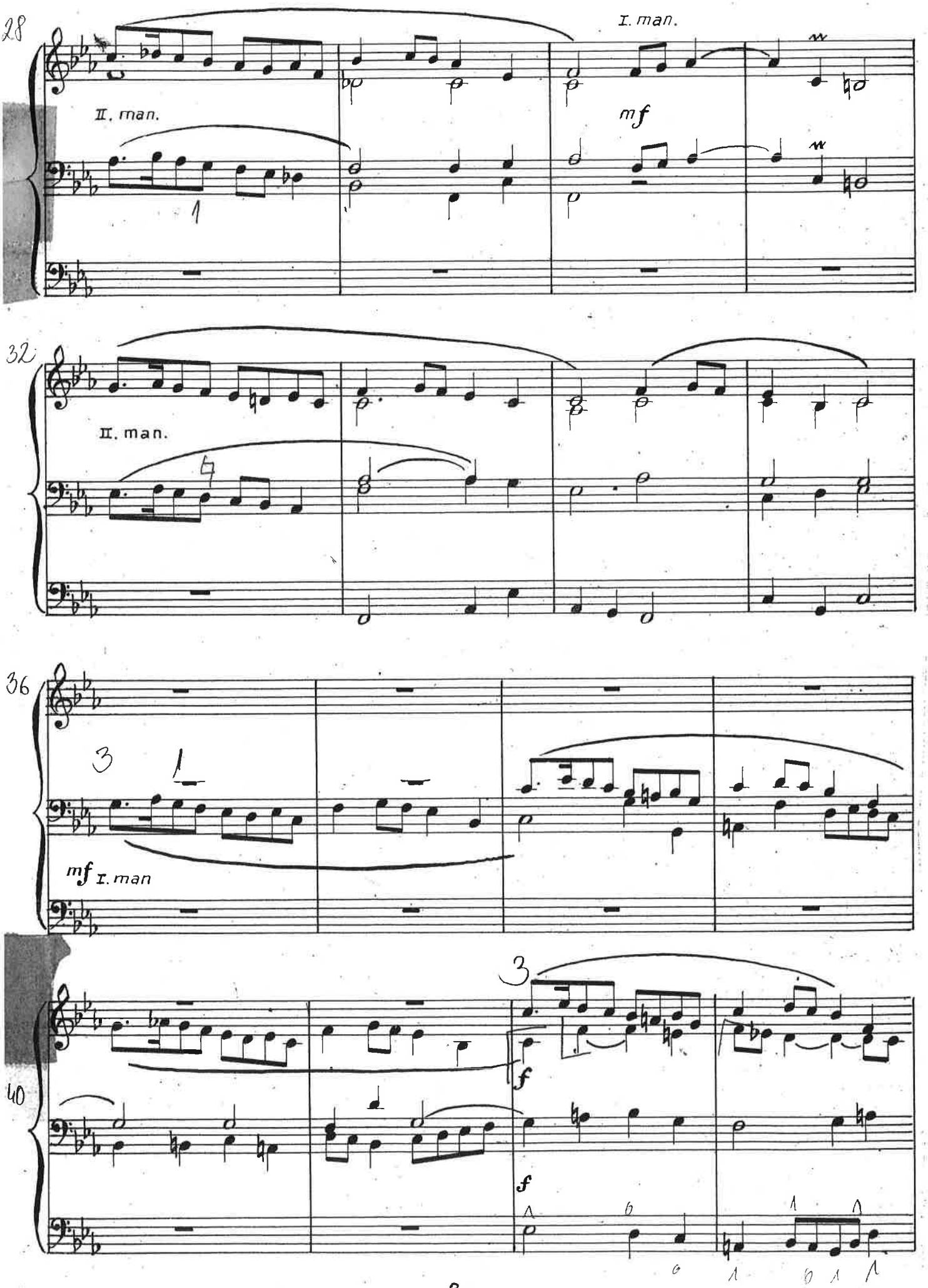
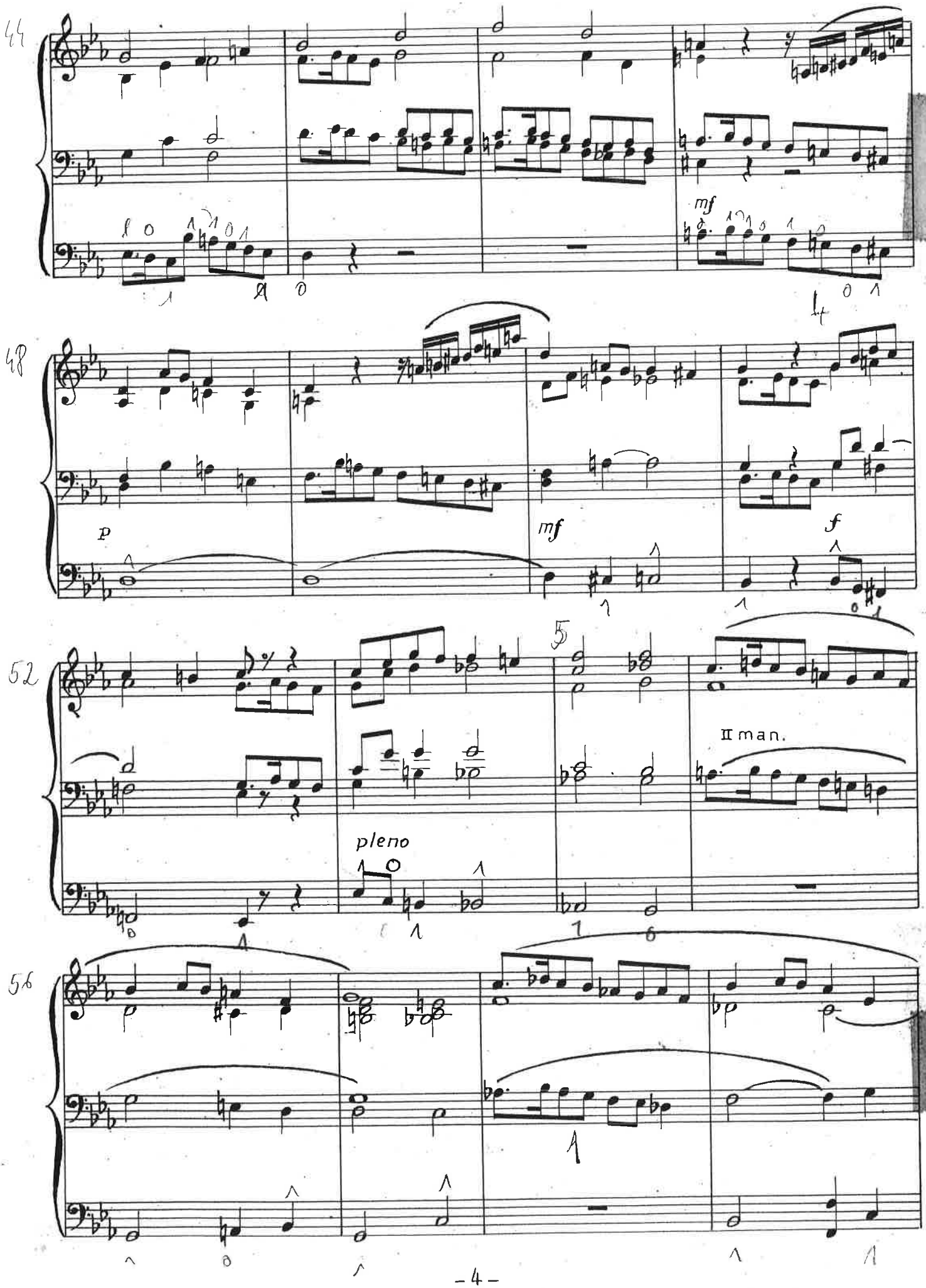
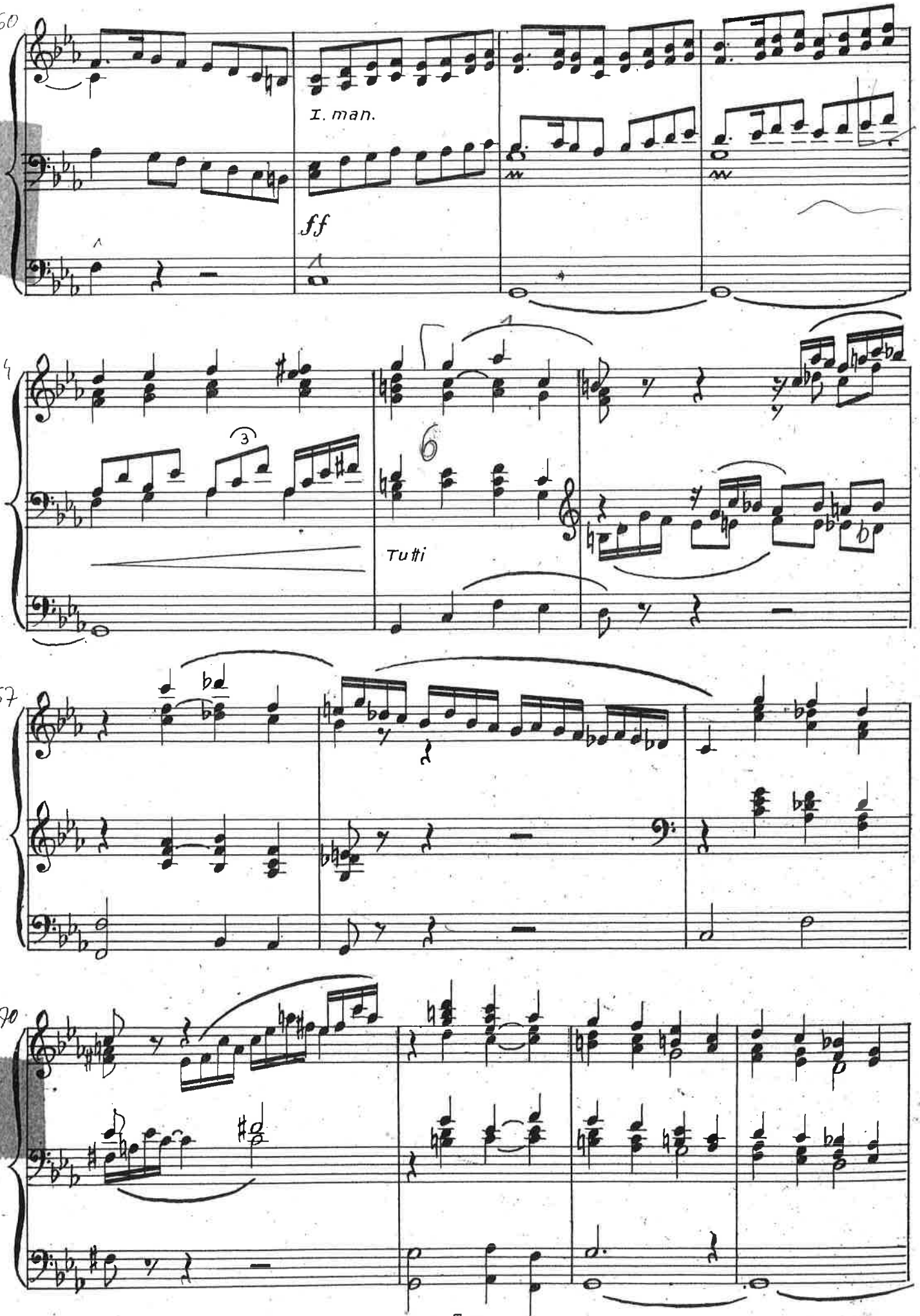
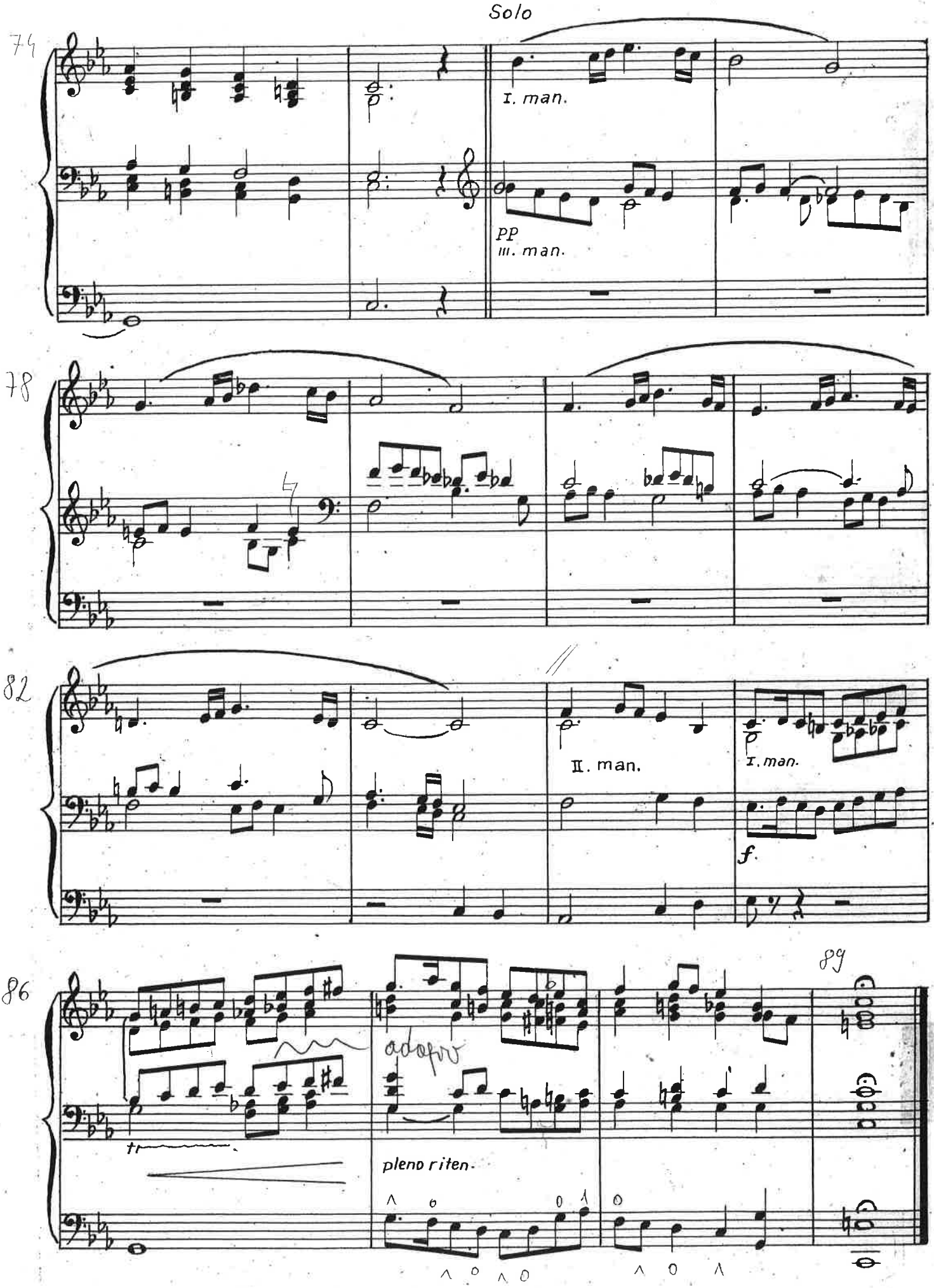


131
136
141
cresc

146
cresc.
151
156

2. prilog:
Franjo LUČIĆ: Fantazija u c-molu

Mario Perestegi

Fantazija u c- molu

Allegro molto

Franjo Lučić

12
p II. man.
16
20
mf I. man.
24
f
pleno
f

28
I. man.
II. man.
mf
32
II. man.
36
mf I. man
40
f
f

44
mf
48
p
mf
f
52
5
II man.
pleno
56

60
I. man.
ff
64
3
6
Tutti
67
70

Solo
74
I. man.
PP
III. man.
78
82
II. man.
I. man.
f.
86
89
adagio
tr
pleno riten.

3. prilog:
Anđelko KLOBUČAR: Fantazija

Mario Perestegi

Mario Perestegi

Sv. Cecilija, 1987. Prilog br. 2

Anđelko Klobučar

FANTAZIJA

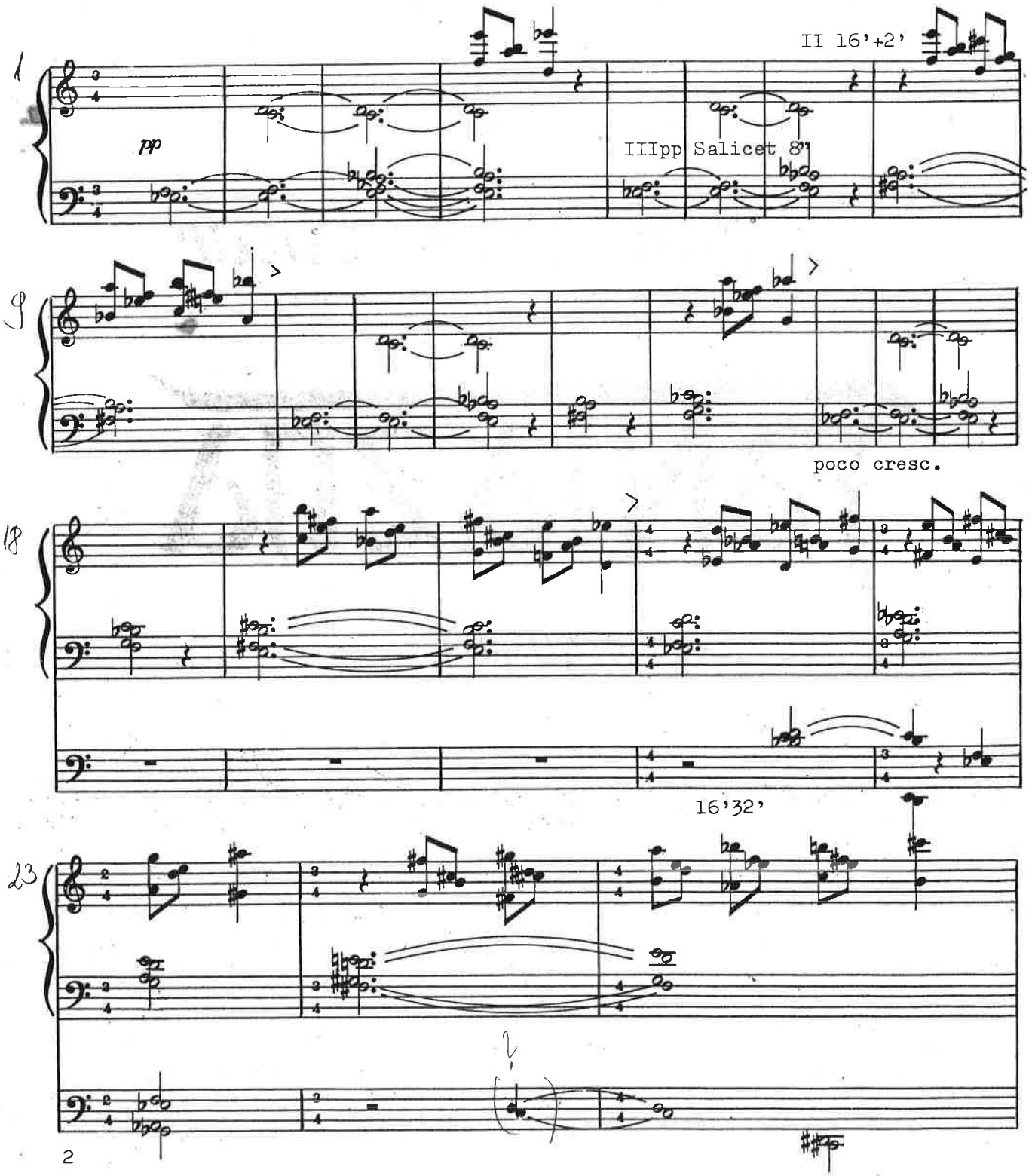
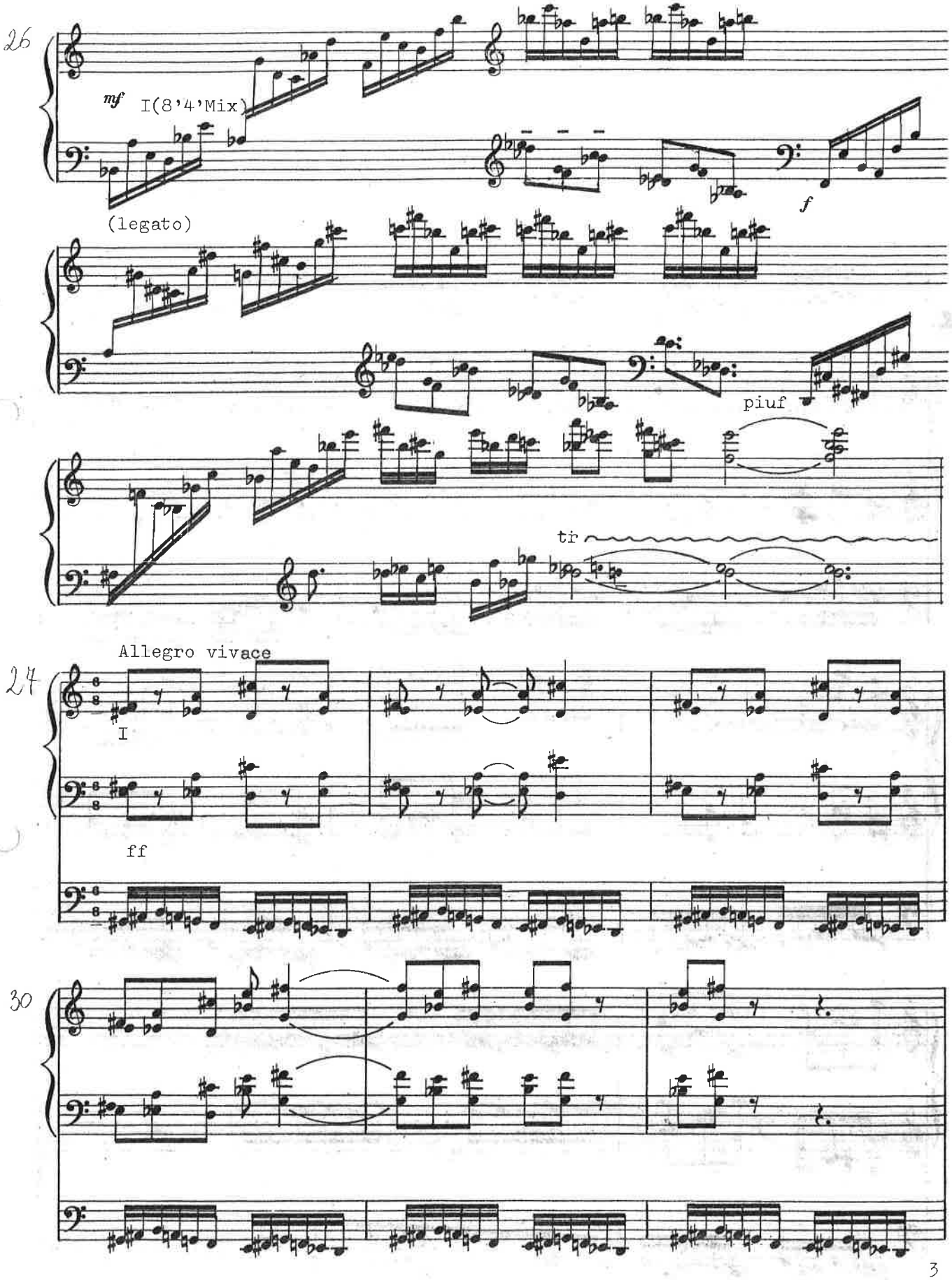
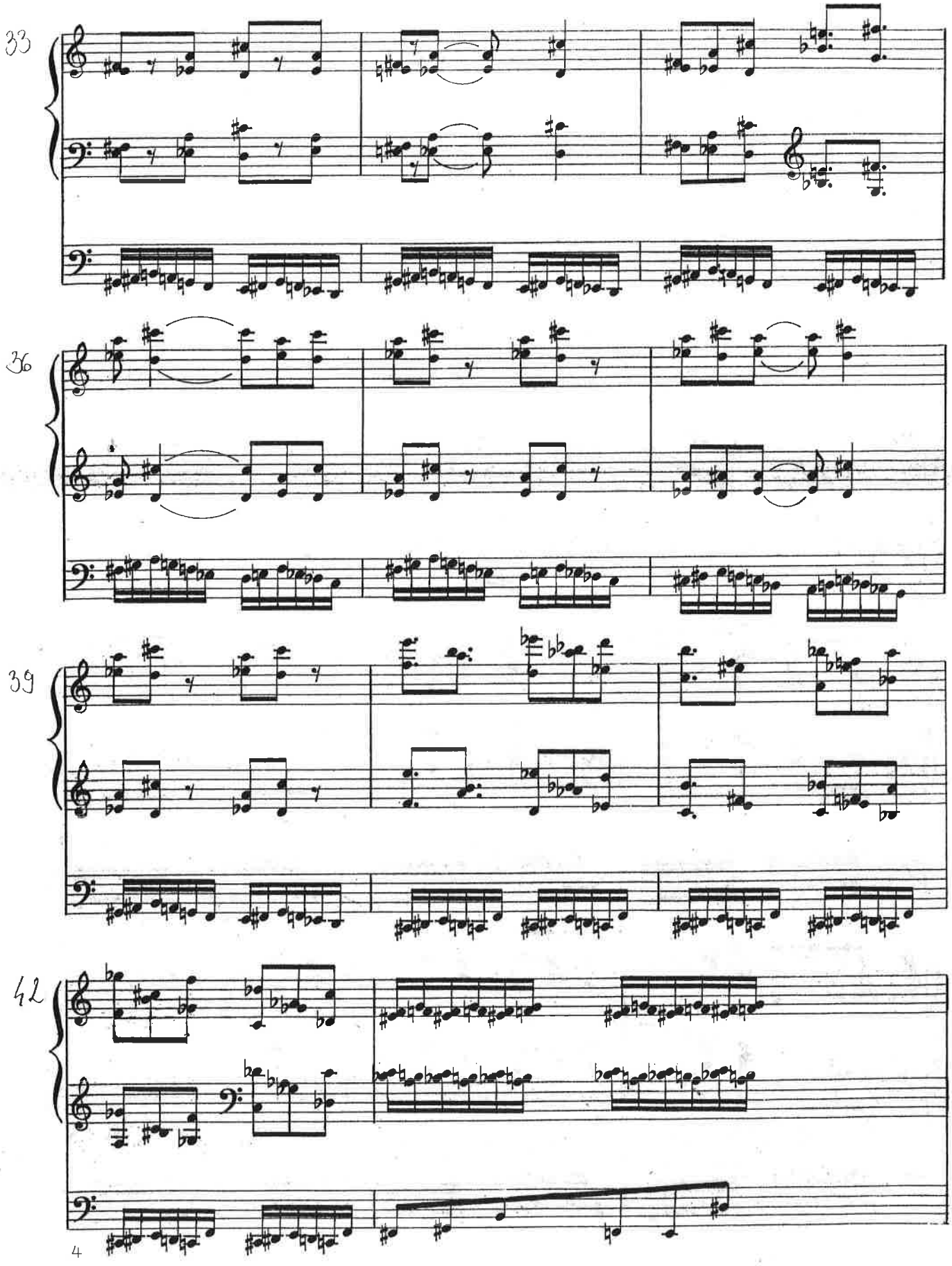
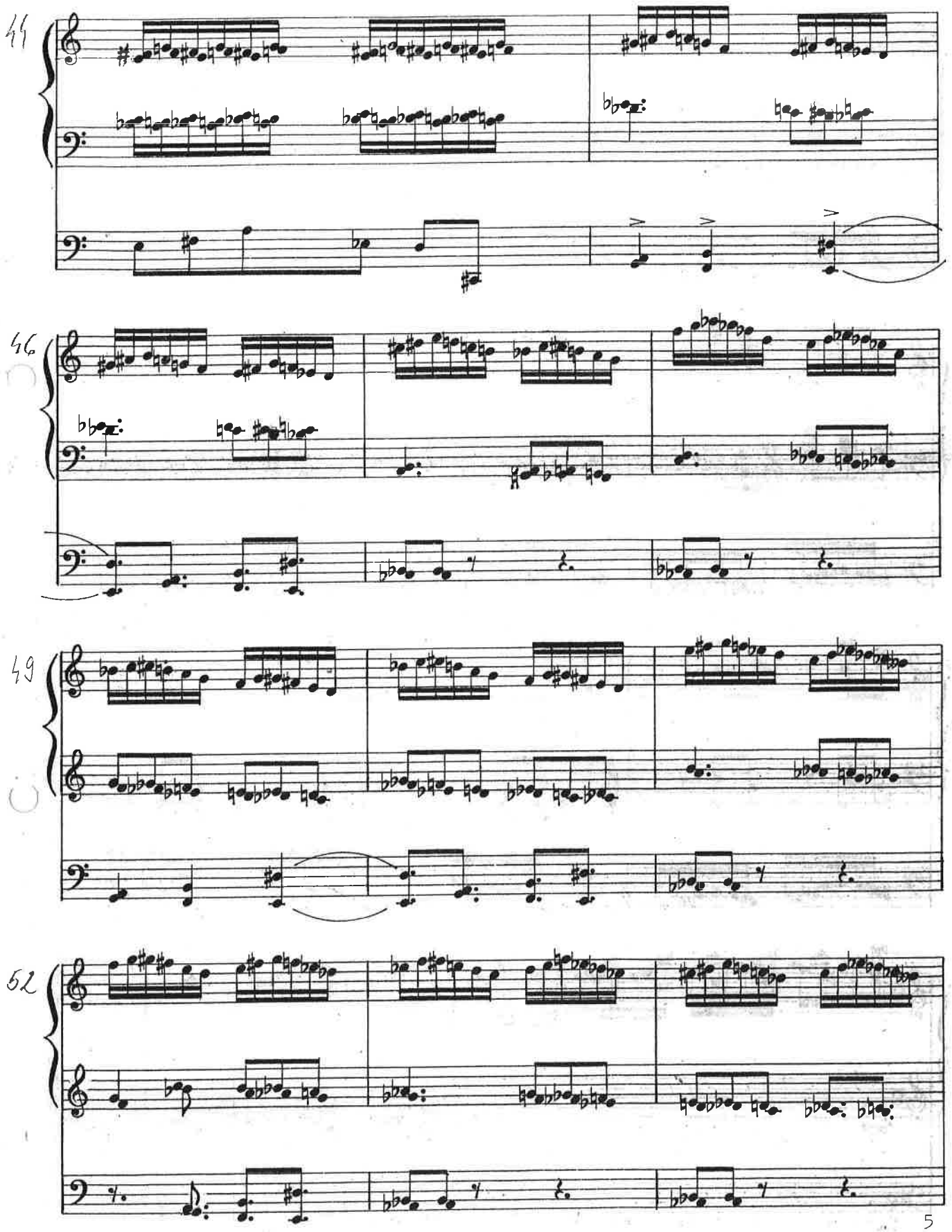
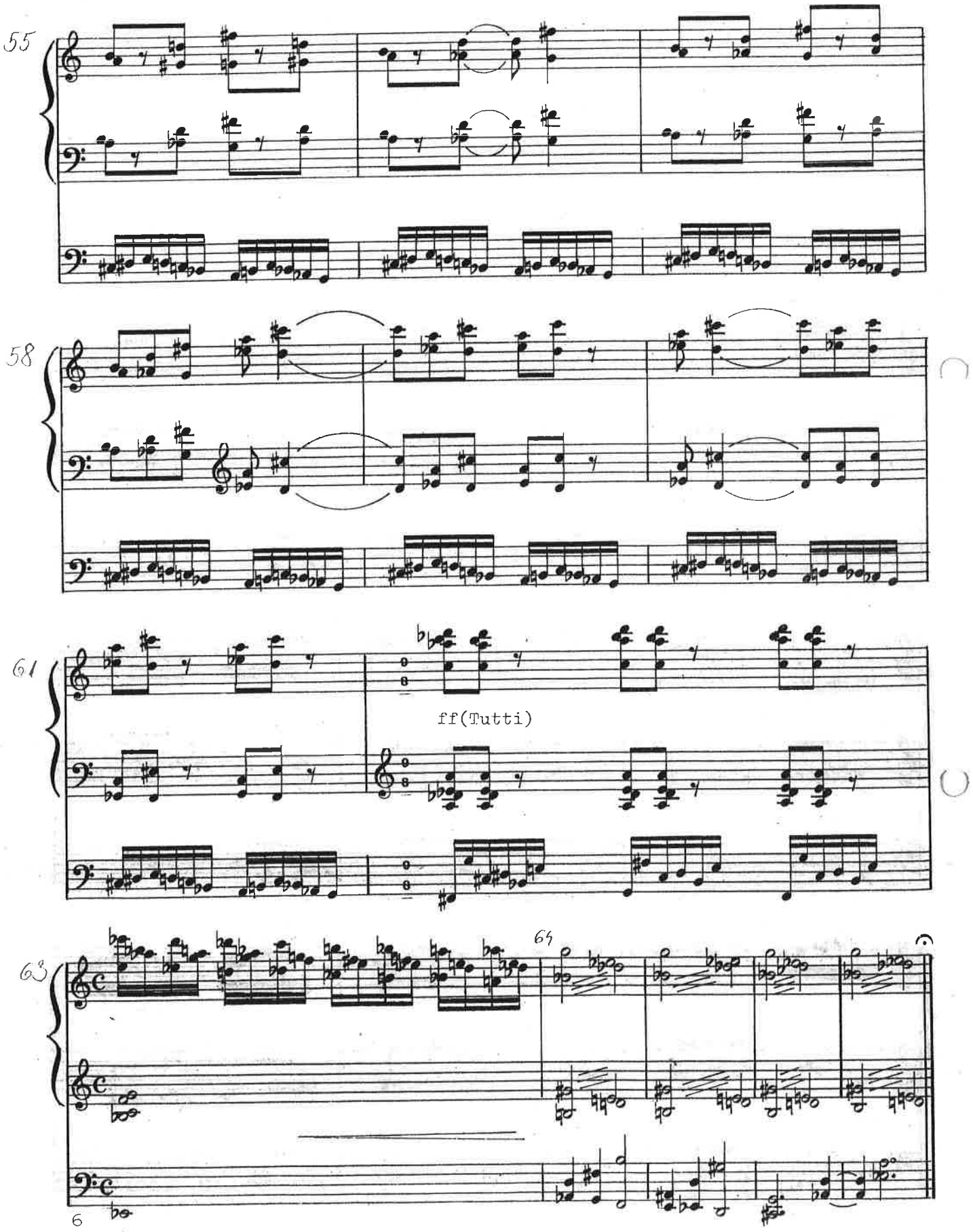
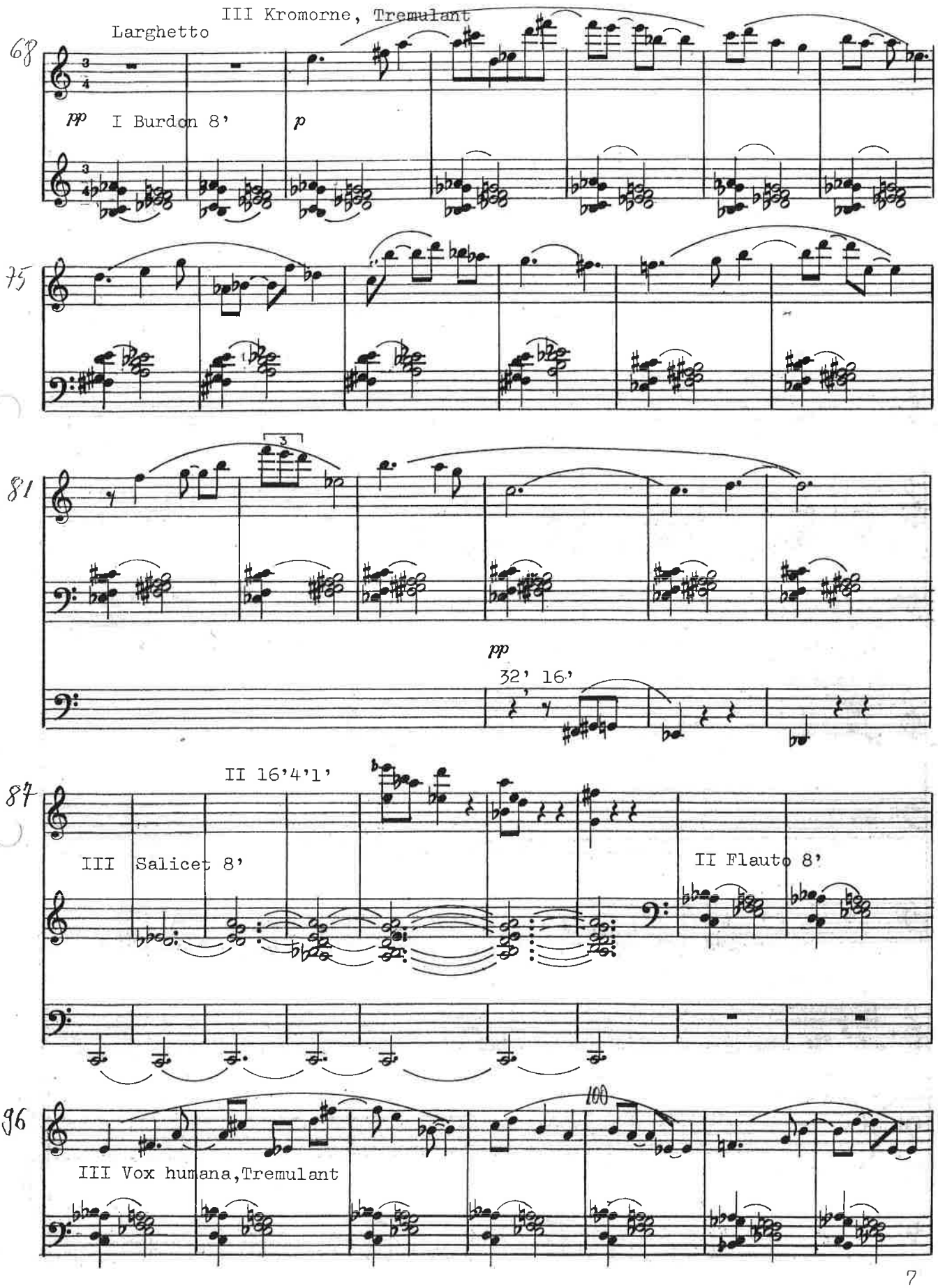
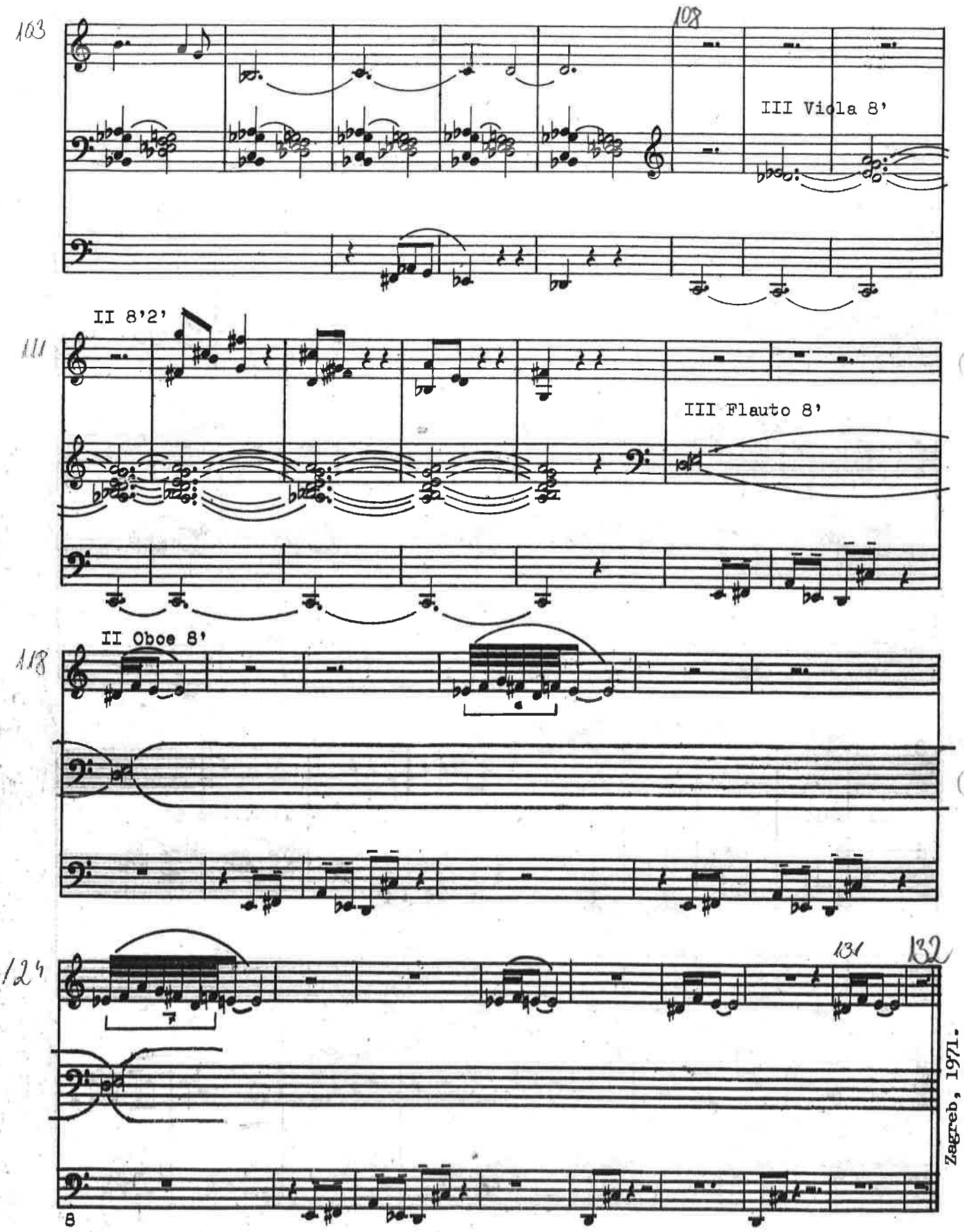
(orgulje)

Sv. Cecilija, 1987.

Prilog br. 2

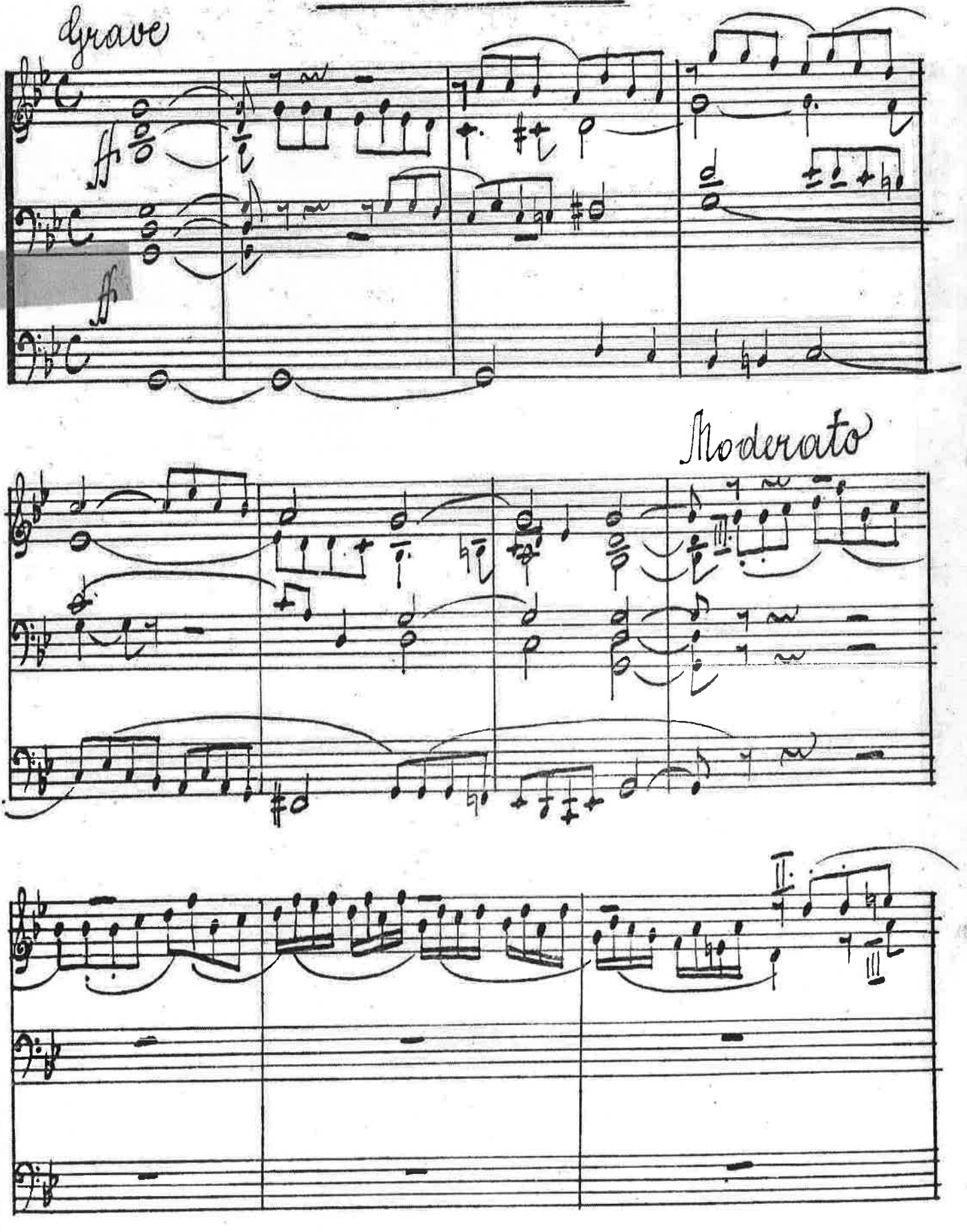
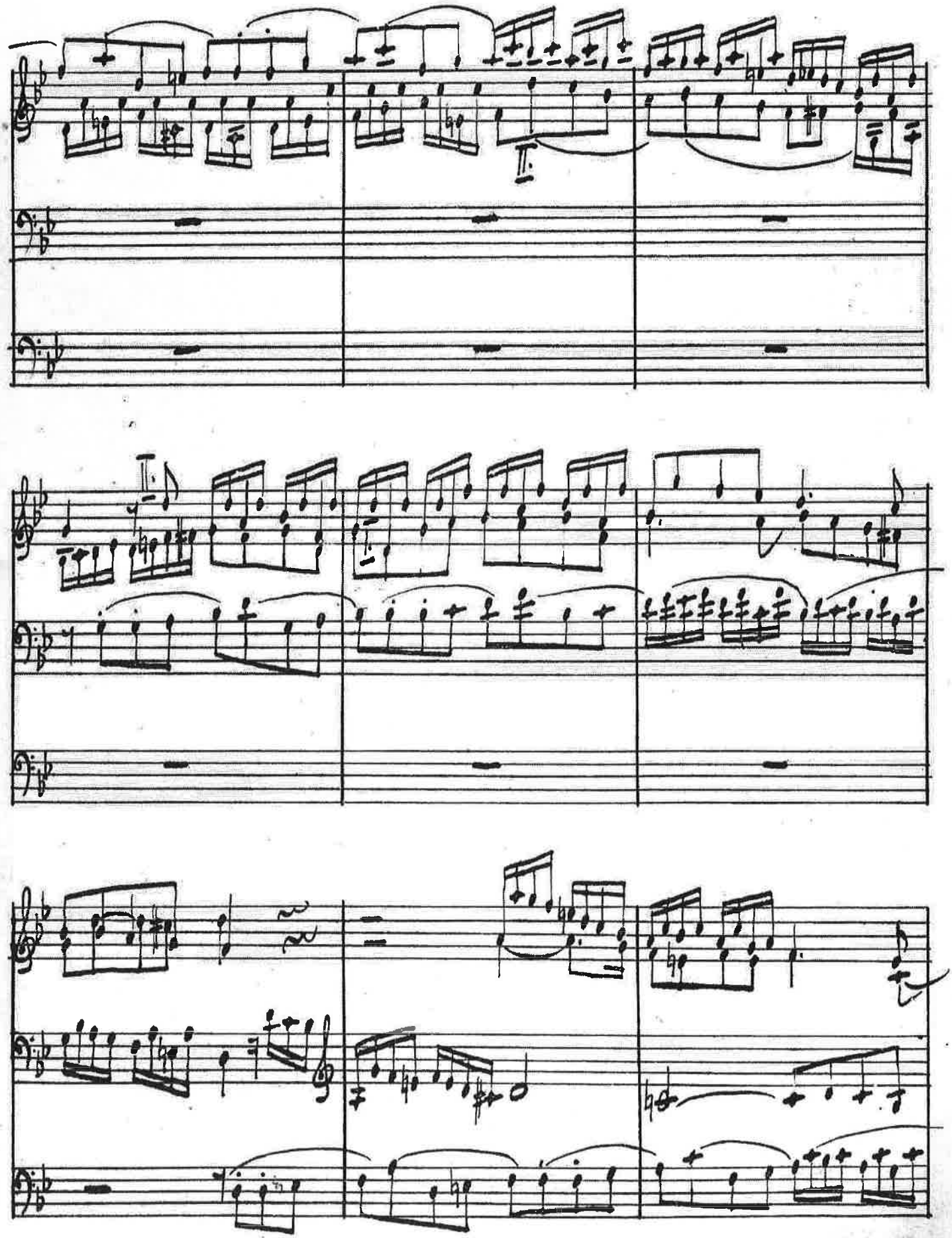
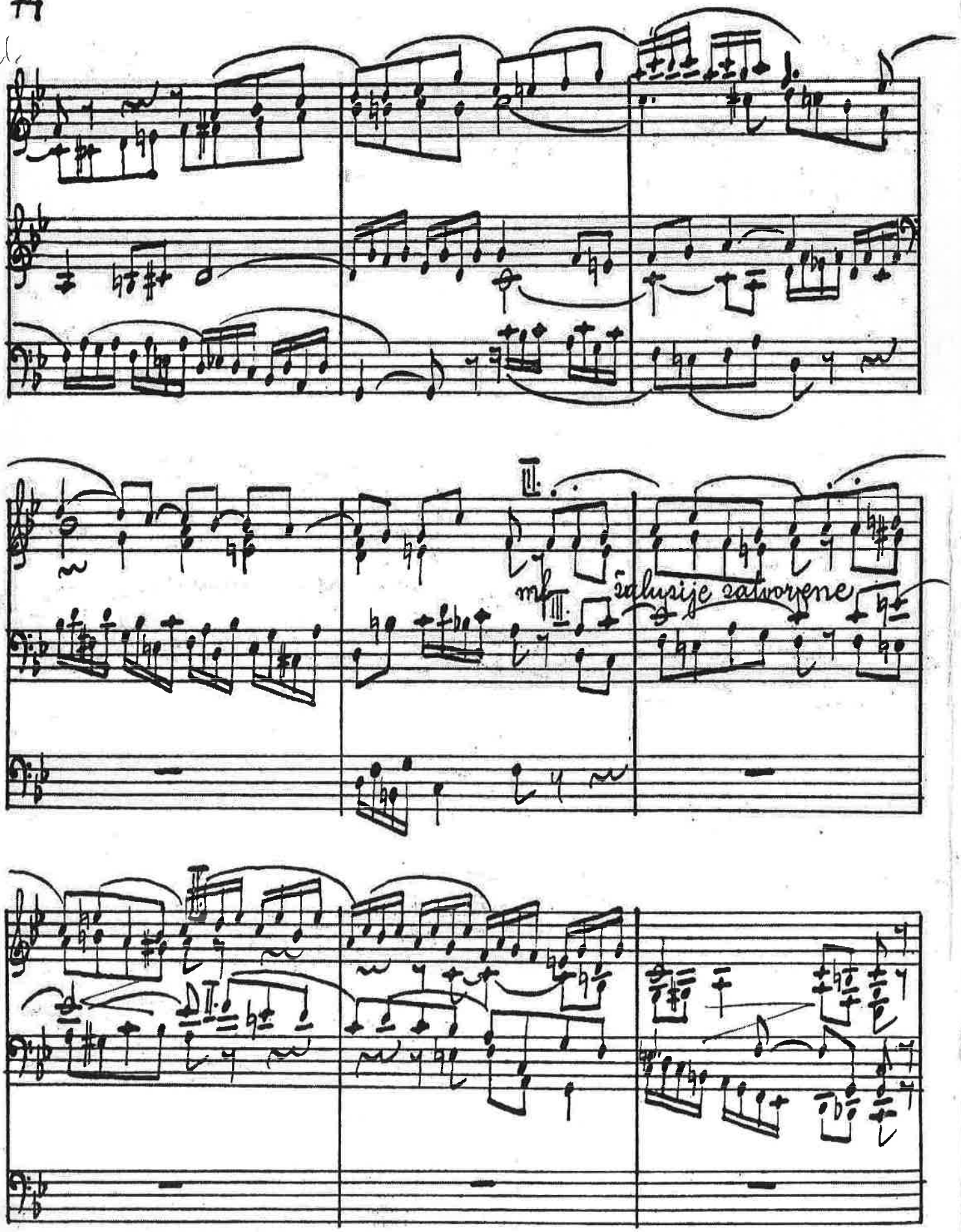
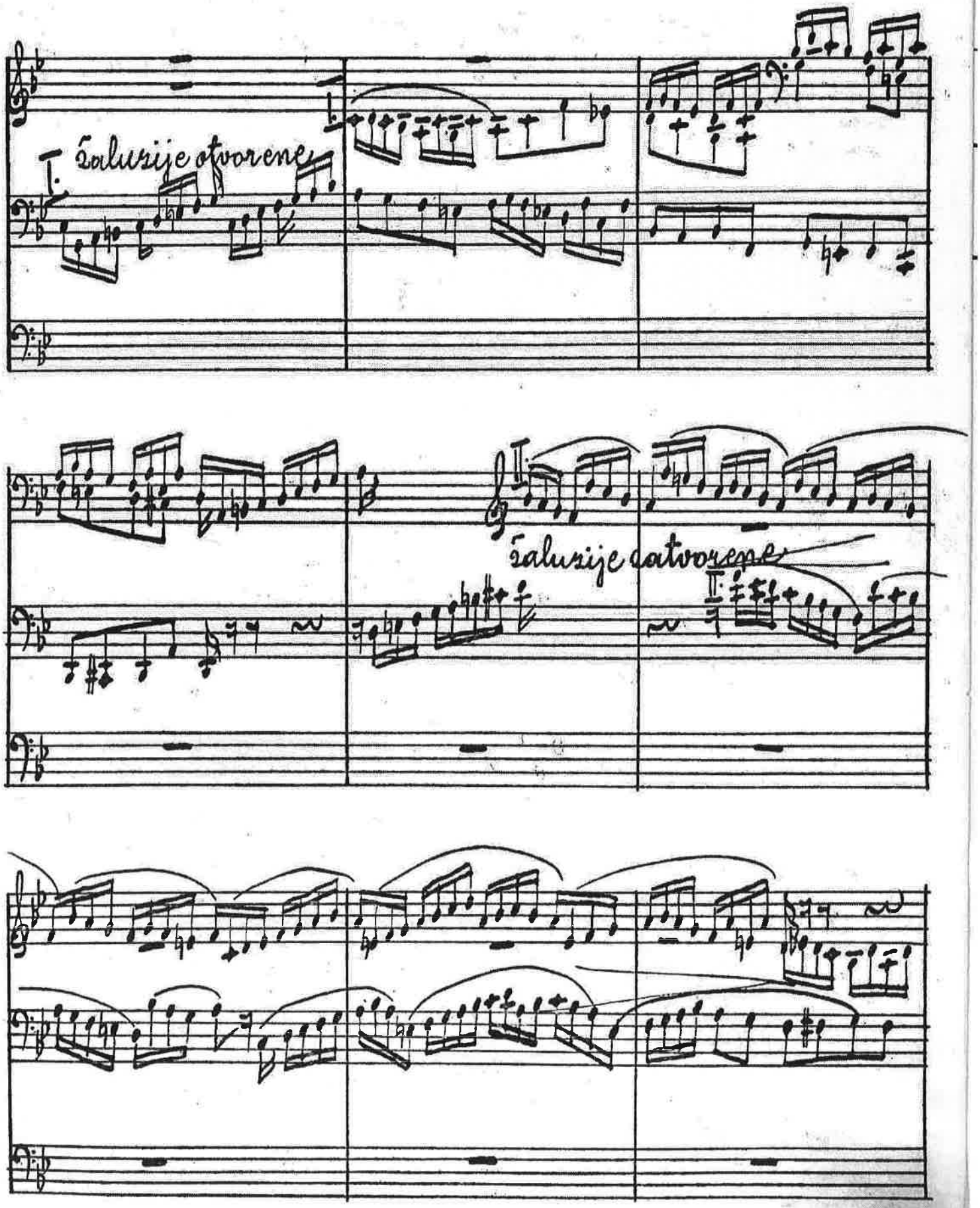
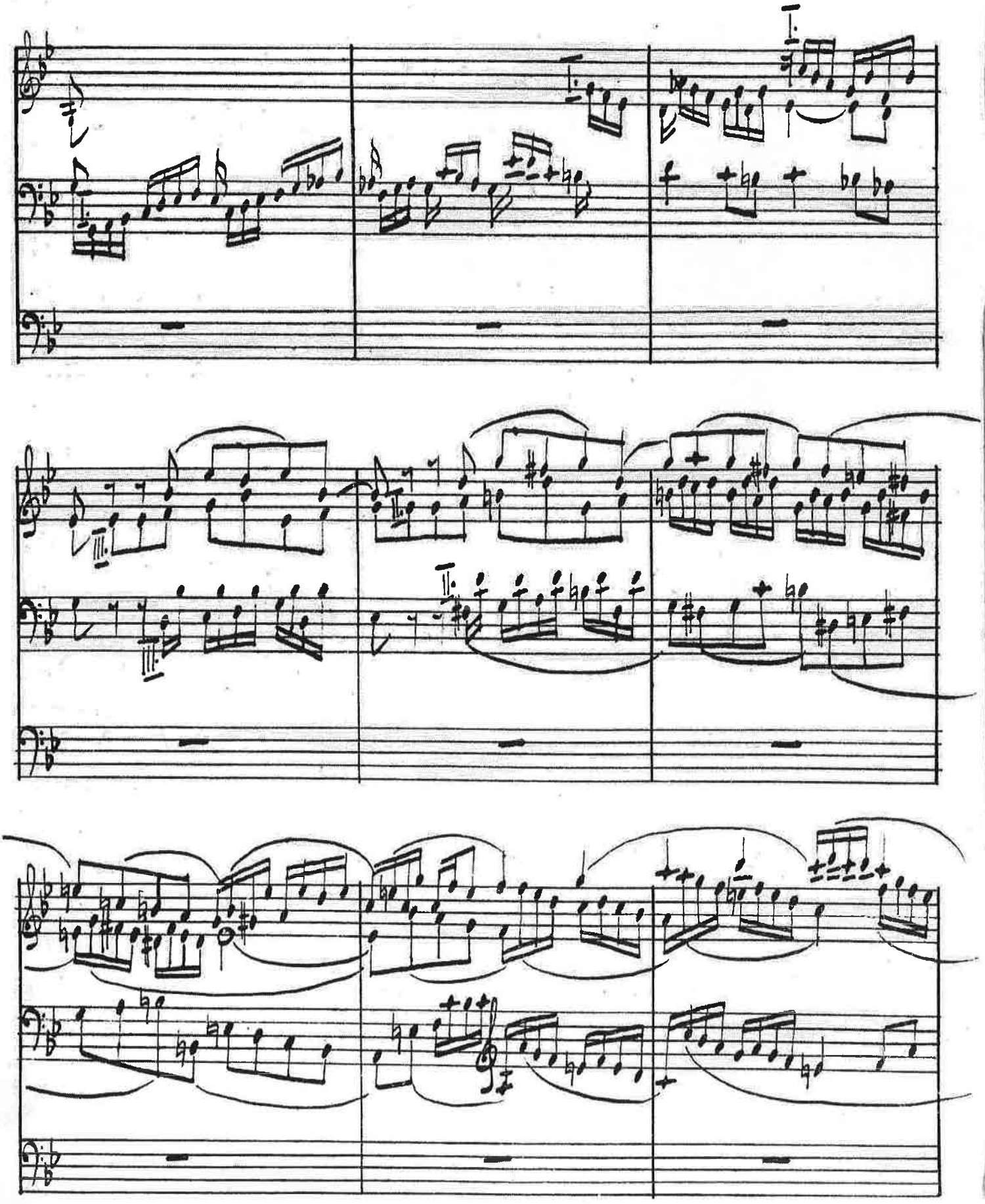
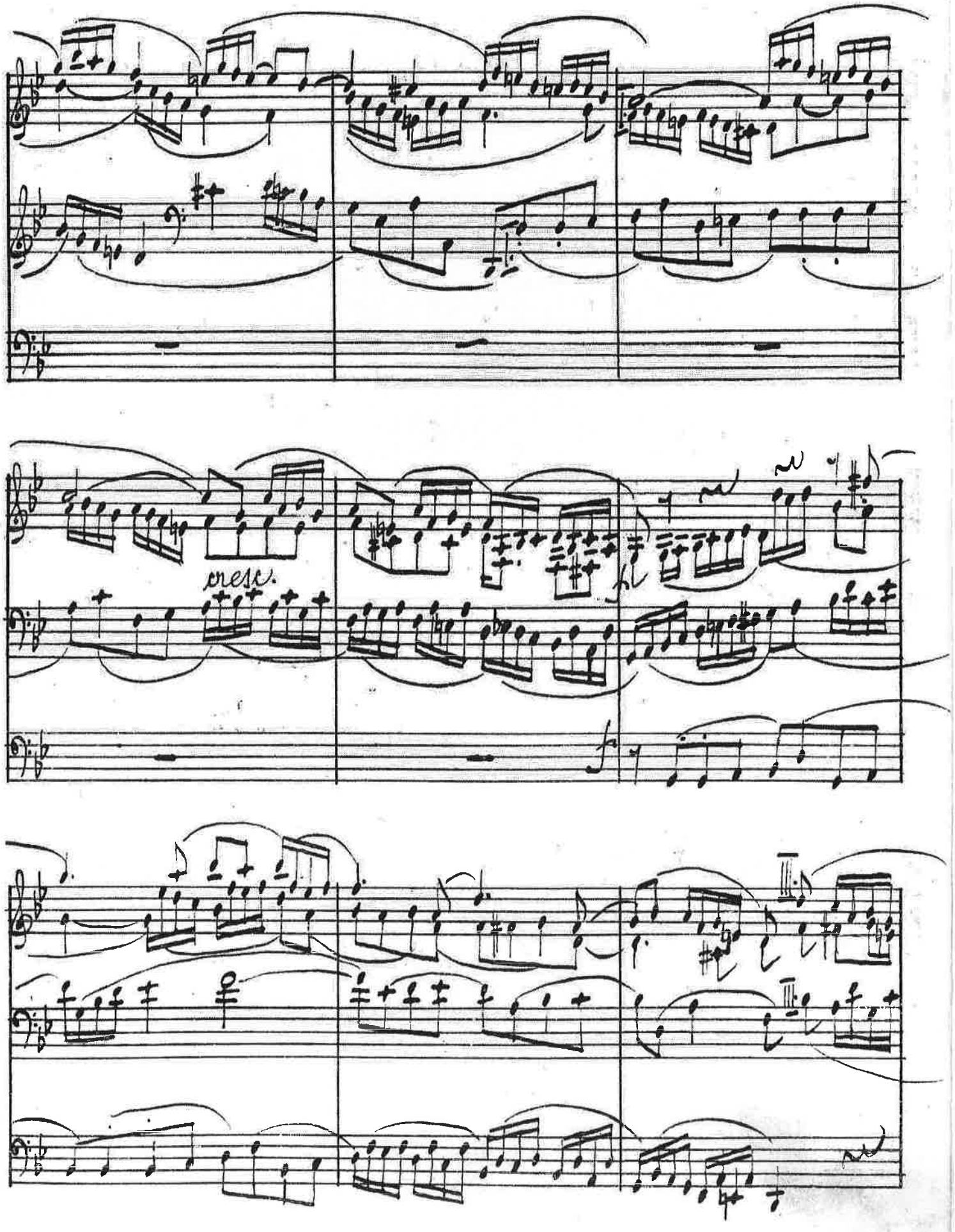
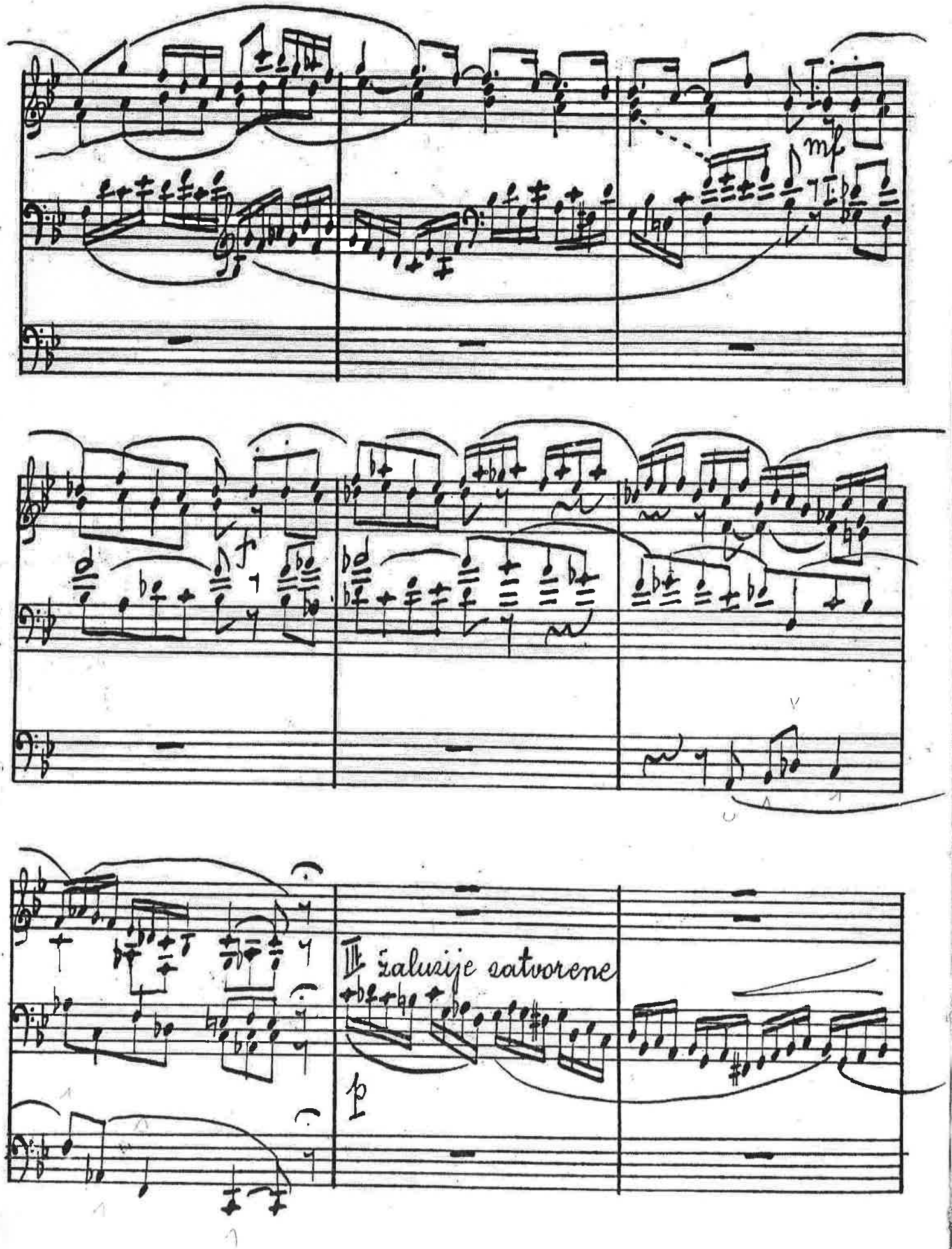
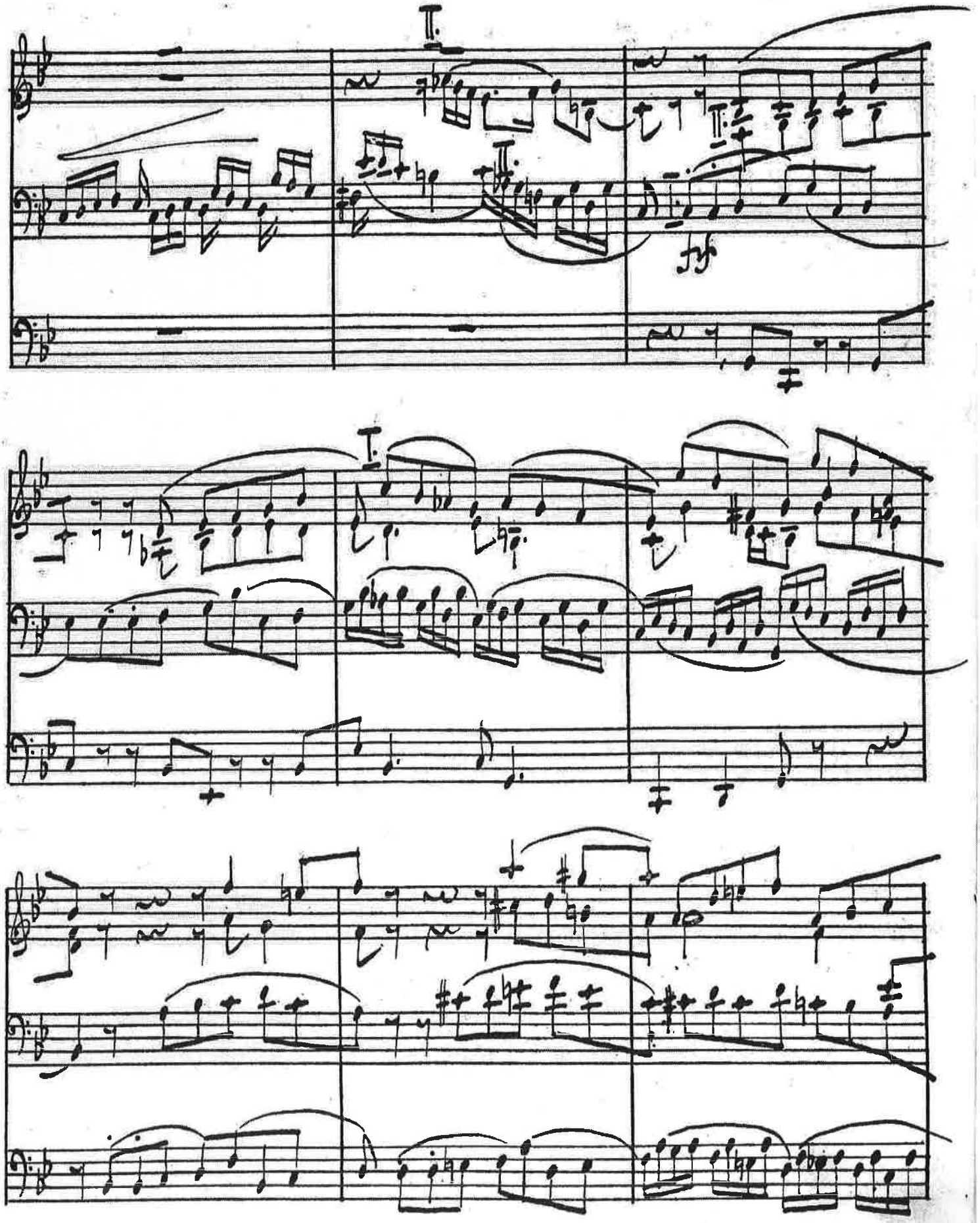
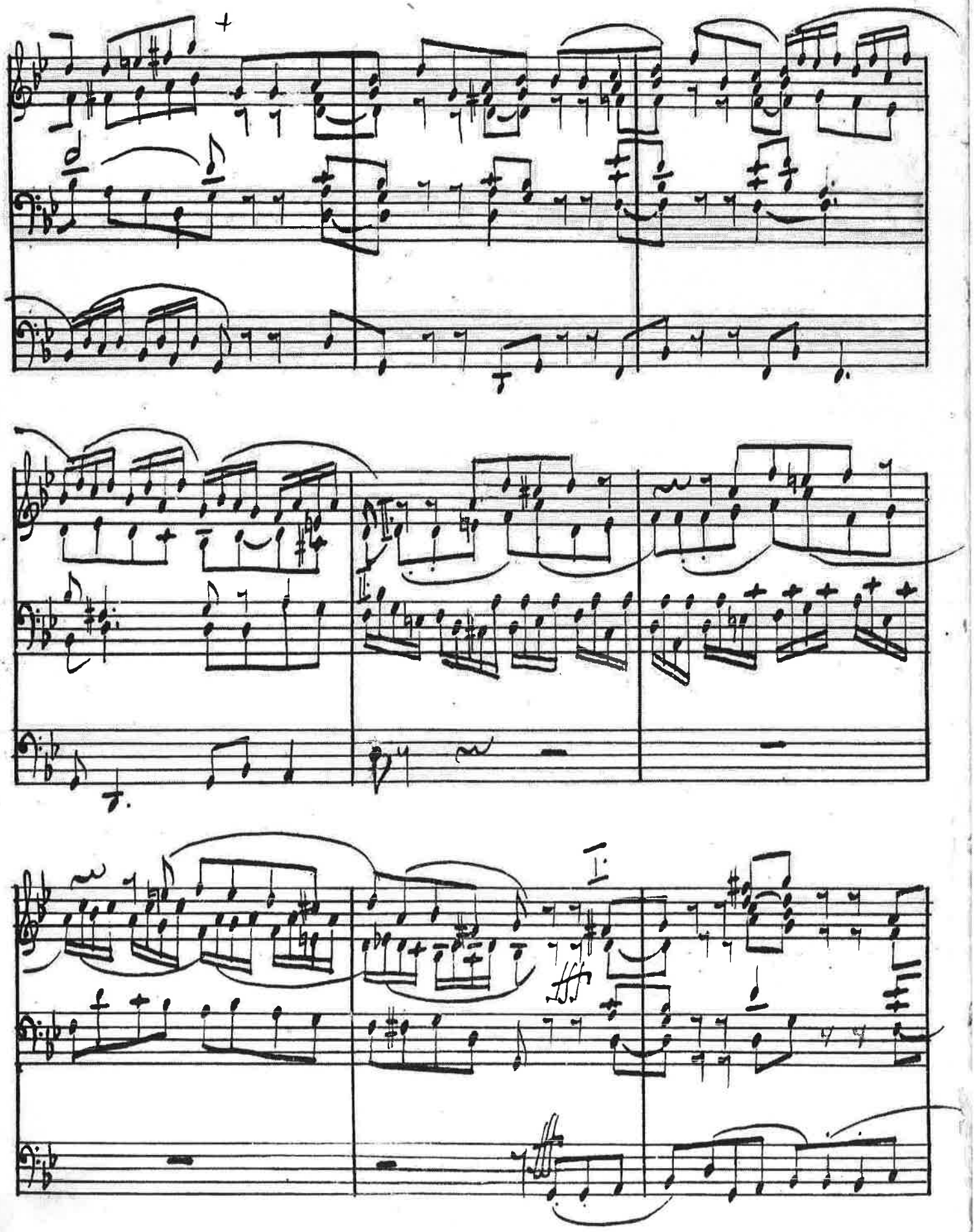
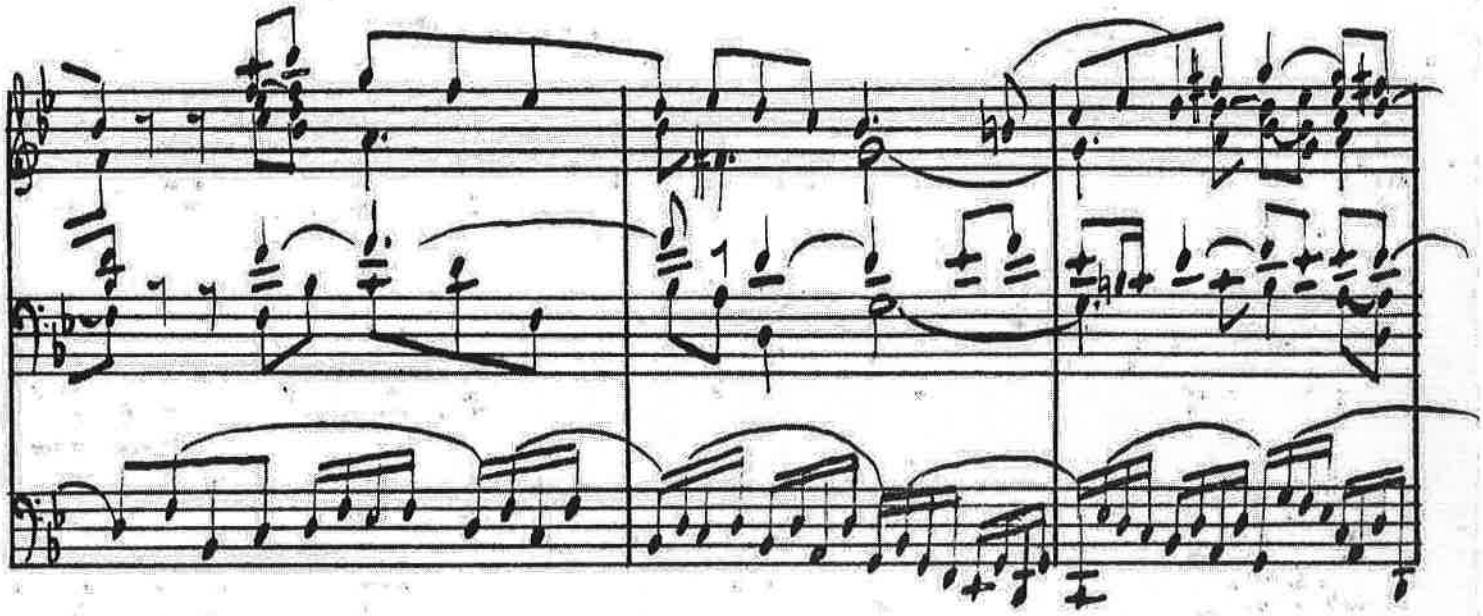
F A N T A Z I J A

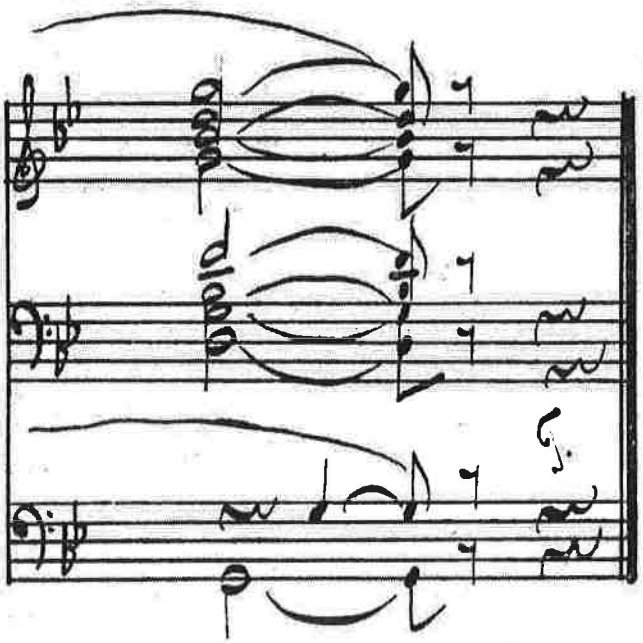
(orgulje)

Anđelko Klobučar

26
mf
I(8'4'Mix)
(legato)
f
piuf
tr
Allegro vivace
24
I
ff
30

33
36
39
42

44
46
49
52

55
58
61
ff(Tutti)
63
64
6

III Kromorne, Tremulant
Larghetto
68
pp
I Burdon 8'
p
75
81
3
pp
32', 16'
87
II 16'4'1'
III Salicet 8'
II Flauto 8'
96
100
III Vox humana,Tremulant

103
108
III Viola 8'
II 8'2'
111
III Flauto 8'
II Oboe 8'
118
124
131
132
8

Zagreb, 1971.

4. prilog:
Franjo DUGAN st.: Tokata

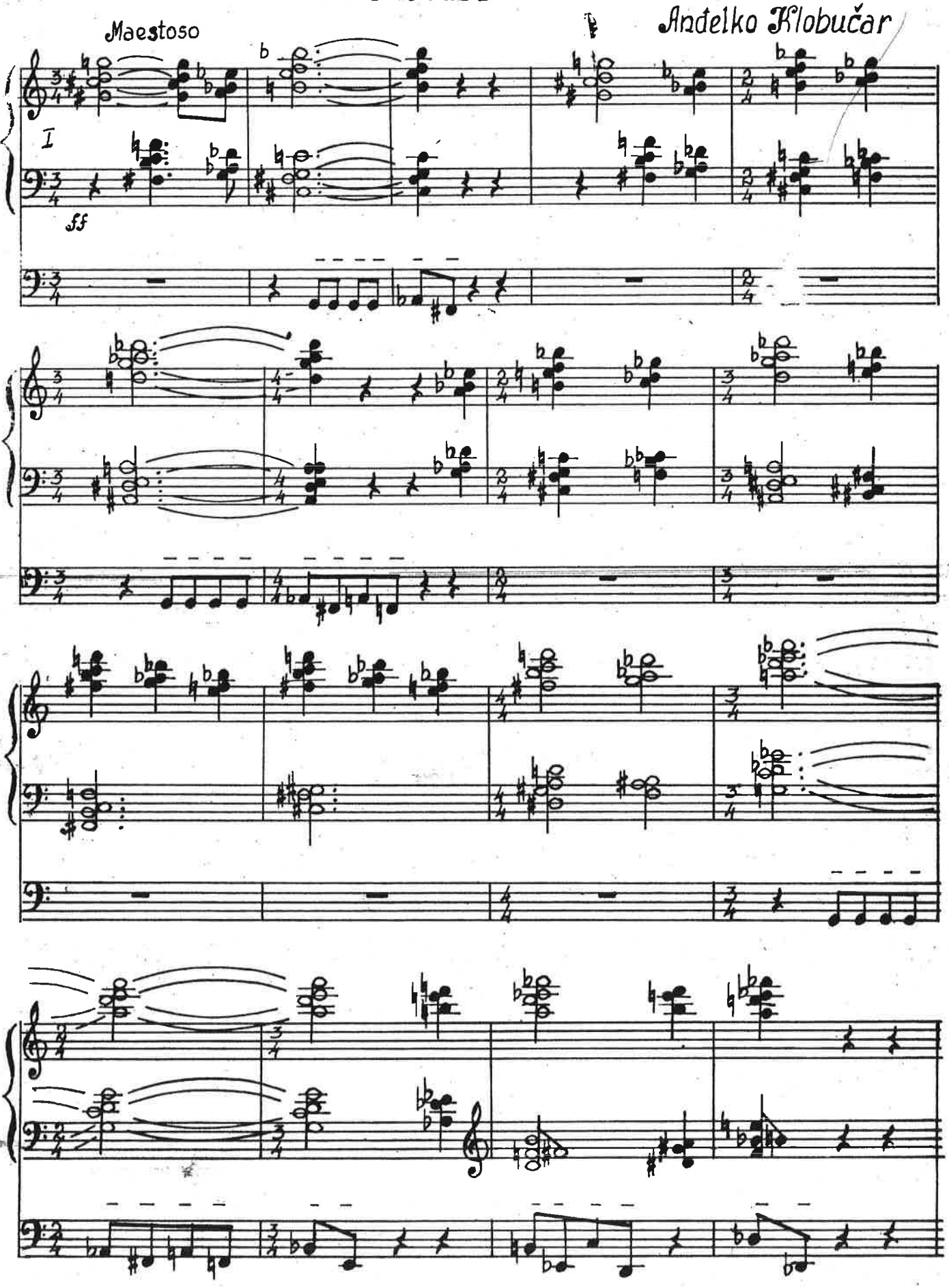
Tokata

II.
III.
mf
žalusije zatvorene
II.

I. Žalузije otvorene
Žalузije zatvorene

pres.

mf
f
Žalузije zatvorene





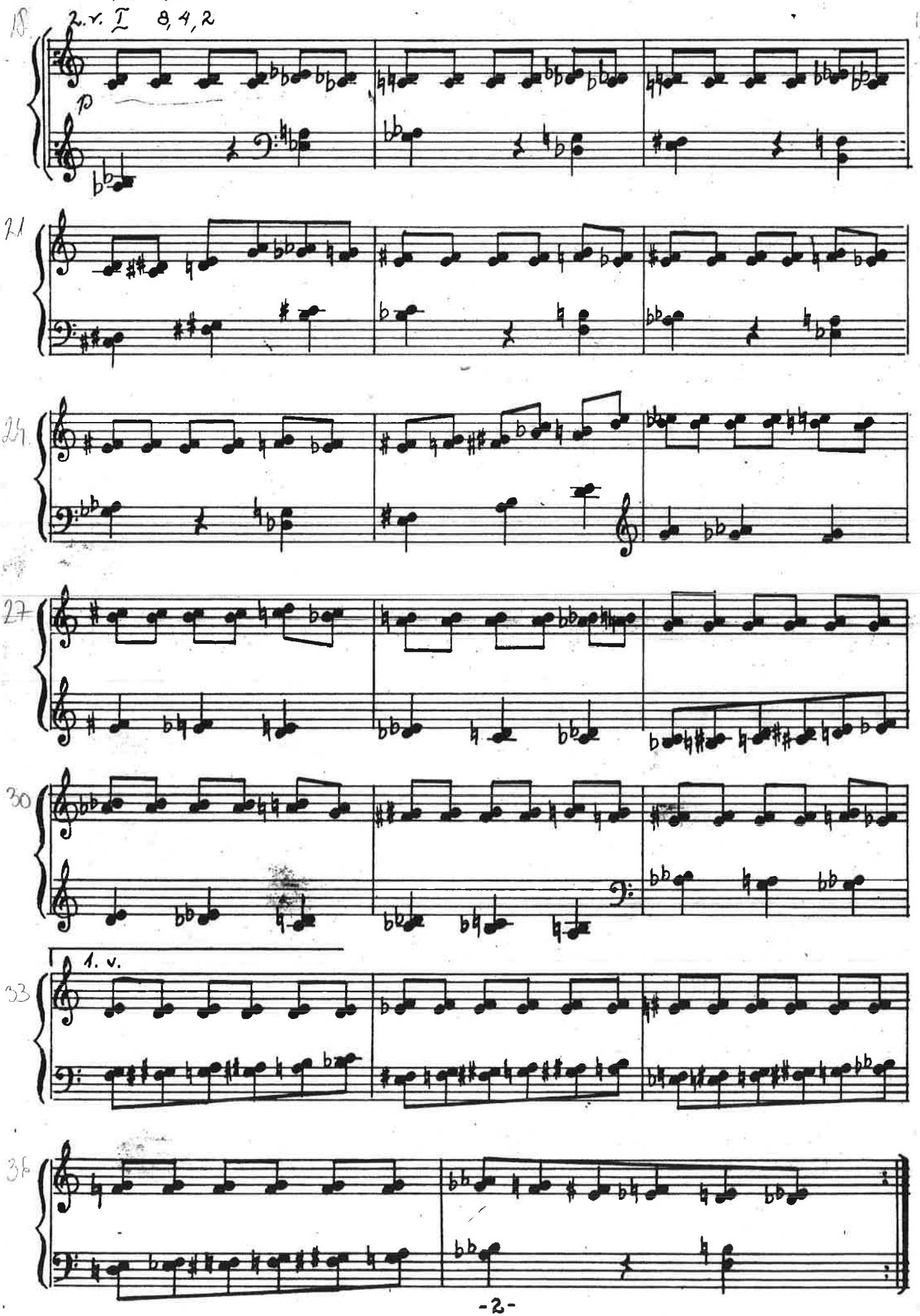
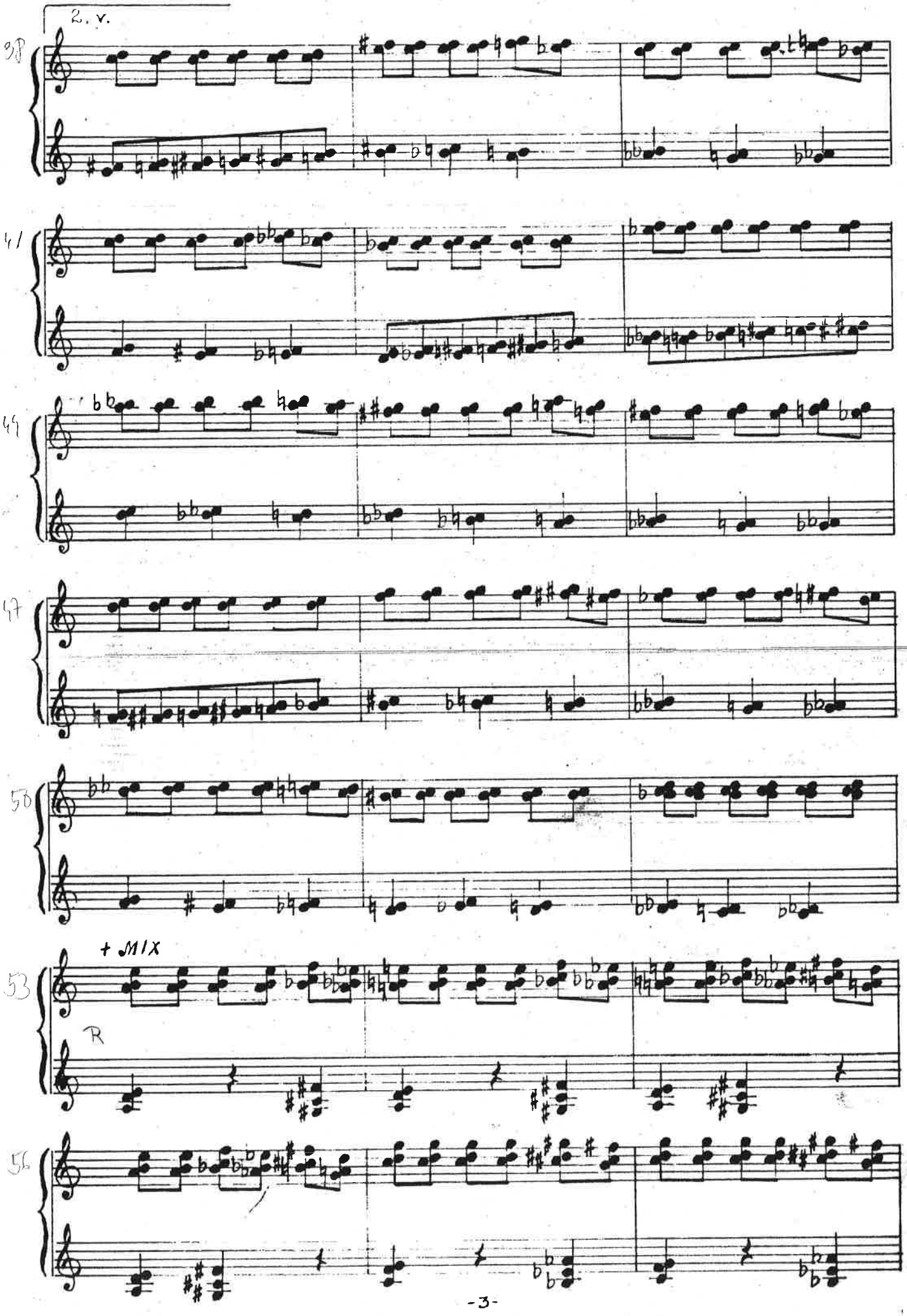
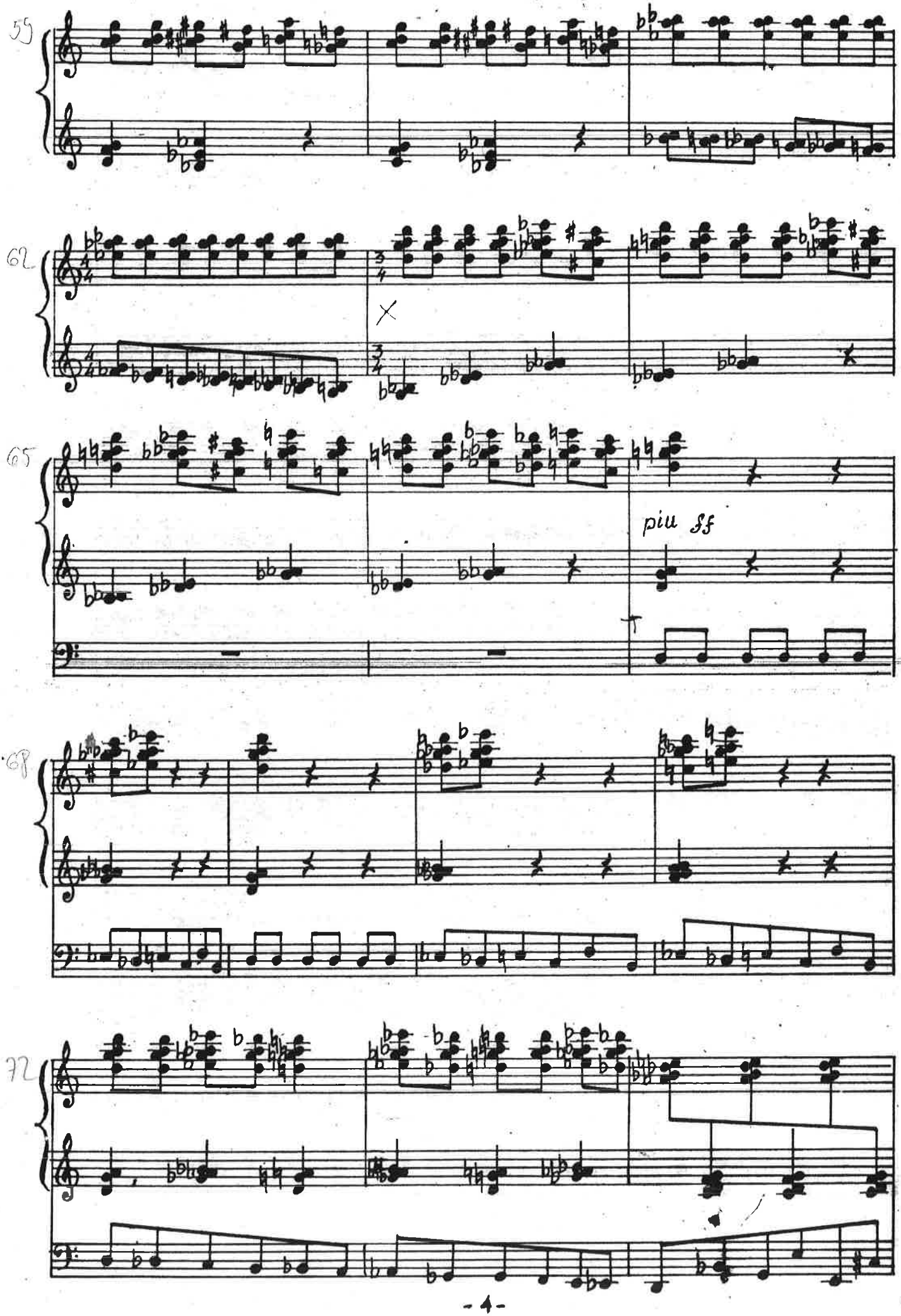
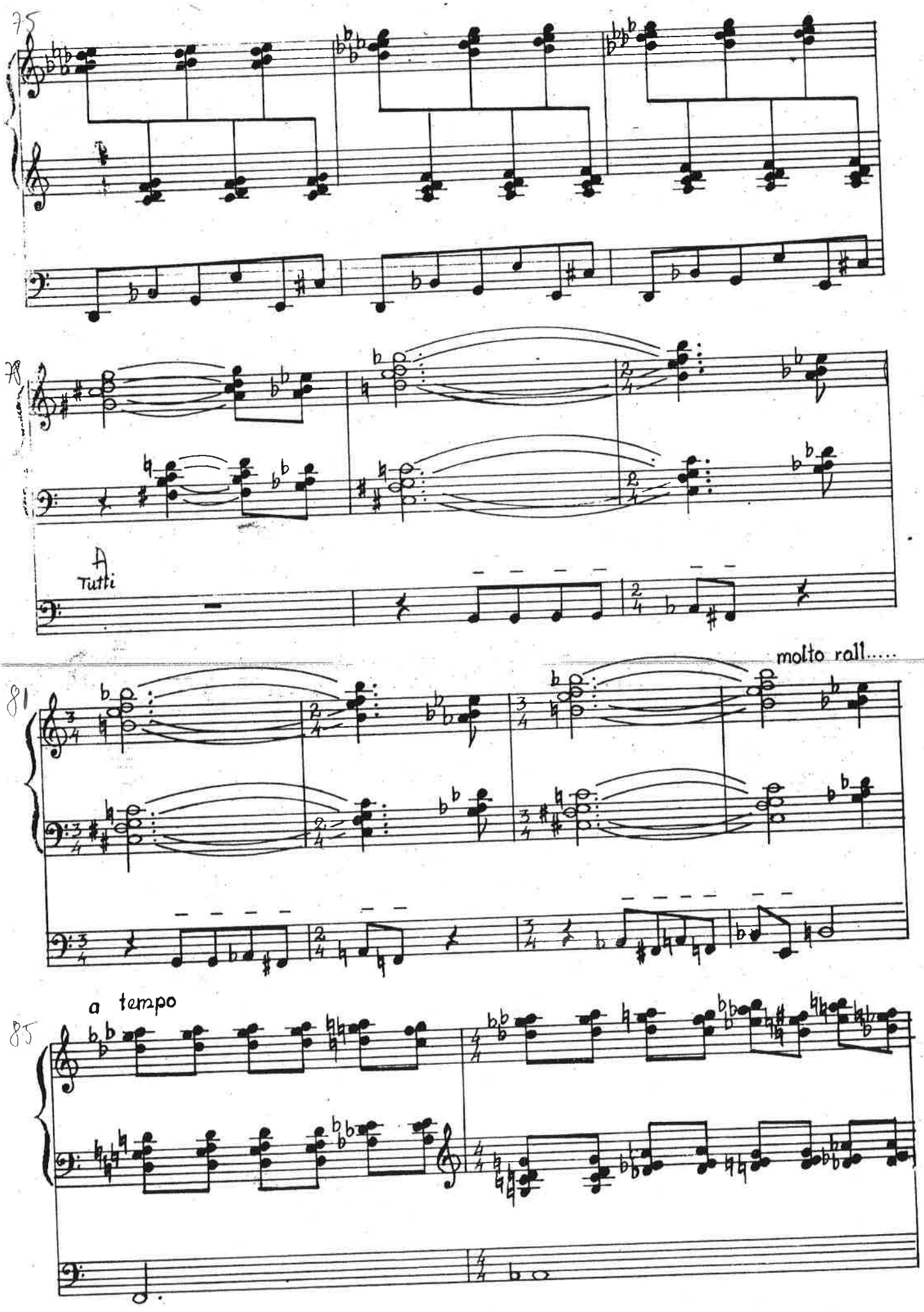
5. prilog:
Anđelko KLOBUČAR: Toccata III

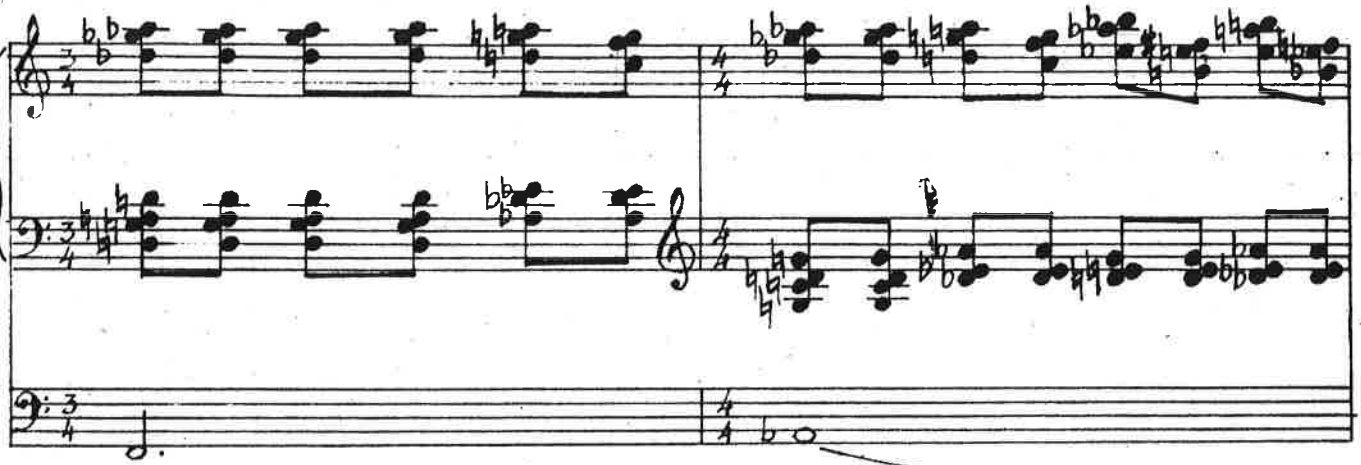
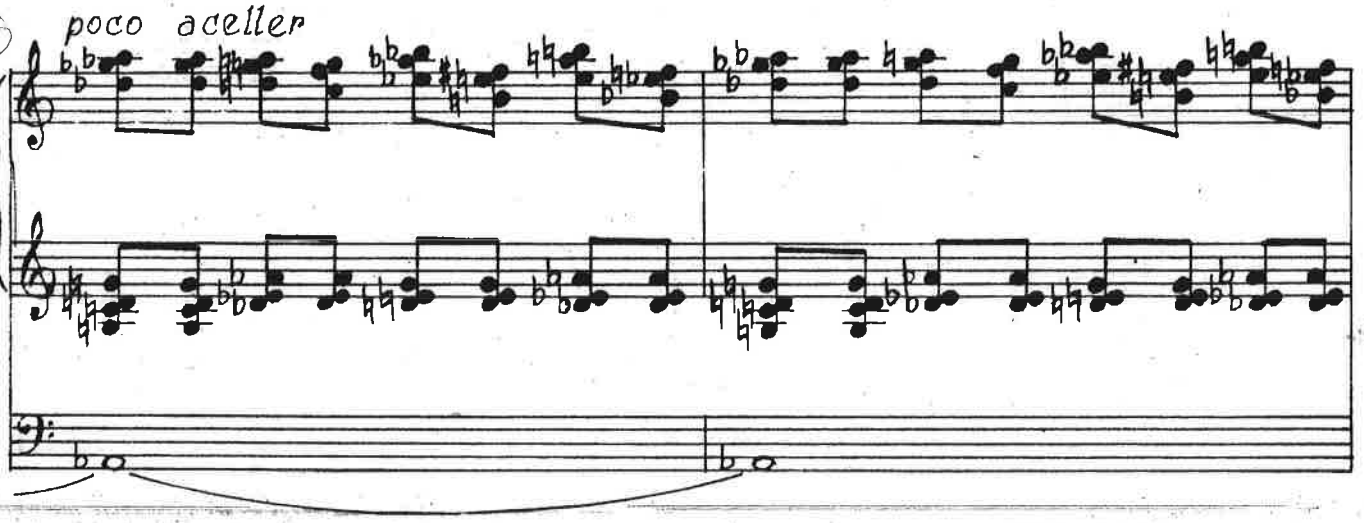
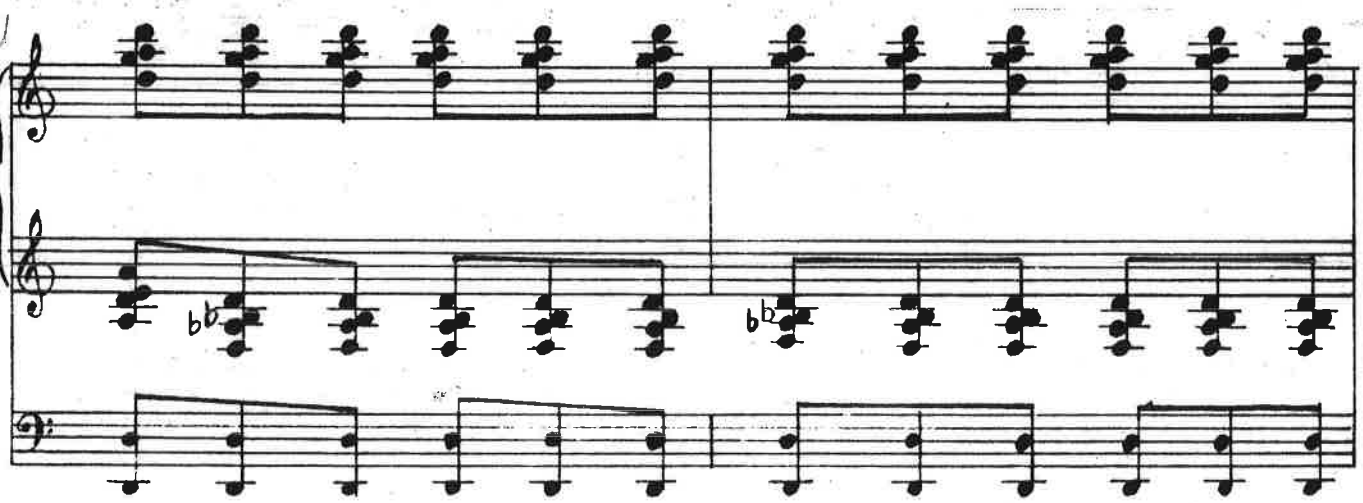
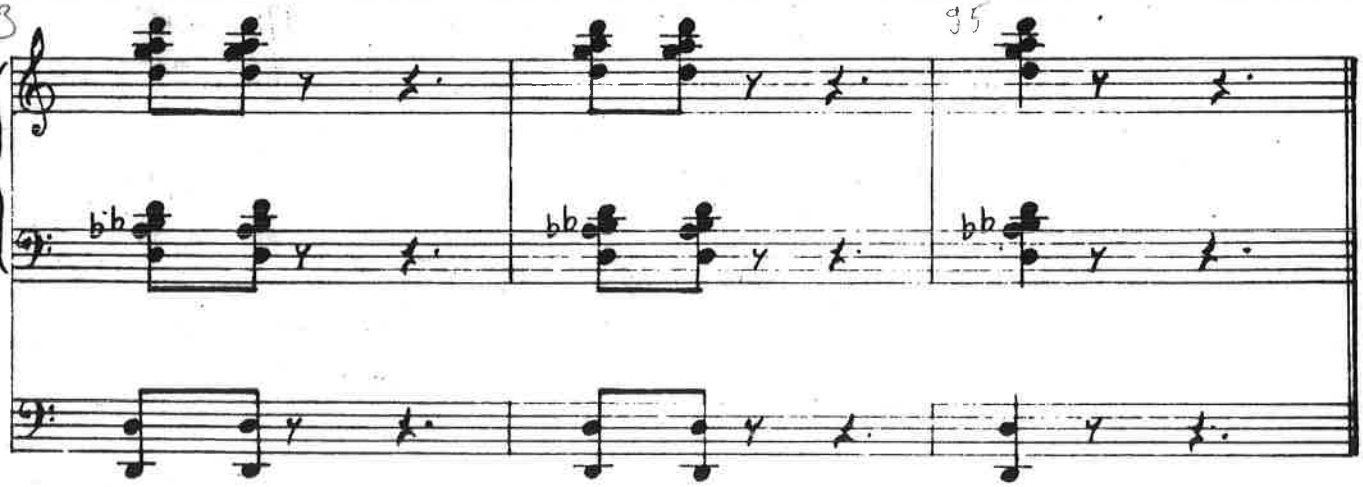
TOCCATA III

ZA ORGULJE

Anđelko Klobučar

Allegro con brio

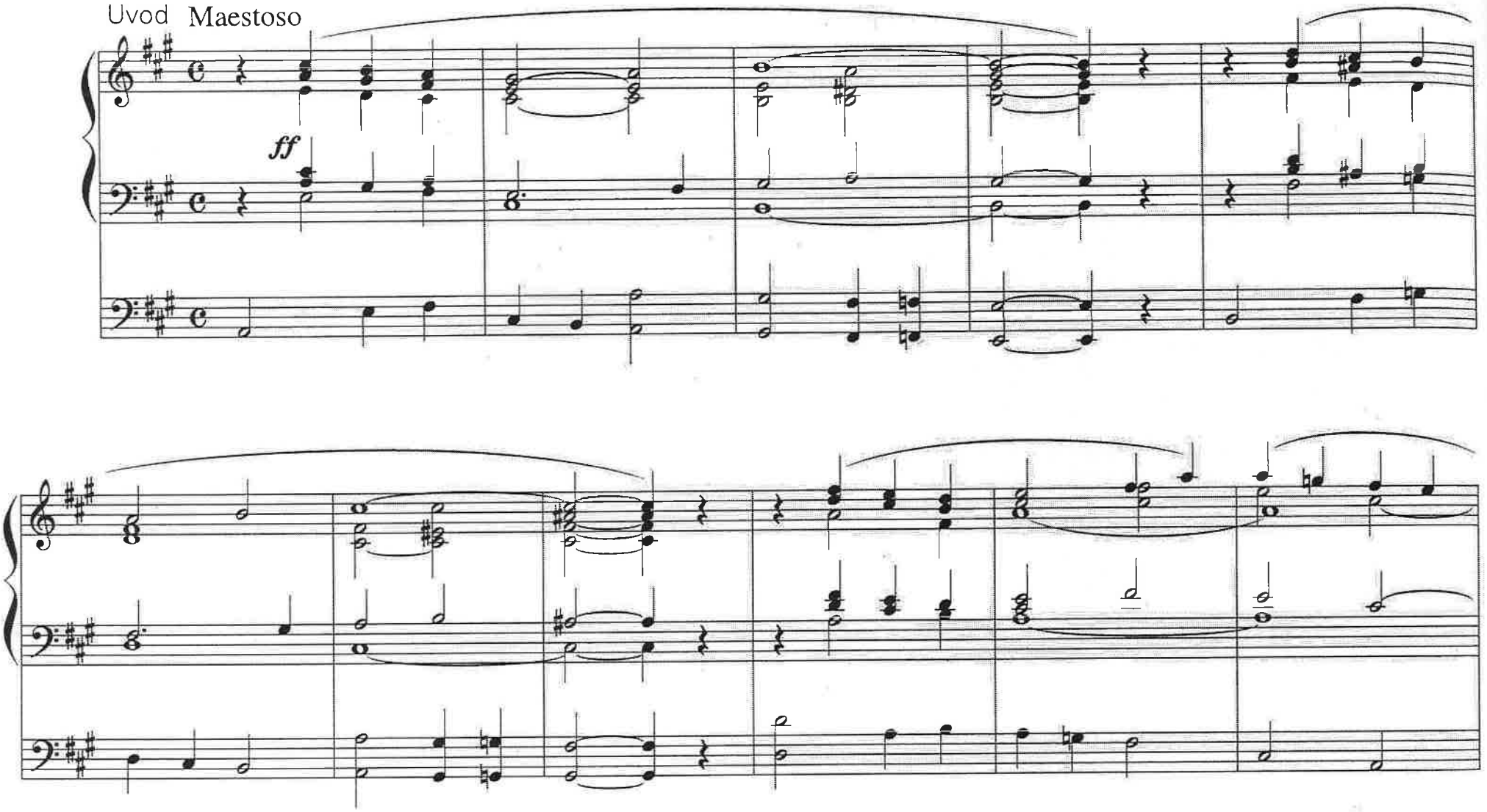
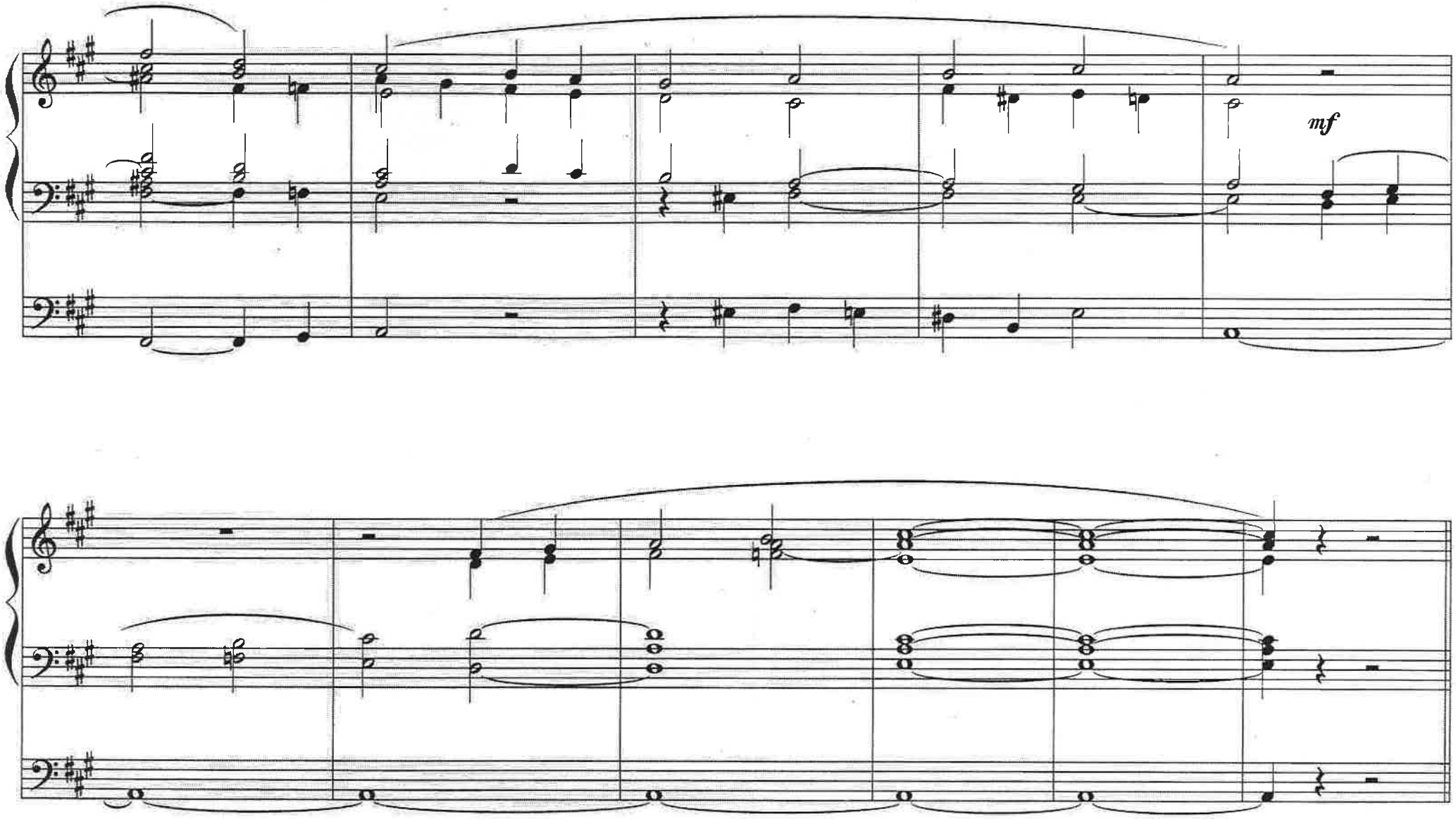
1. v. II 8, 4, 2

2. v. I 8, 4, 2

2. v.
38
41
44
47
50
+ MIX
53
R
56

59
62
65
piu ff
68
72

75
78
A
Tutti
molto rall.....
81
a tempo
85

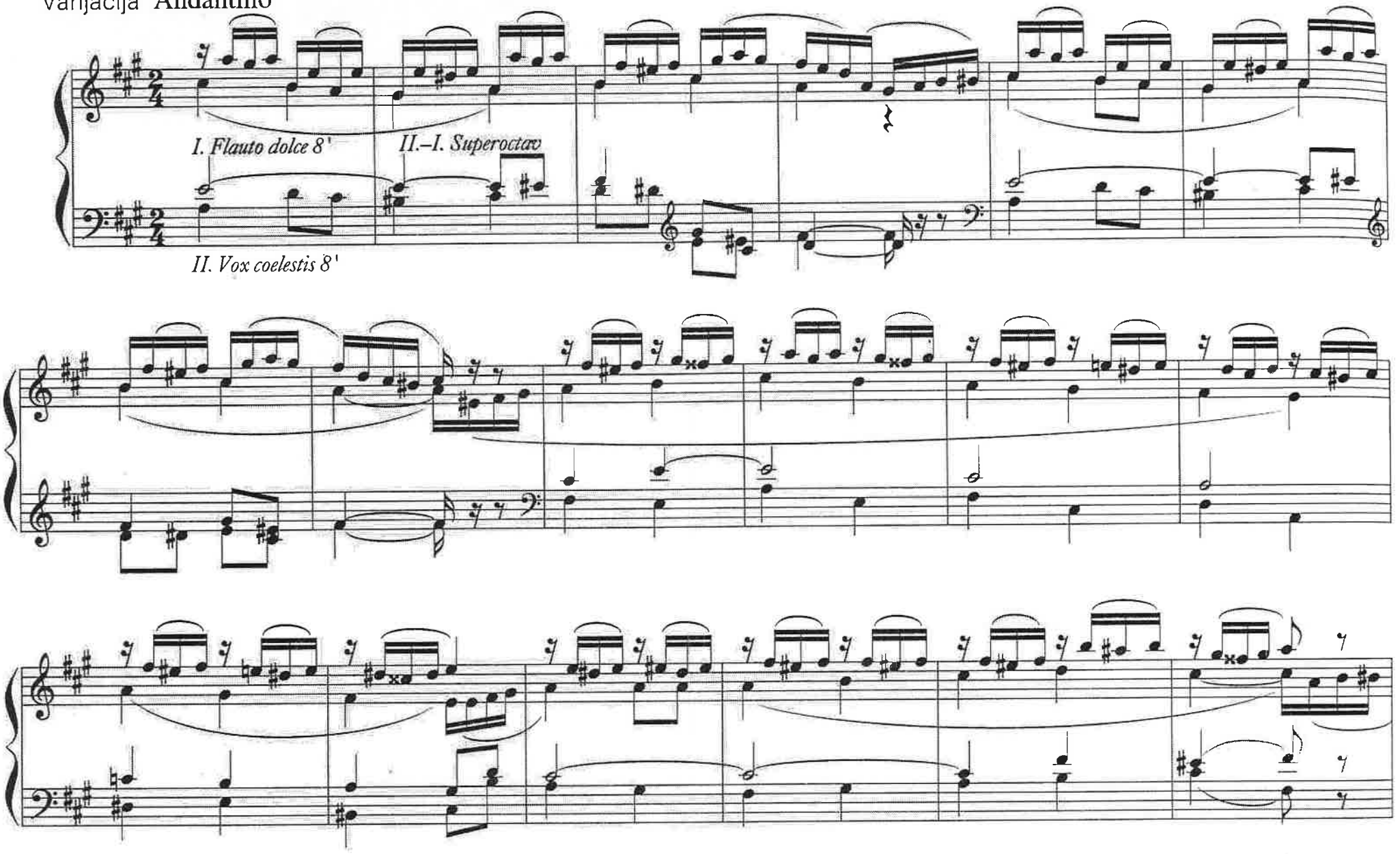
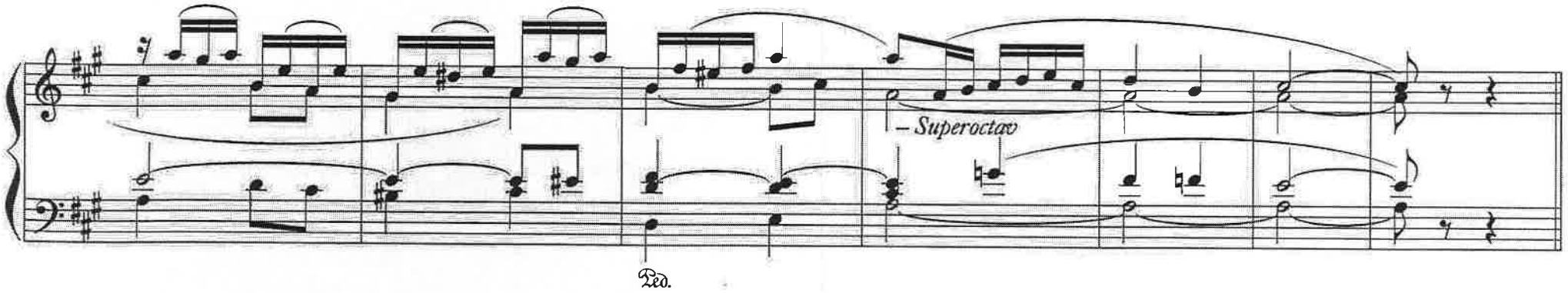
87

89 poco acceller

91

93 95

6. prilog:
Franjo DUGAN st.: Predigra i varijacija (na adventsku pjesmu *Ptičice lijepo pjevaju*)

Predigra i varijacija

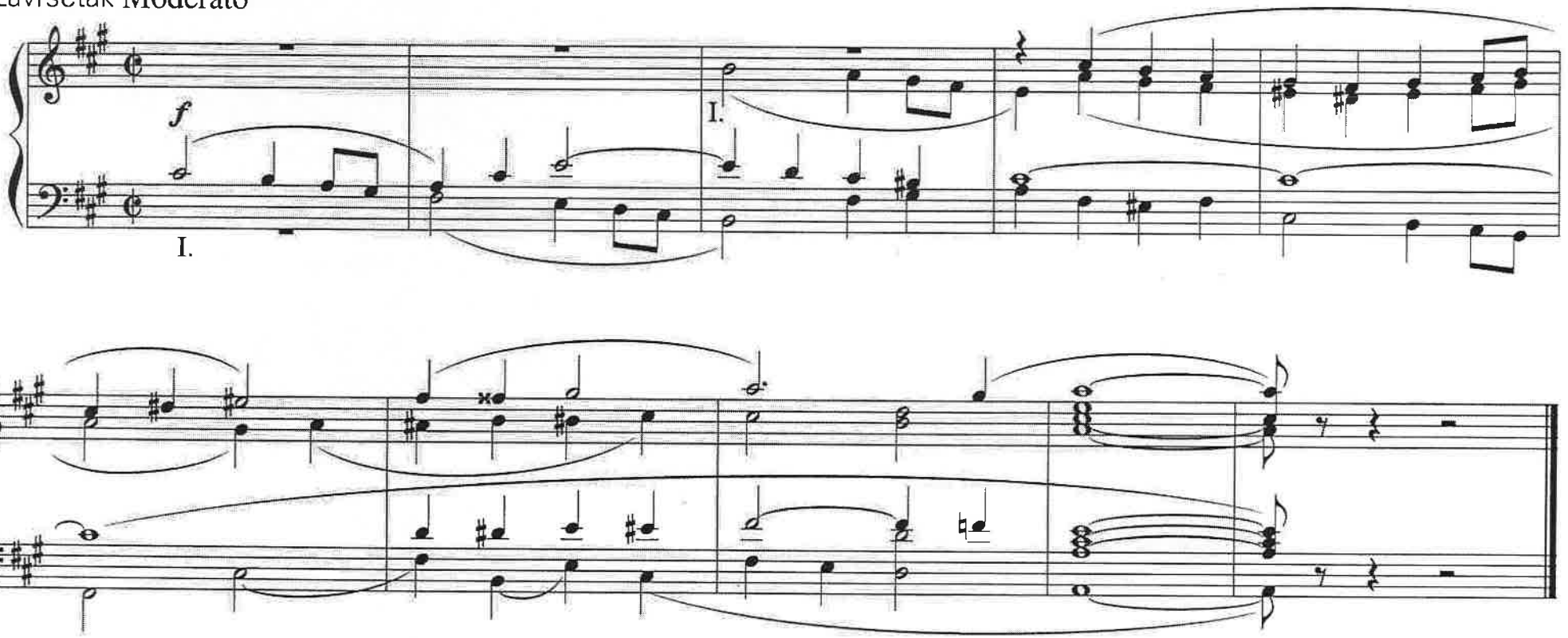
(na adventsku pjesmu "Ptičice lijepo pjevaju", 1941.)



mf

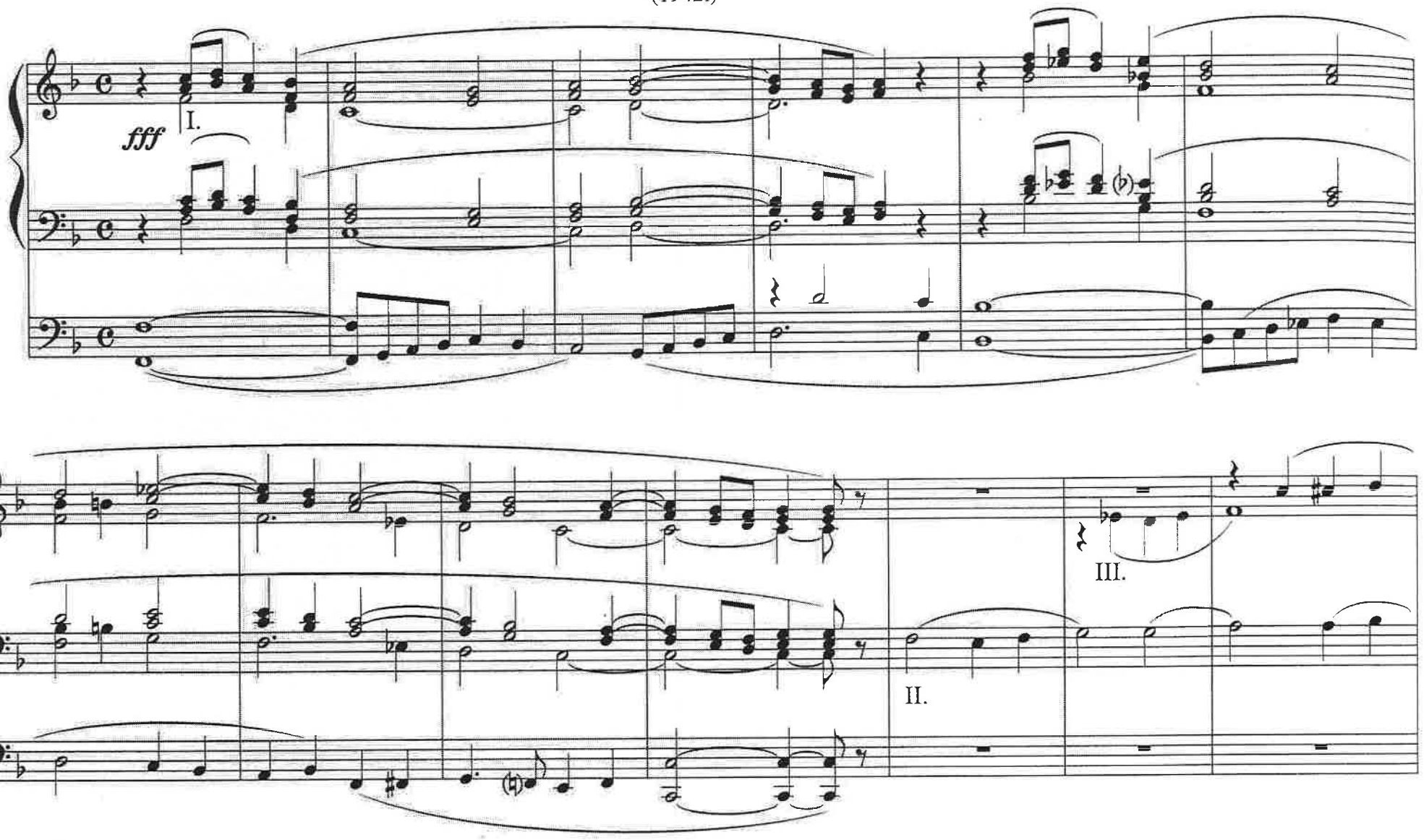
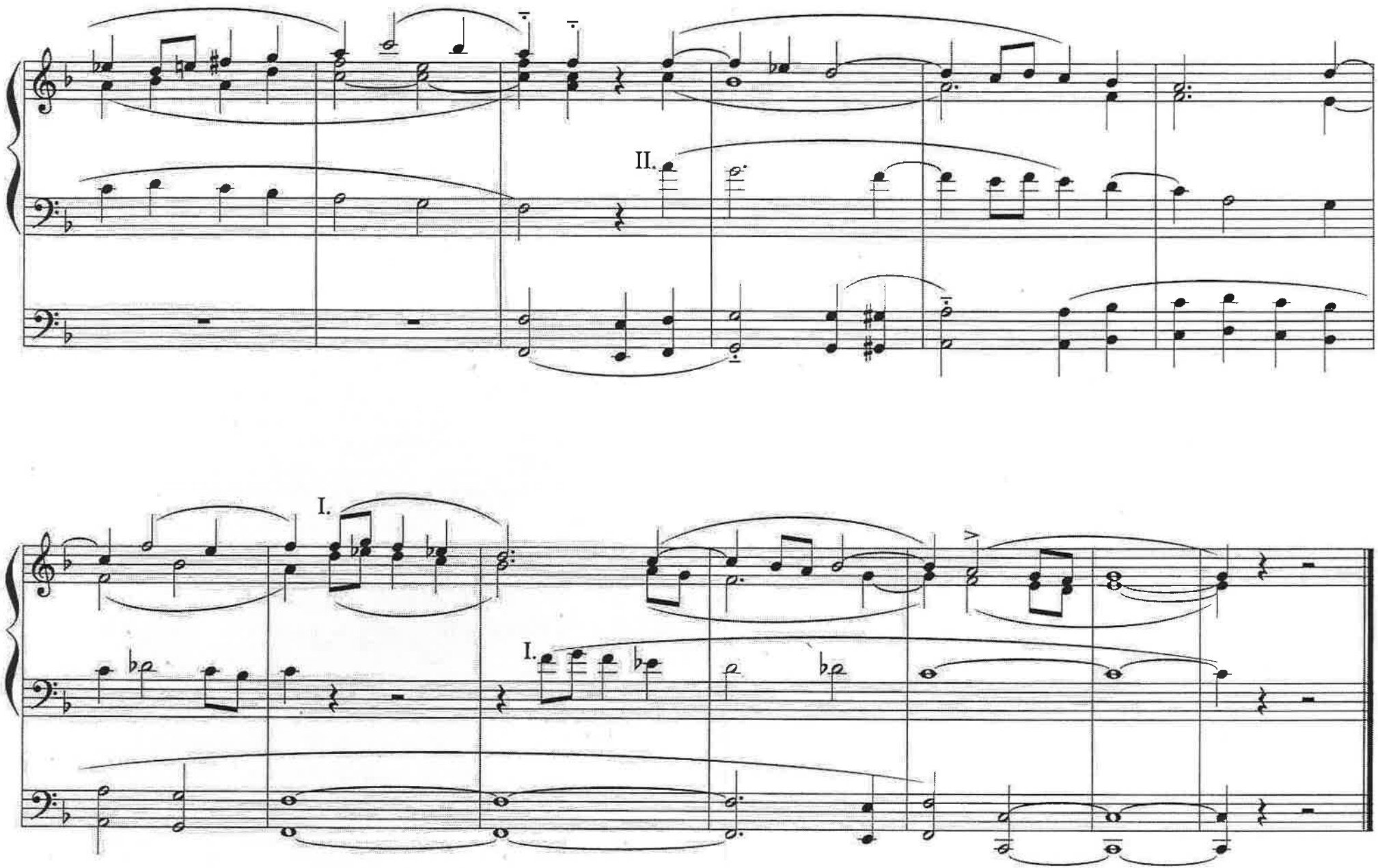
Varijacija **Andantino**



Završetak Moderato



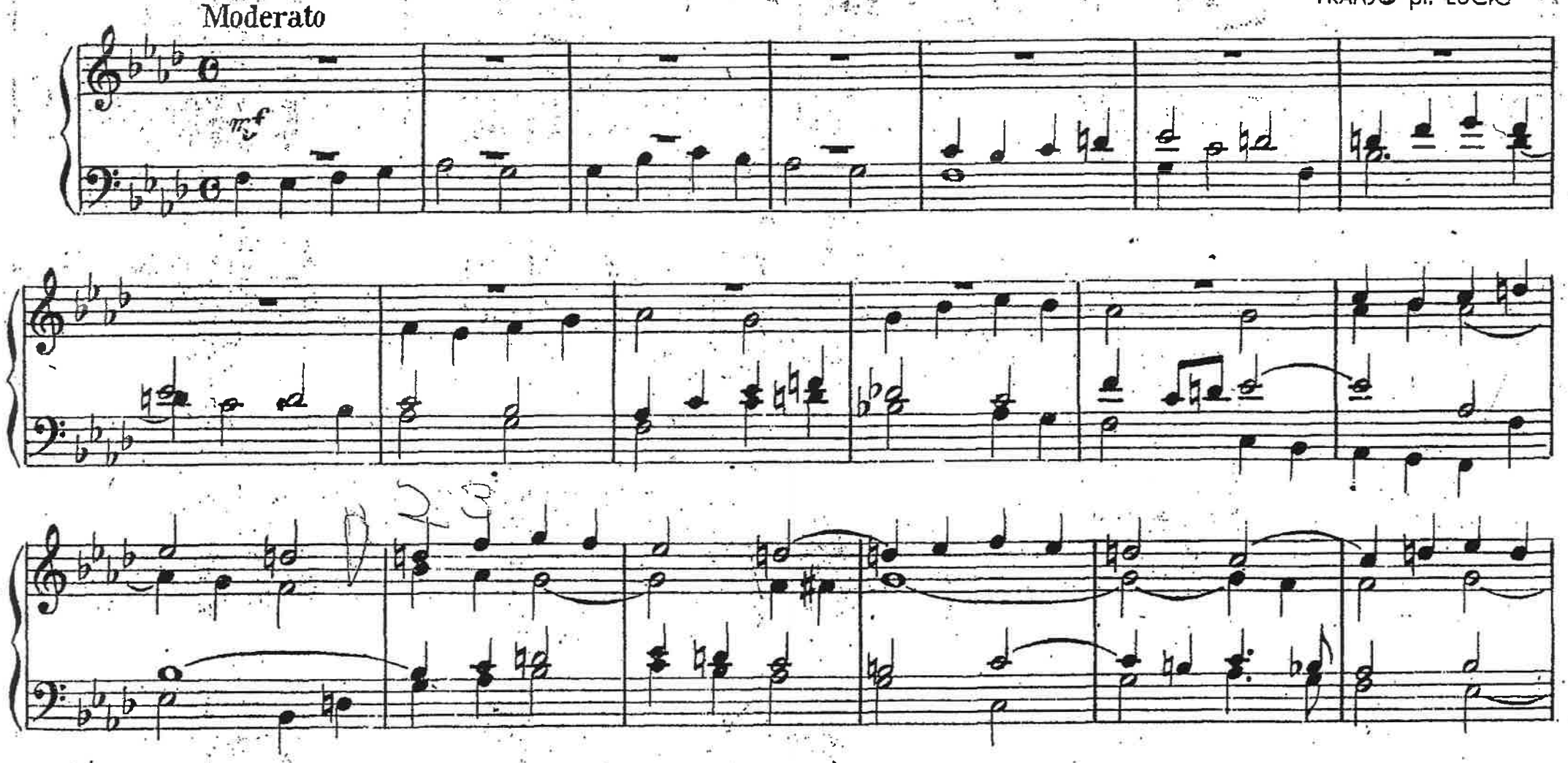
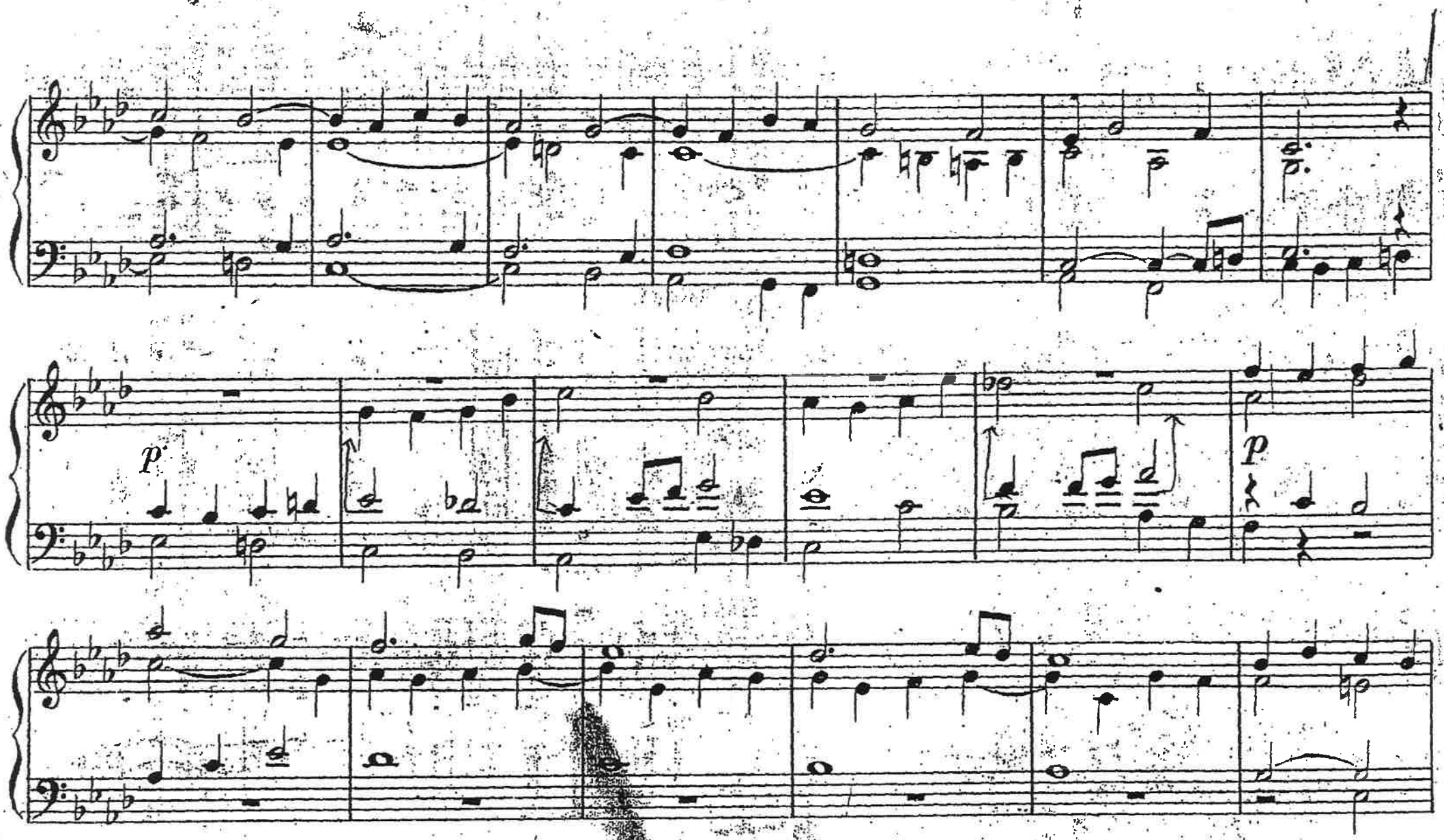
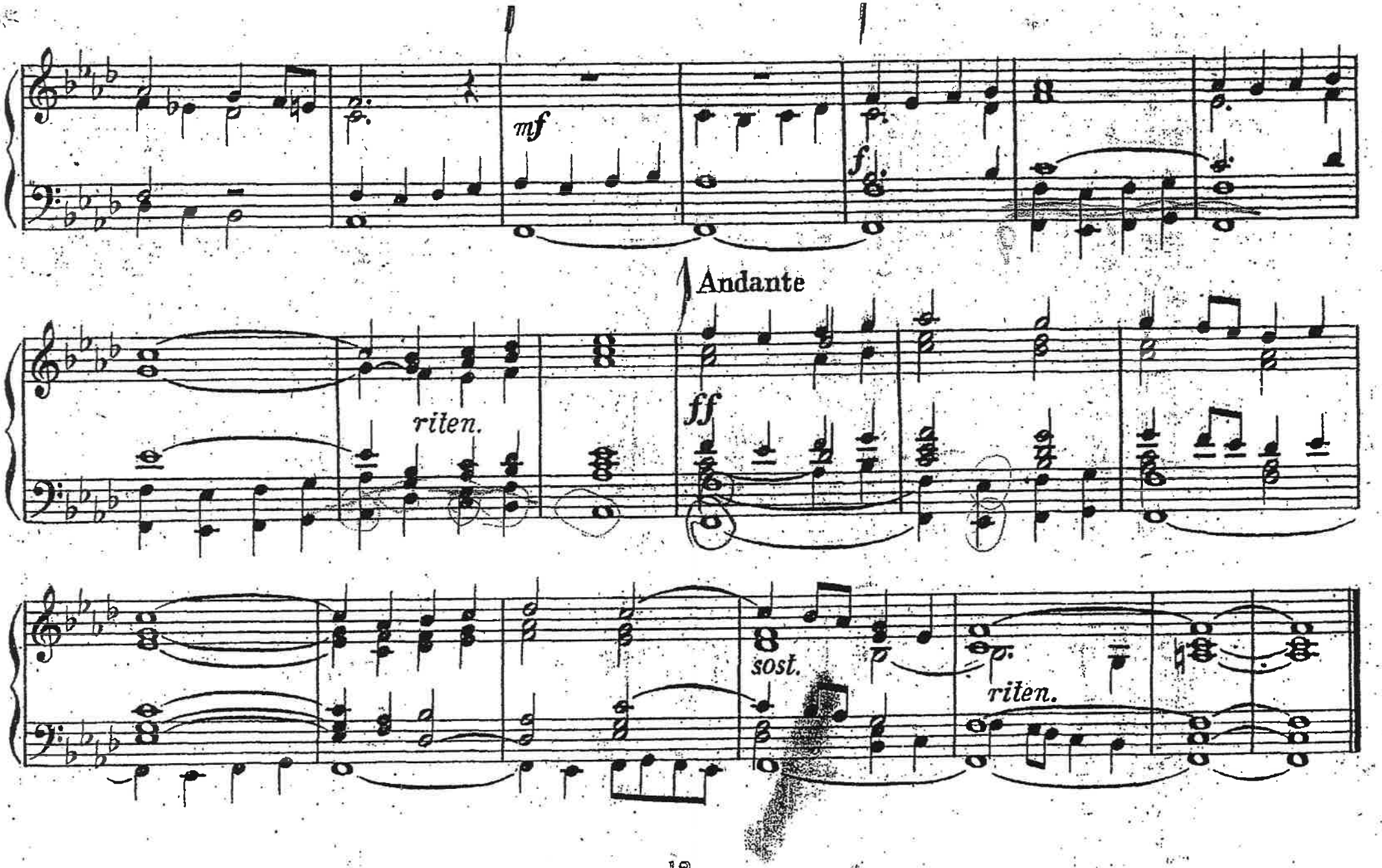
7. prilog:
Franjo DUGAN st.: Božićna predigra

Božićna predigra

(1942.)

II.
I.
I.

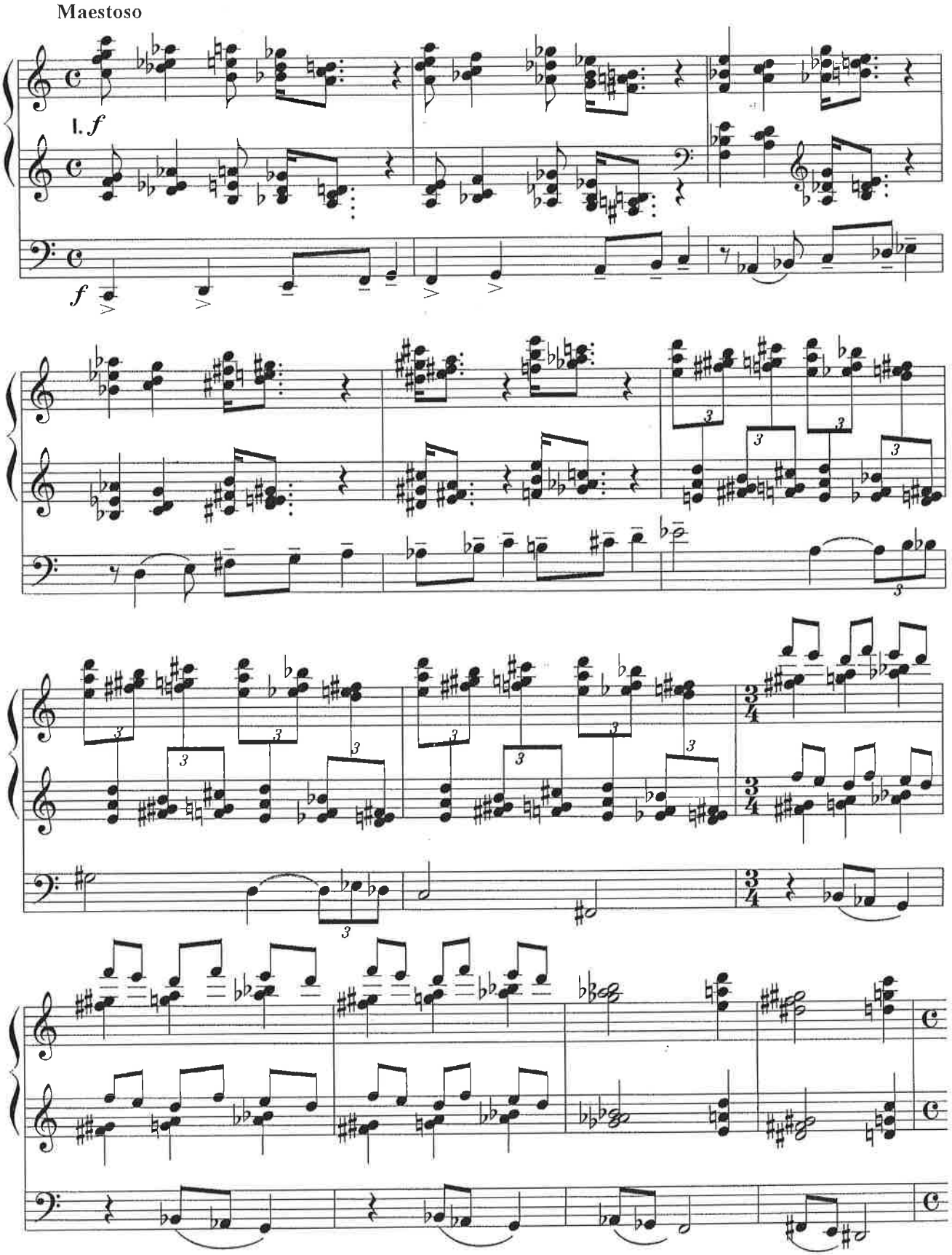
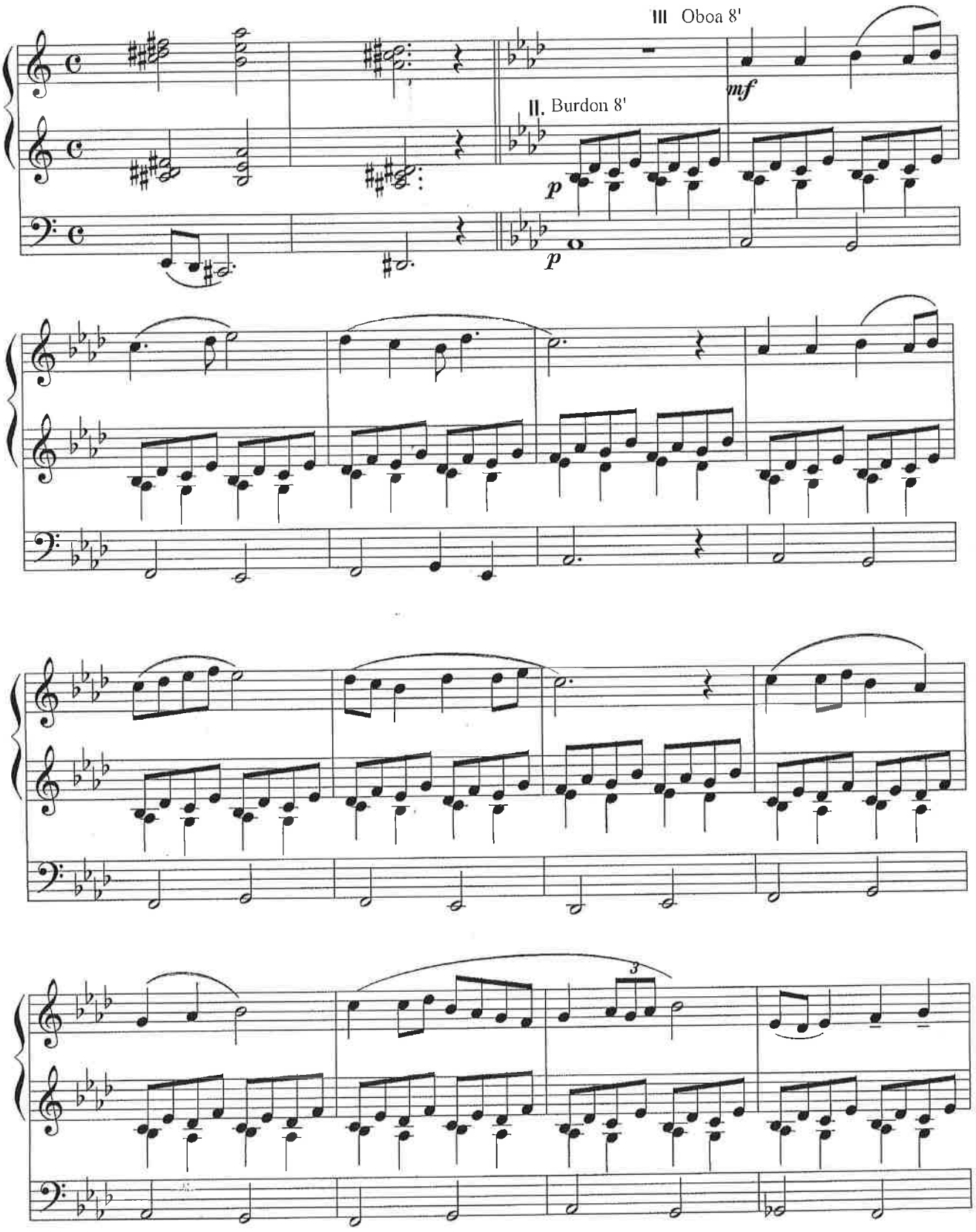
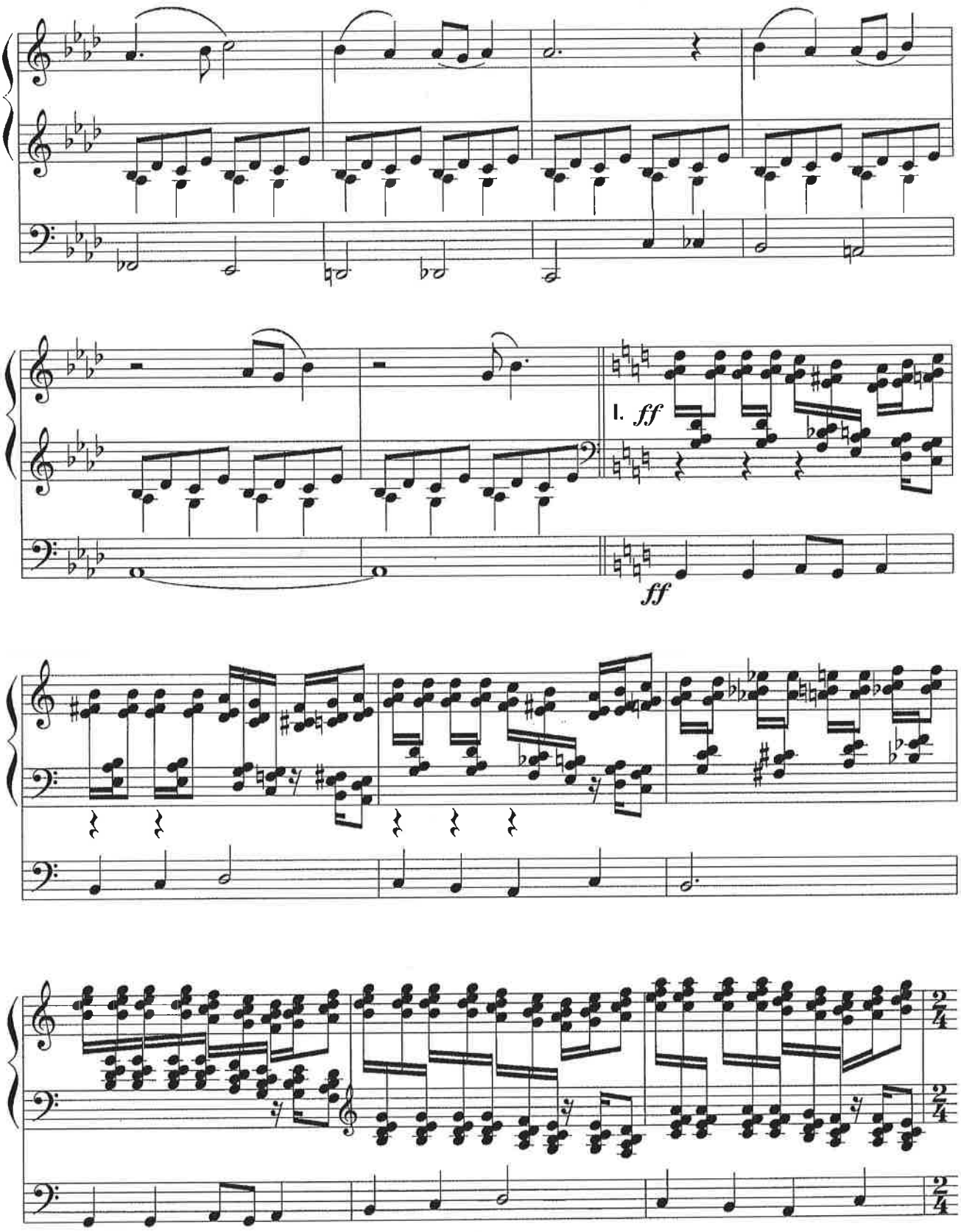
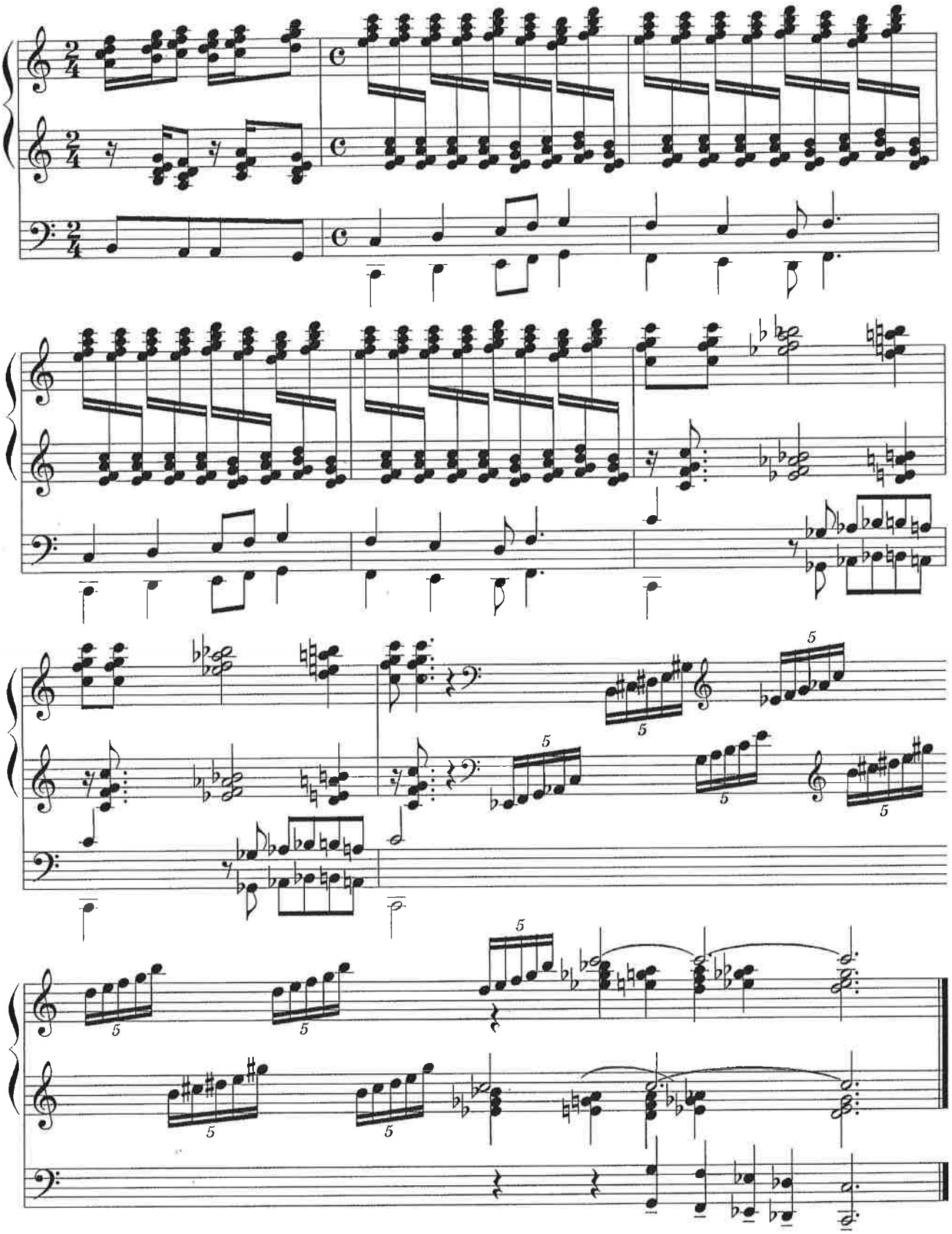
8. prilog: :
Franjo LUČIĆ: Zdravo Djevo čista

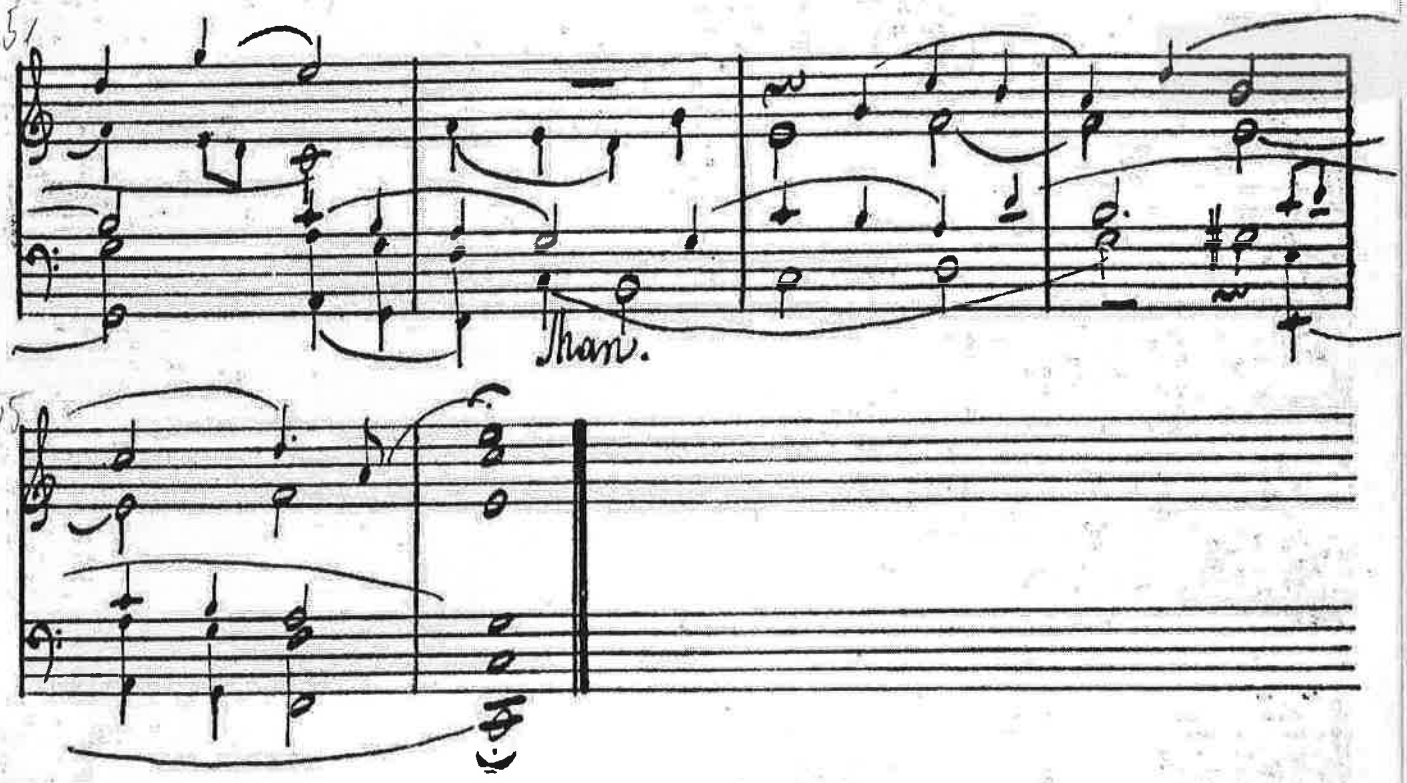
4. KORAL (»Zdravo Djevo čista«).

FRANJO pl. LUČIĆ

p
p

mf
f
Andante
riten.
ff
sost.
riten.

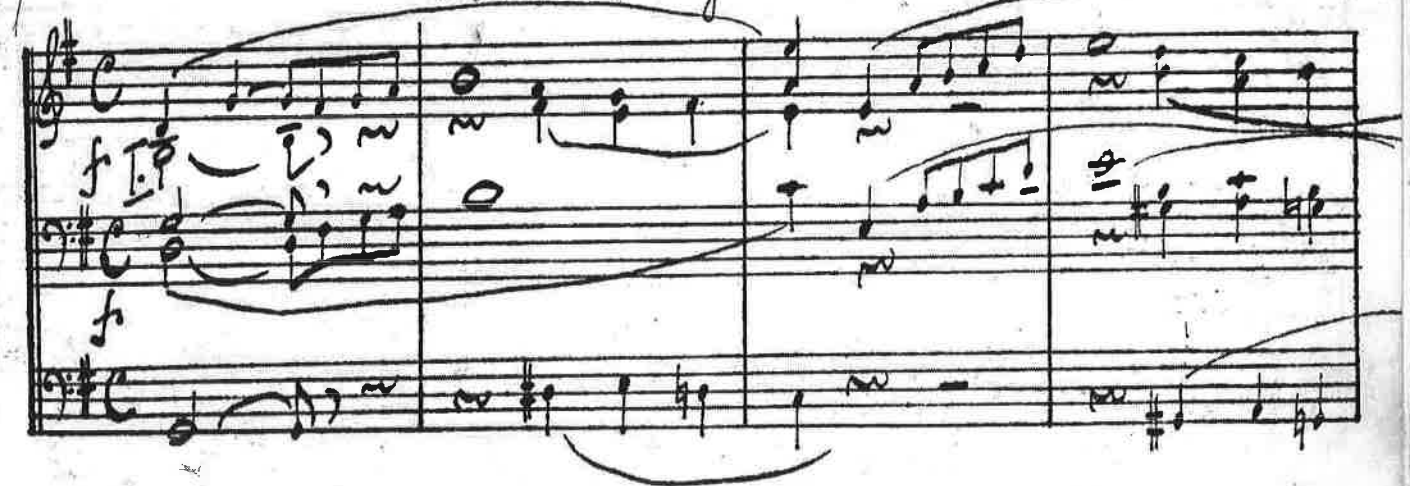
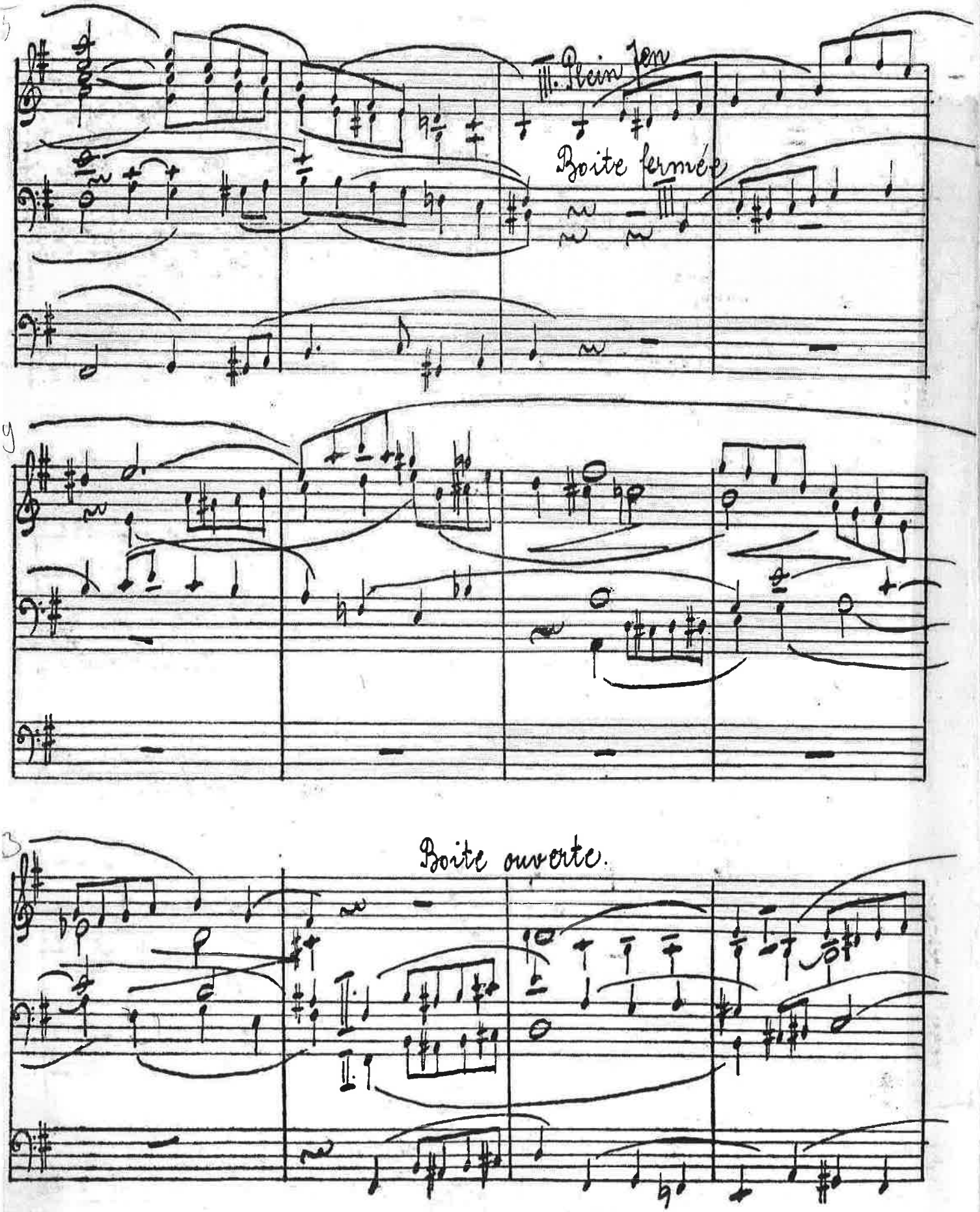
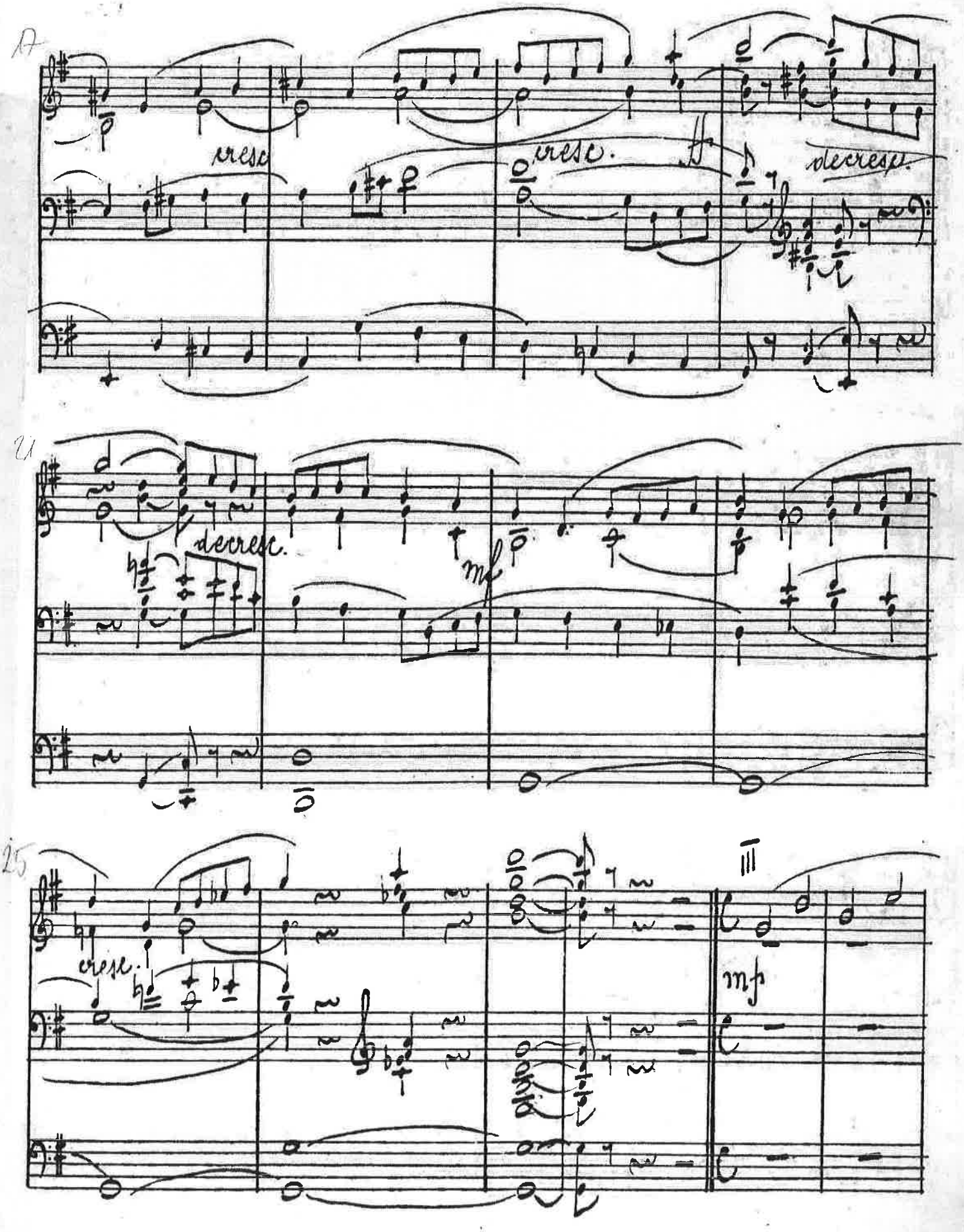
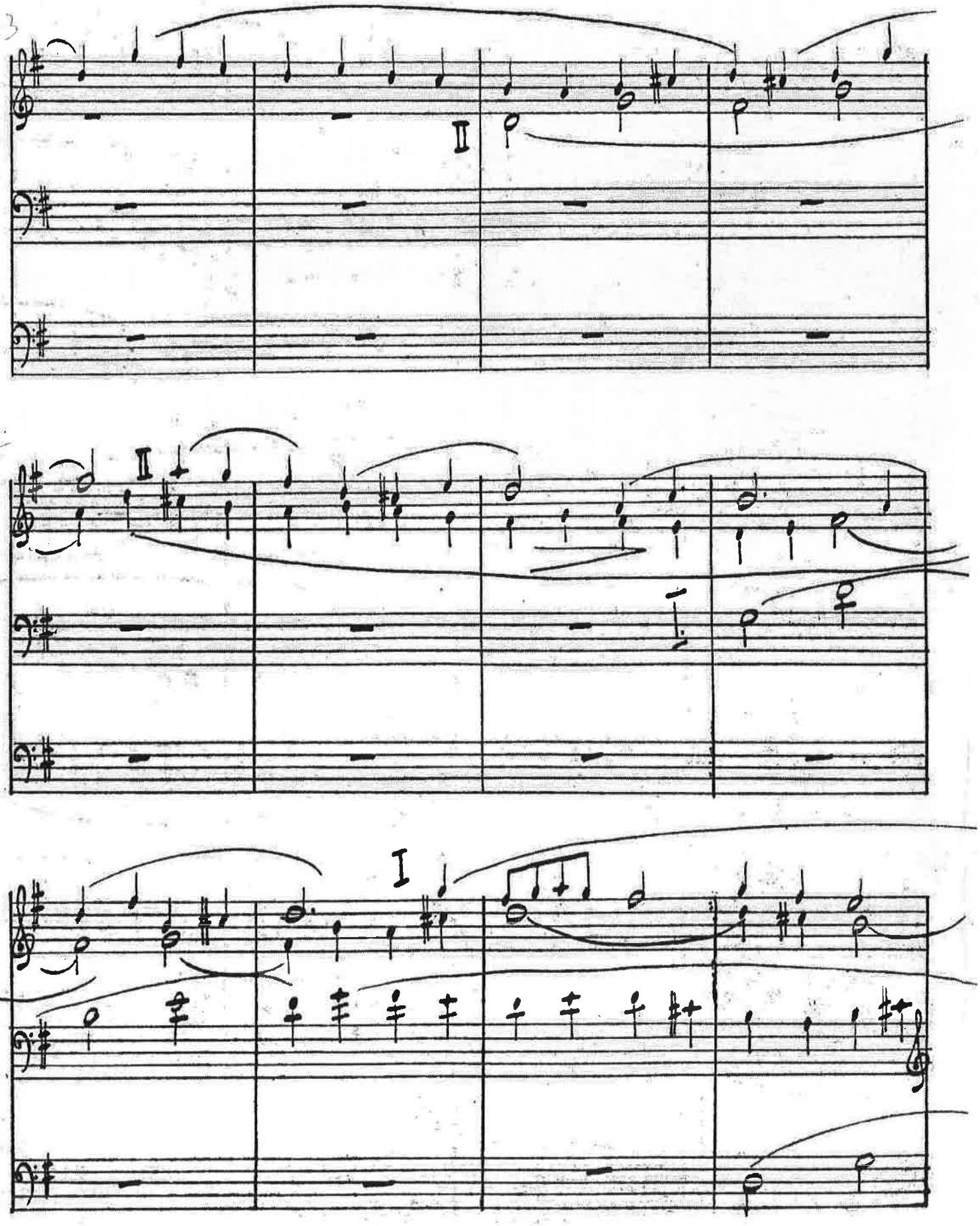
9. prilog:
Anđelko KLOBUČAR: Koralna fantazija Zdravo budi Marijo

KORALNA FANTAZIJA "Zdravo budi Marijo"

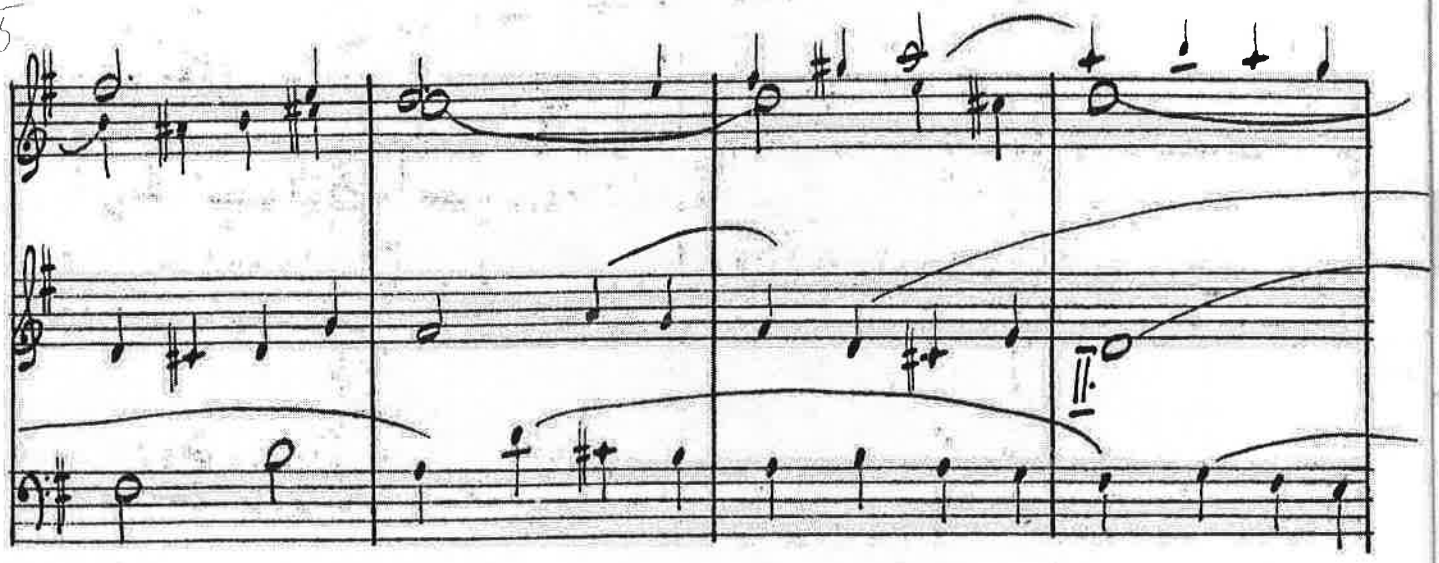
1977.

III Oboa 8'
II. Burdon 8'
mf
p
p
3

I. ff
ff
2/4
2/4
2/4

10. prilog:
Franjo DUGAN st.: Prelude et Fugue



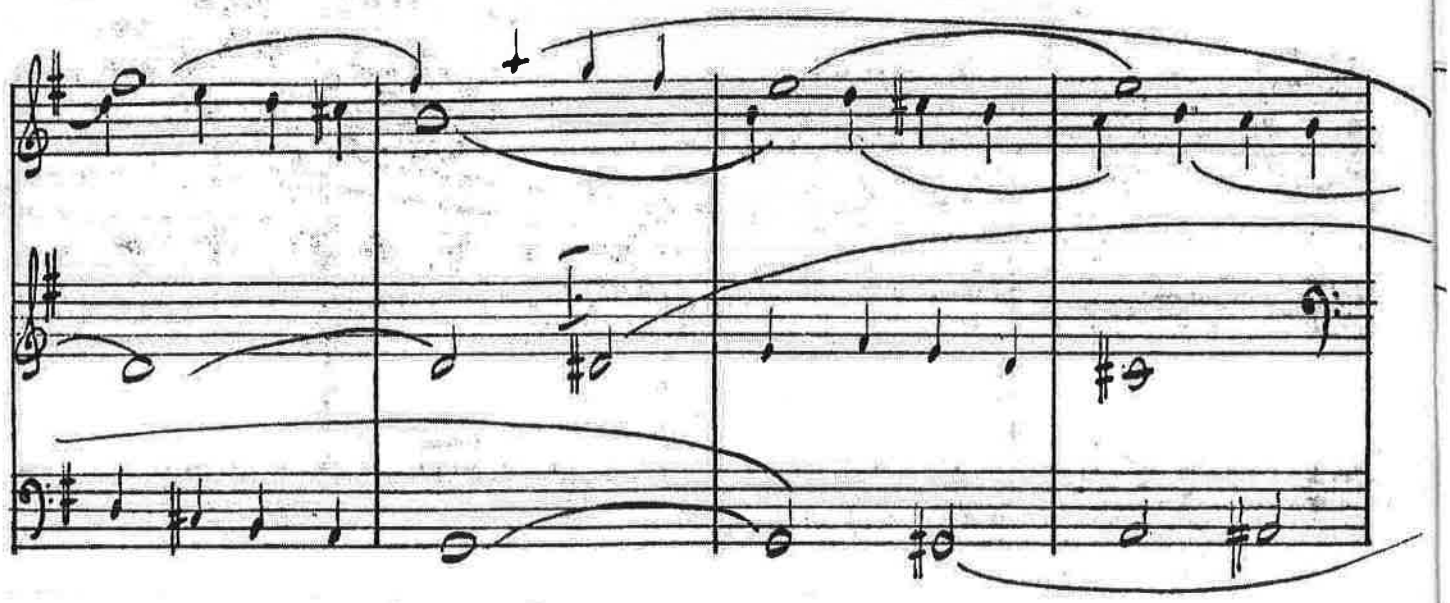
Prélude et Fugue.

III = Récit f Fonds de 16, 8 pieds mf Fonds de 8 p. et Flûte 4 p.
II = Positif f et Flûte de 4 p. mf Bordon 8', Flûte 8', Salic. 8
I = G. O. f mf Bourdon 8' Montre
Péd. Fonds de 16 et 8 p. mf. Soubasse et Violon 16 p. et Flûte 8 p.
Tirasses du G. O. Pos. et Réc.

Plein jeu
Boite fermée
Boite ouverte.

17
cresc
cresc.
ff
decresc.
21
decresc.
mf
25
cresc.
III
mf

3
II
7
II
11
I

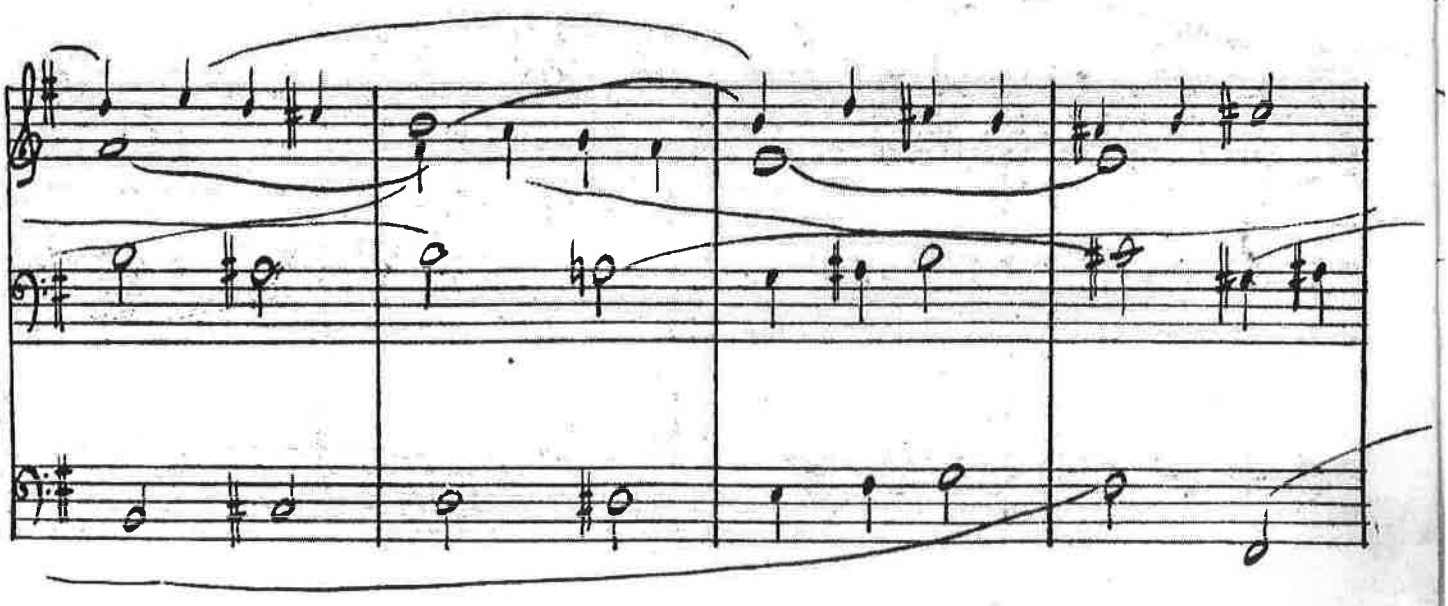
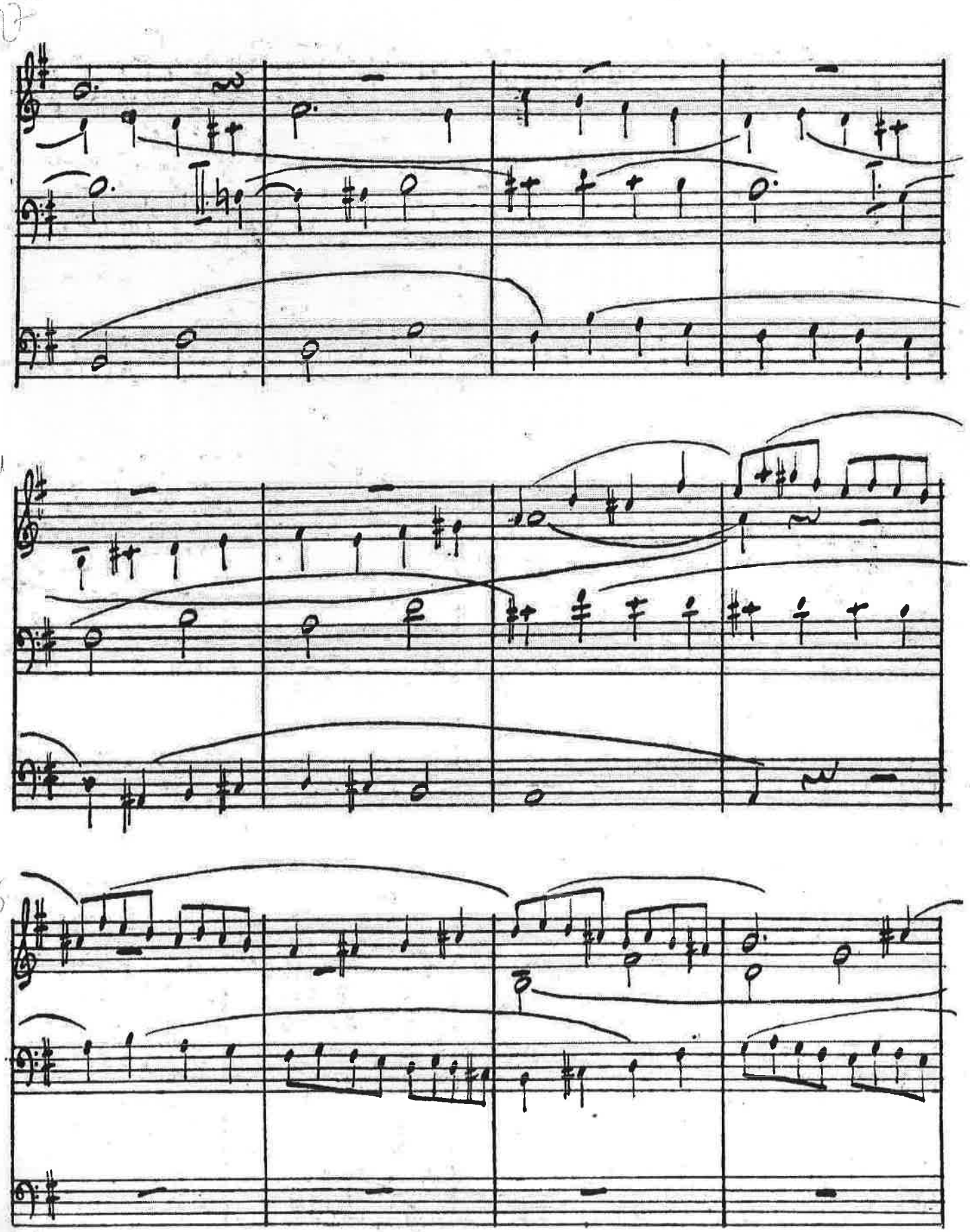
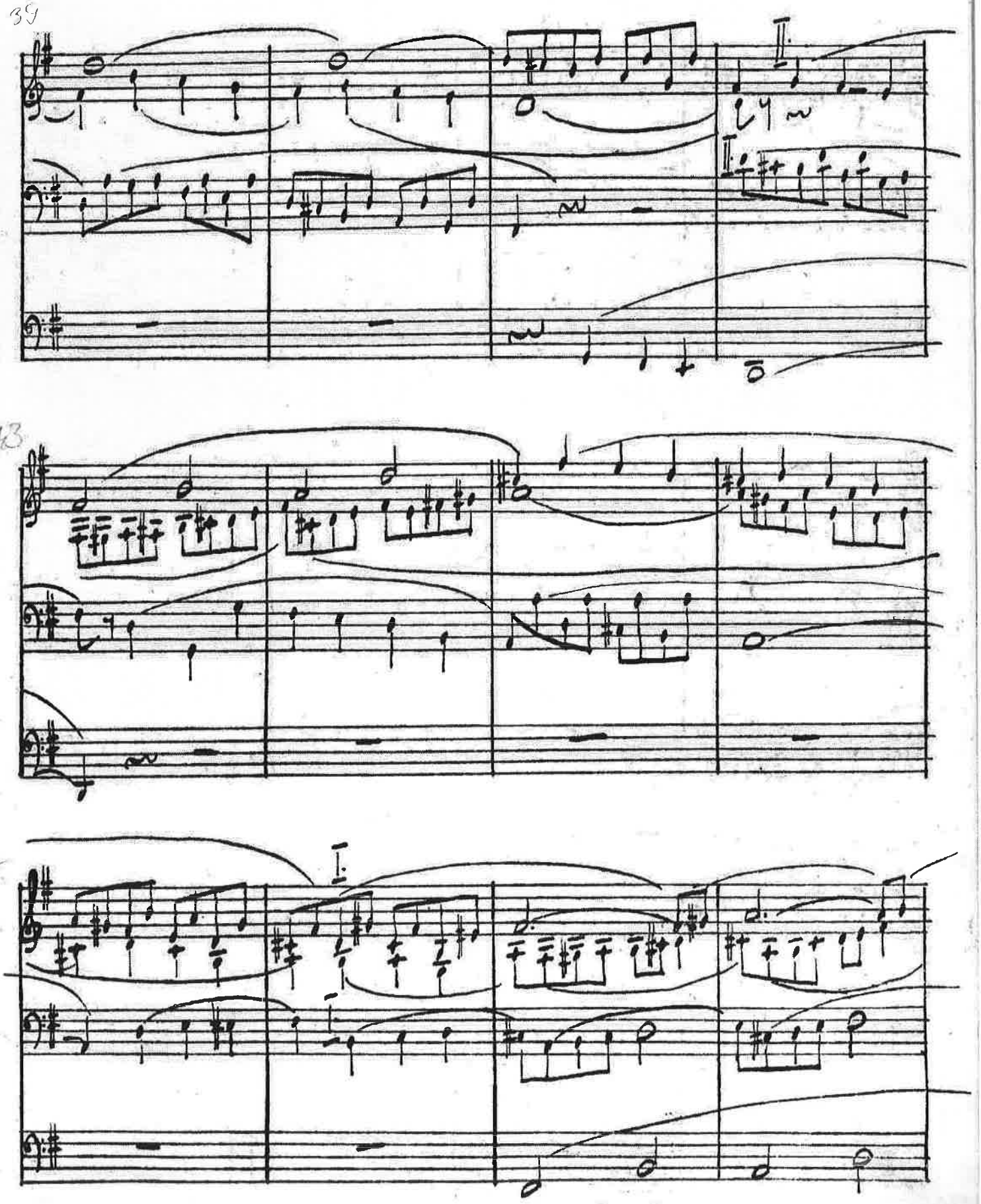
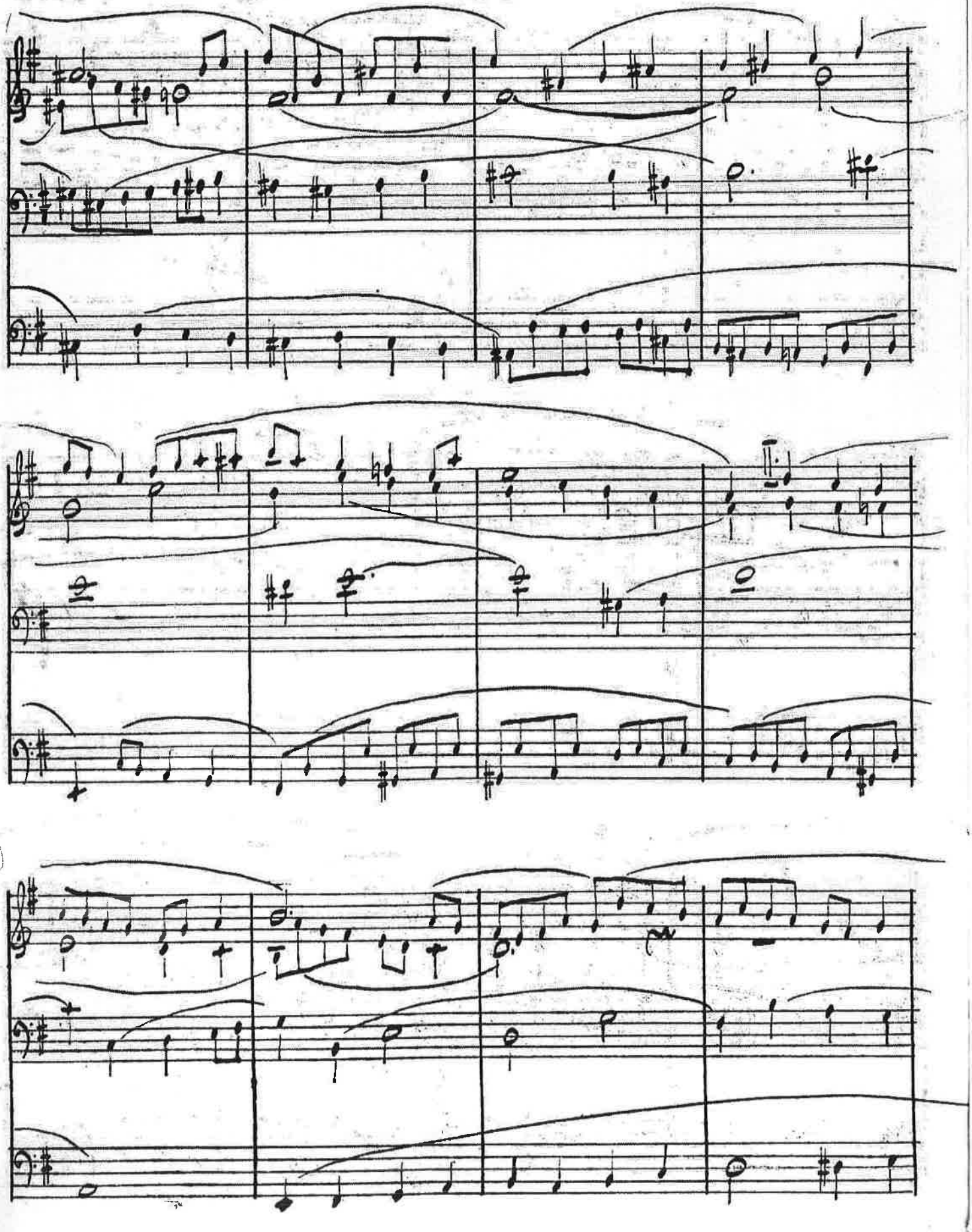
15

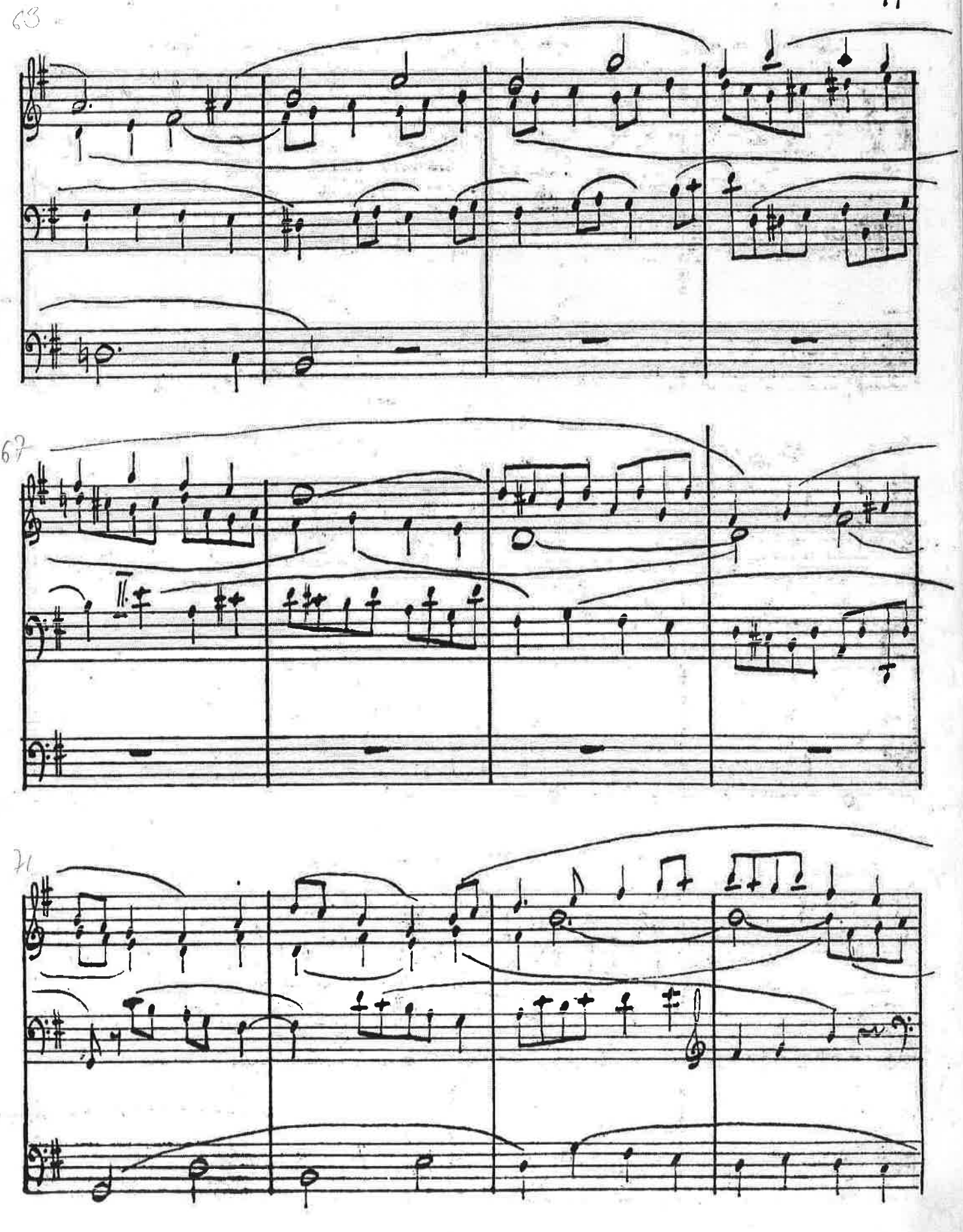
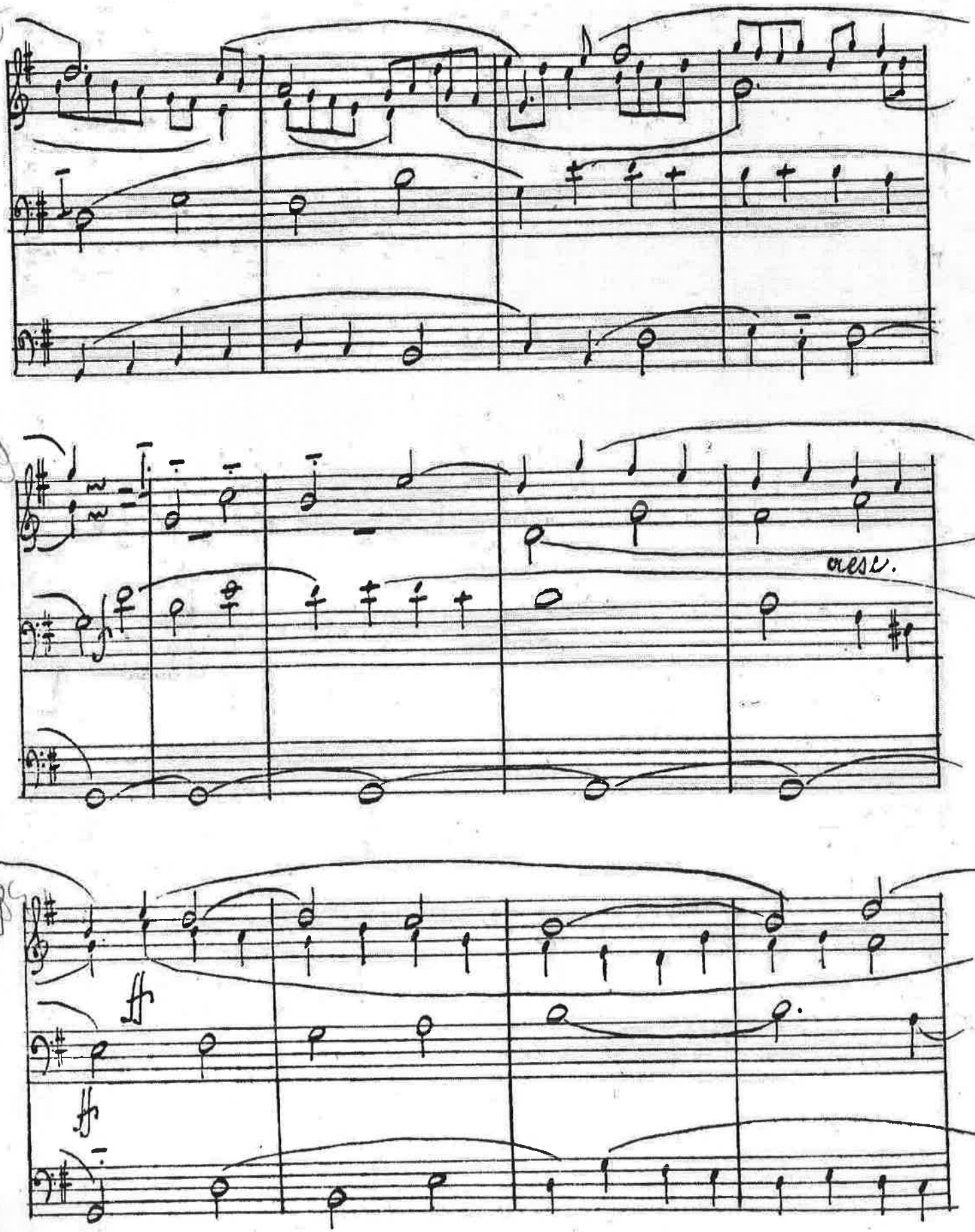


19

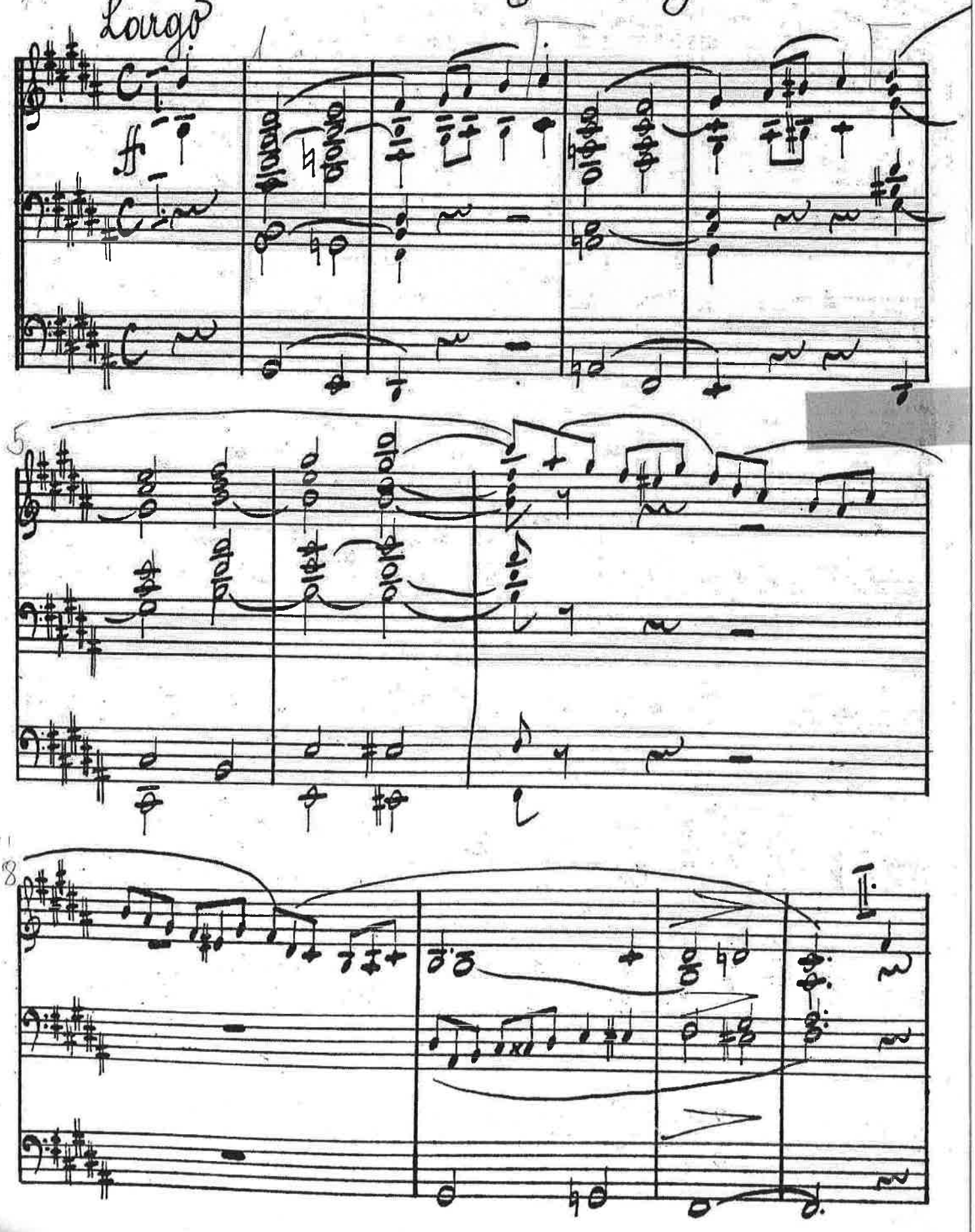


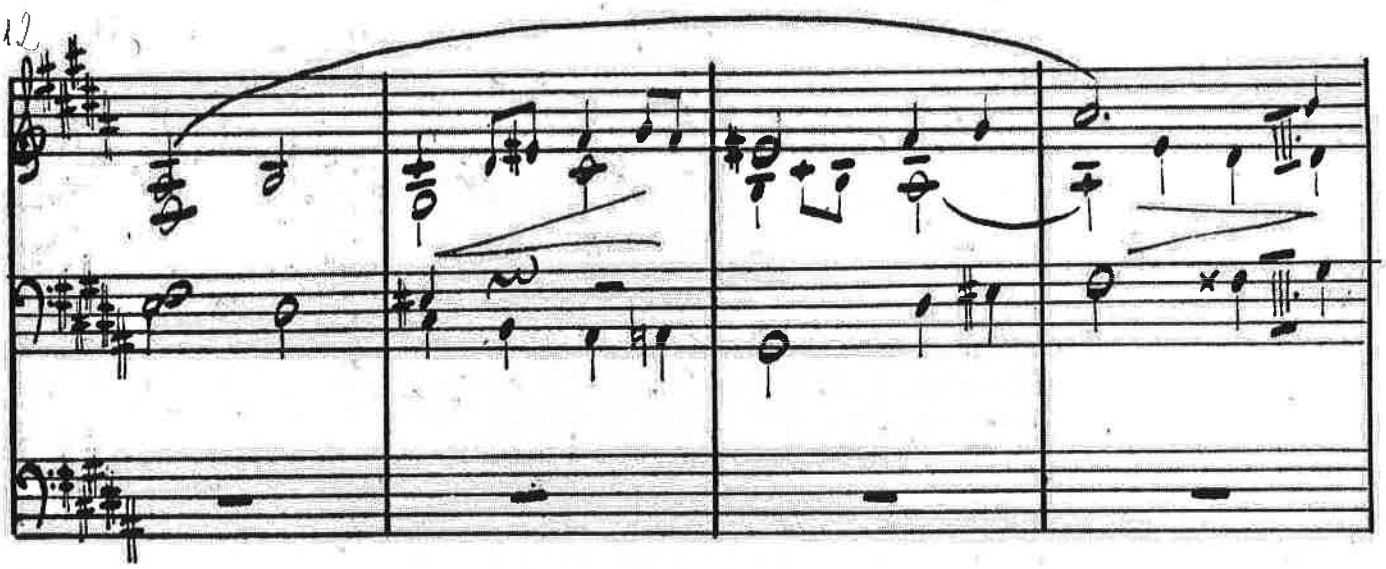
23

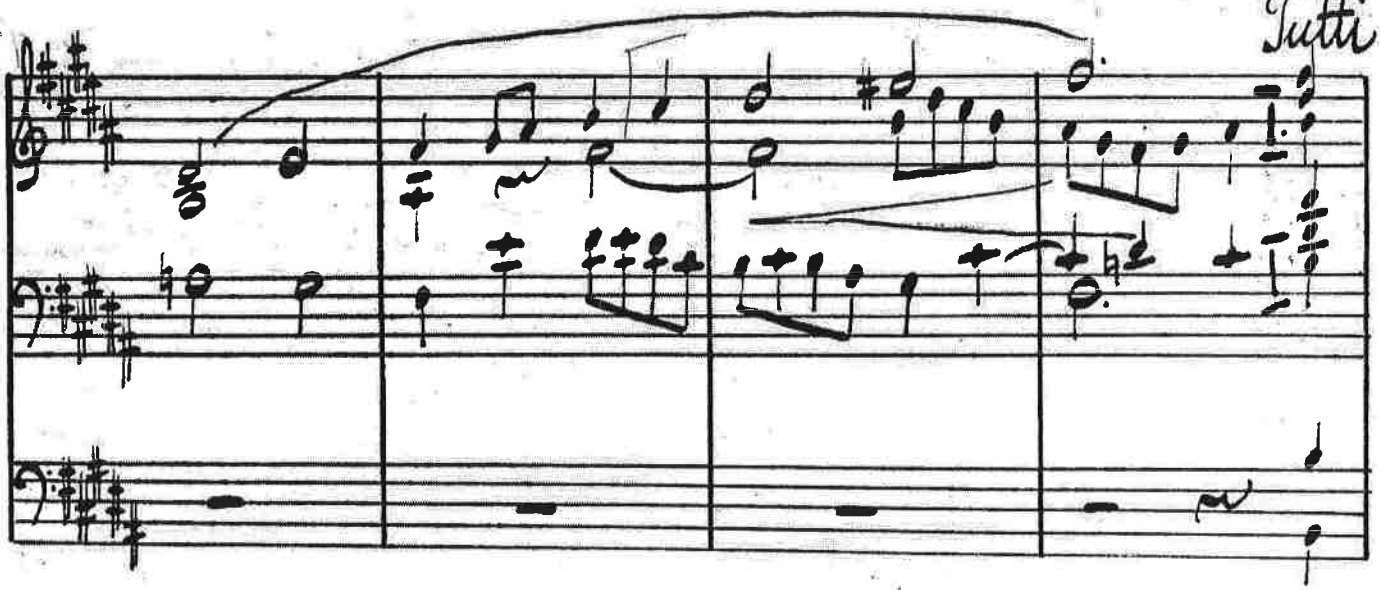
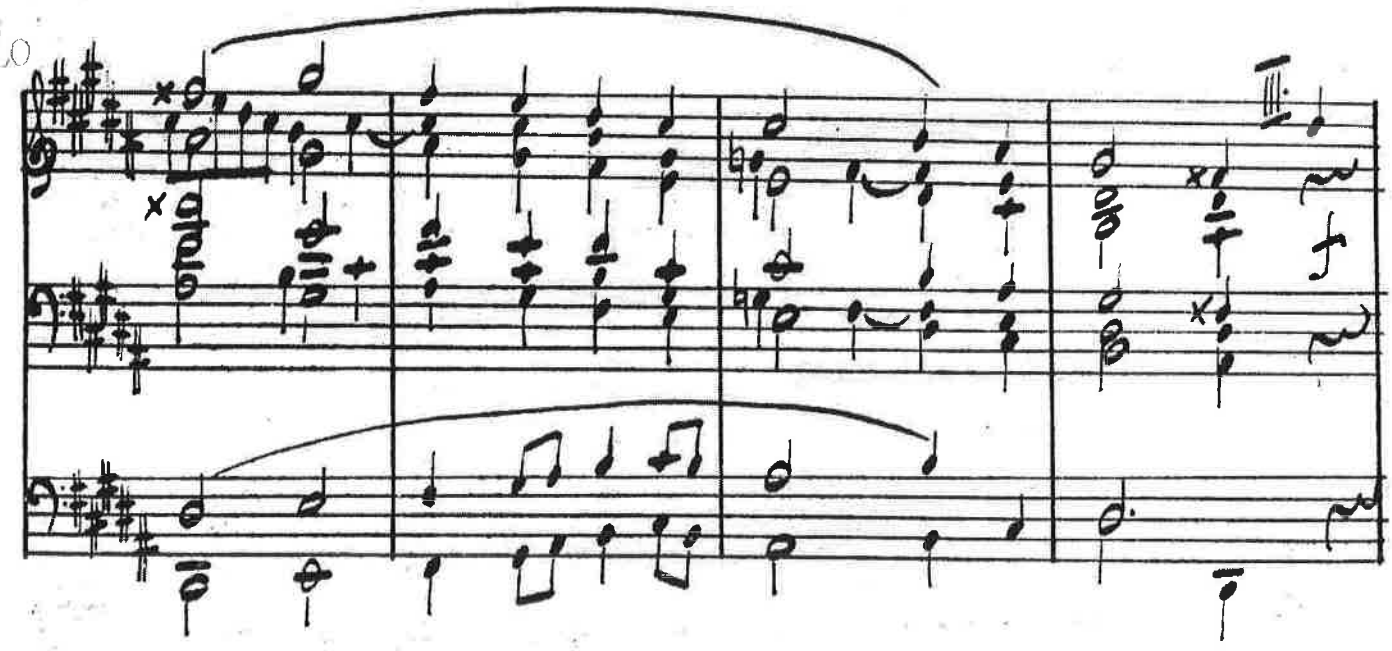
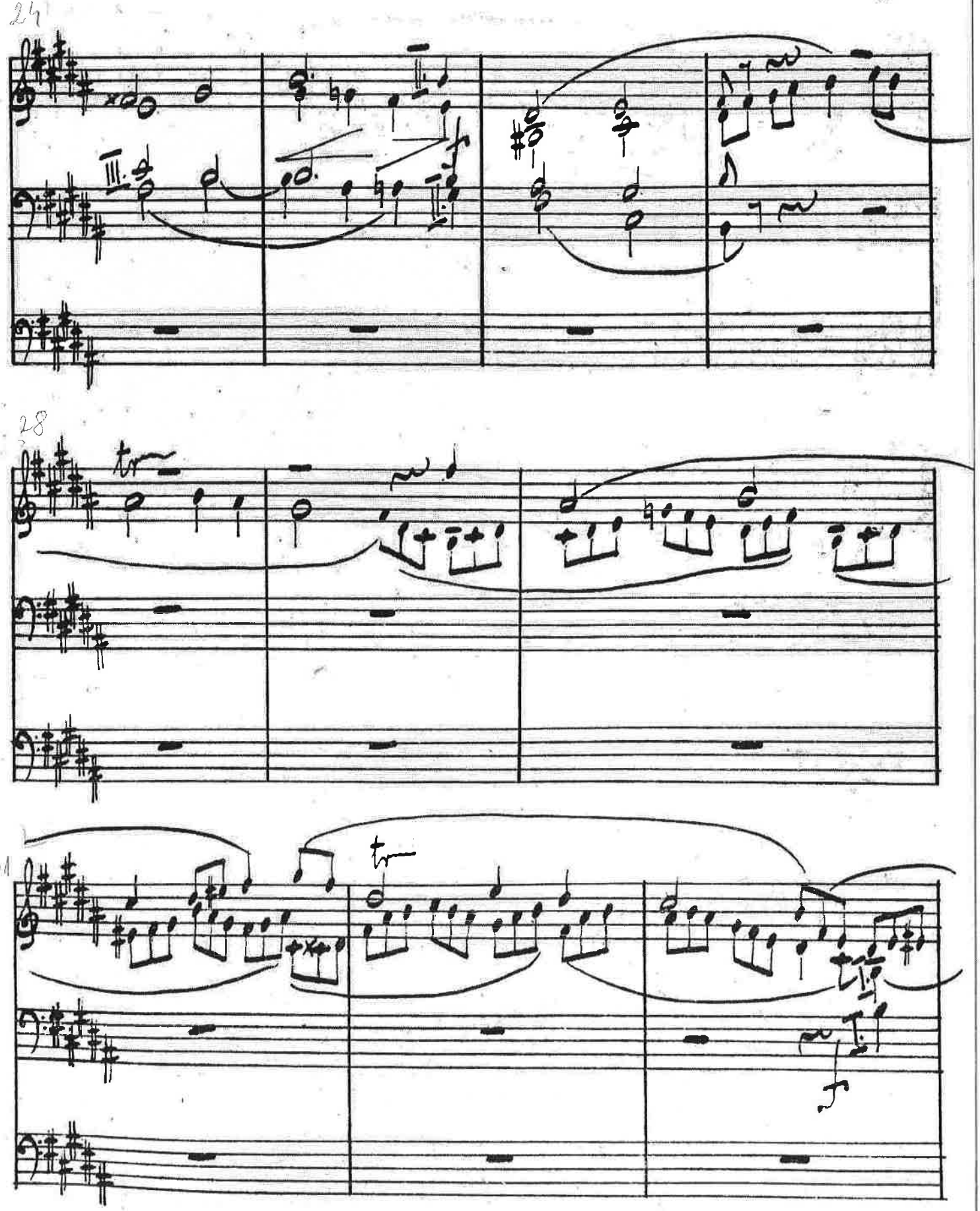
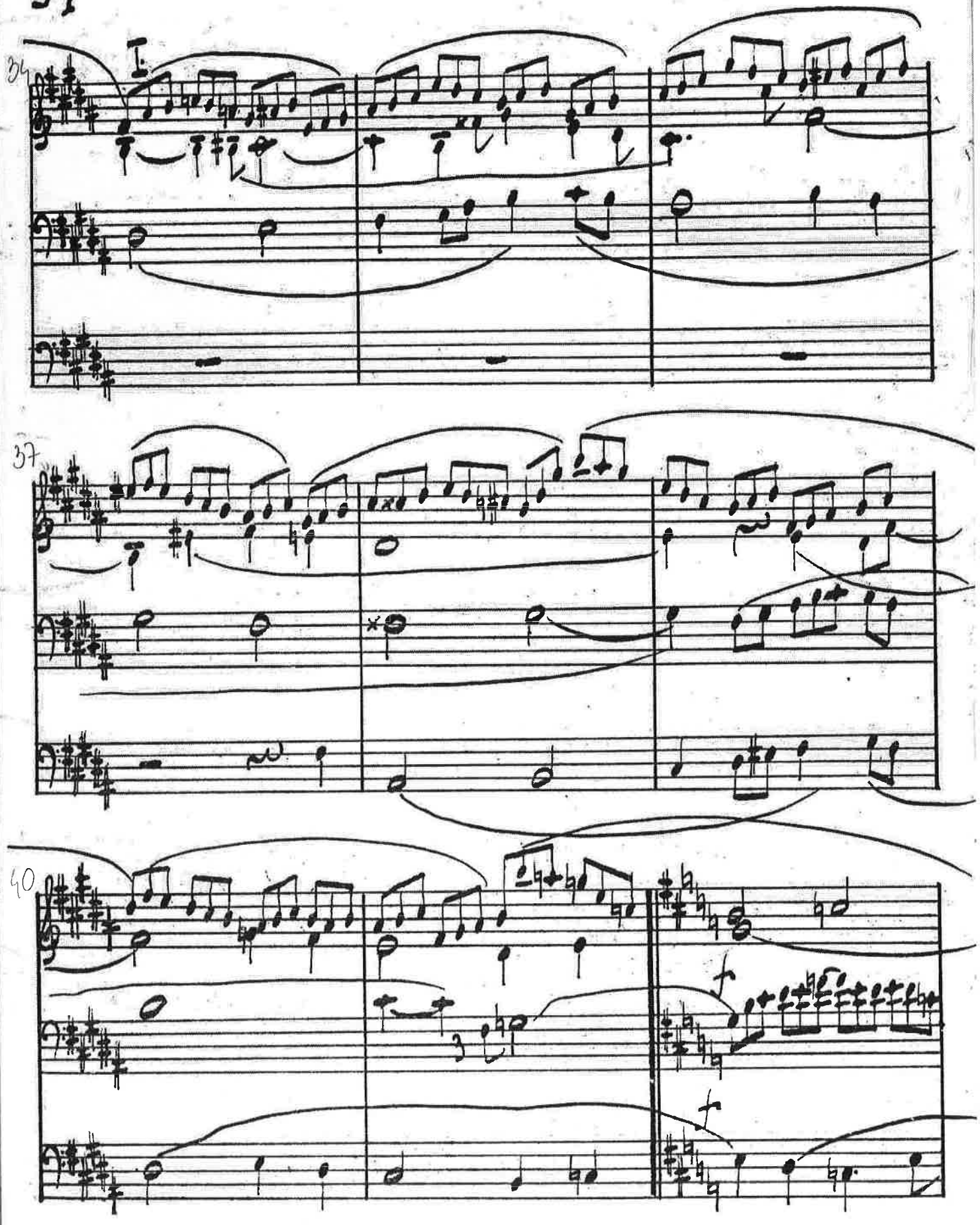
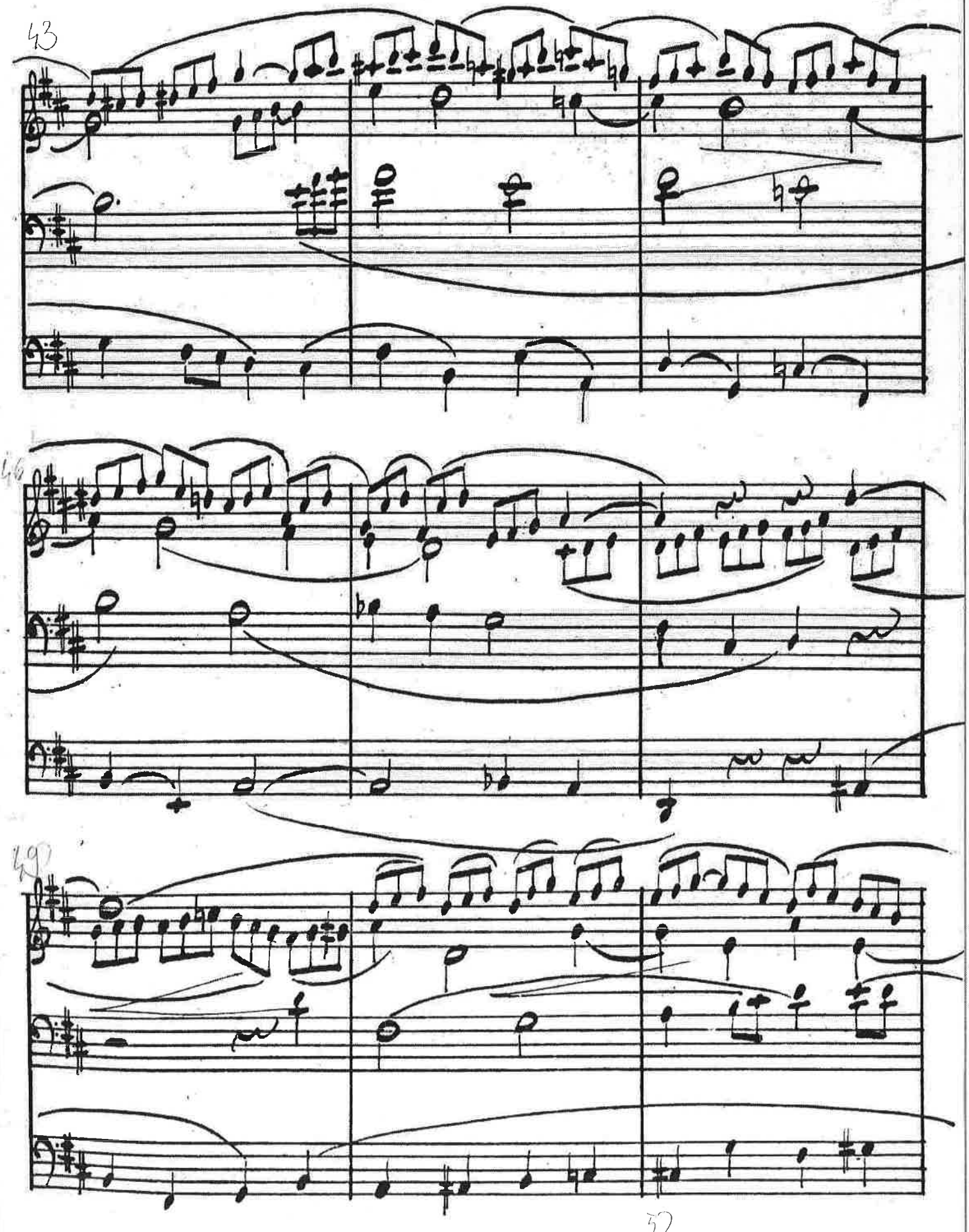
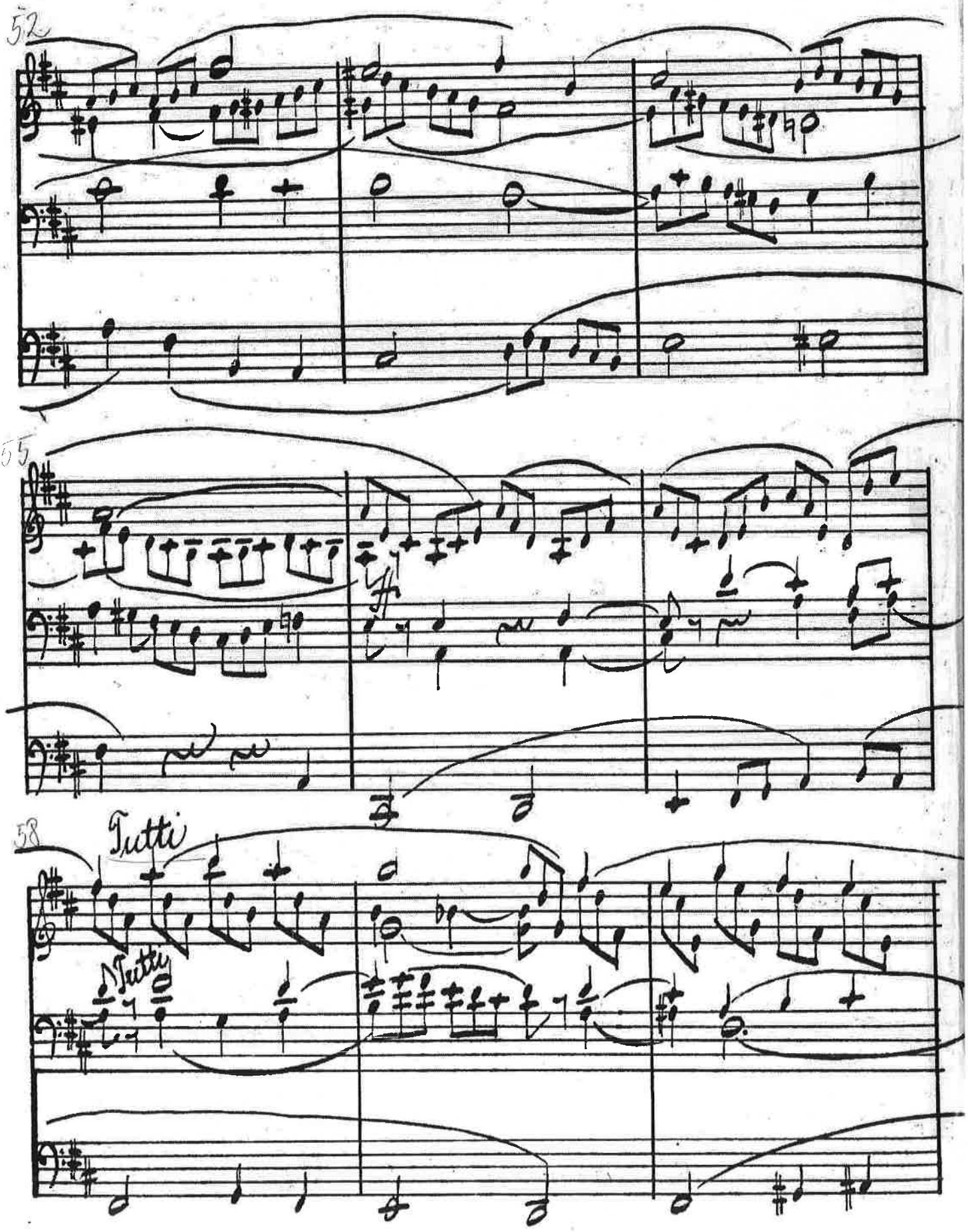


51
55
59

cresc.

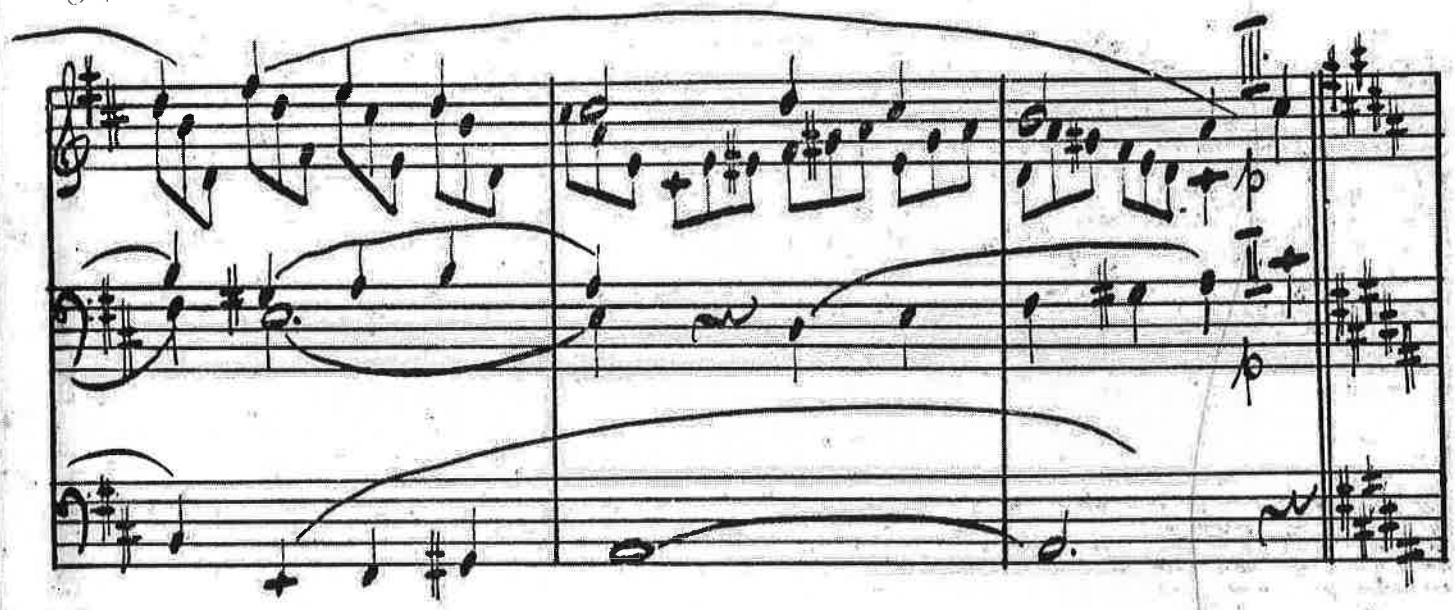
11. prilog:
Franjo DUGAN st.: Preludij i fuga

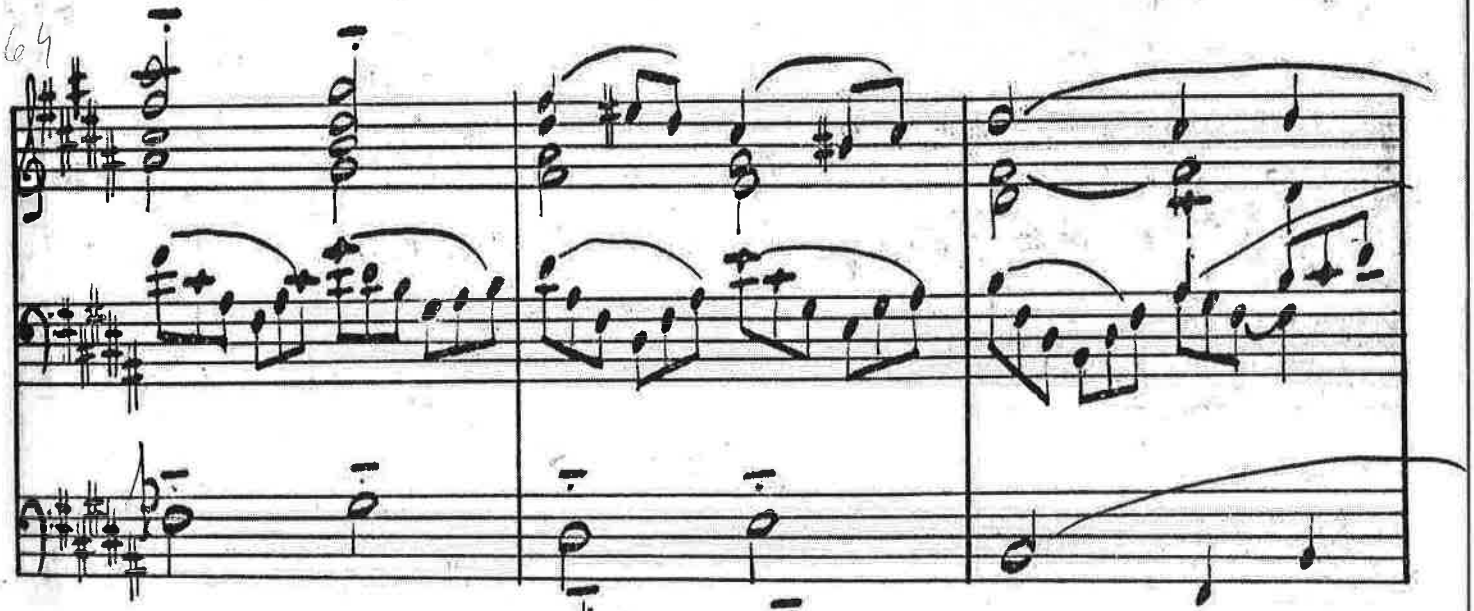
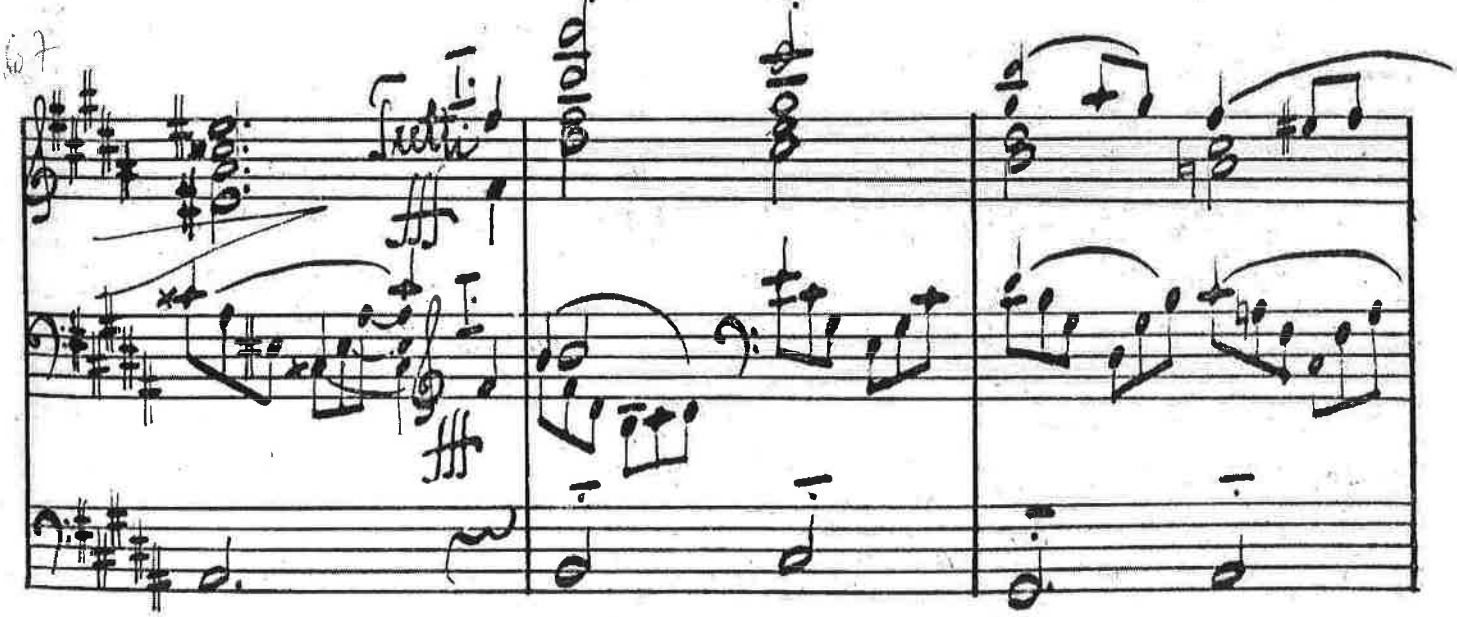
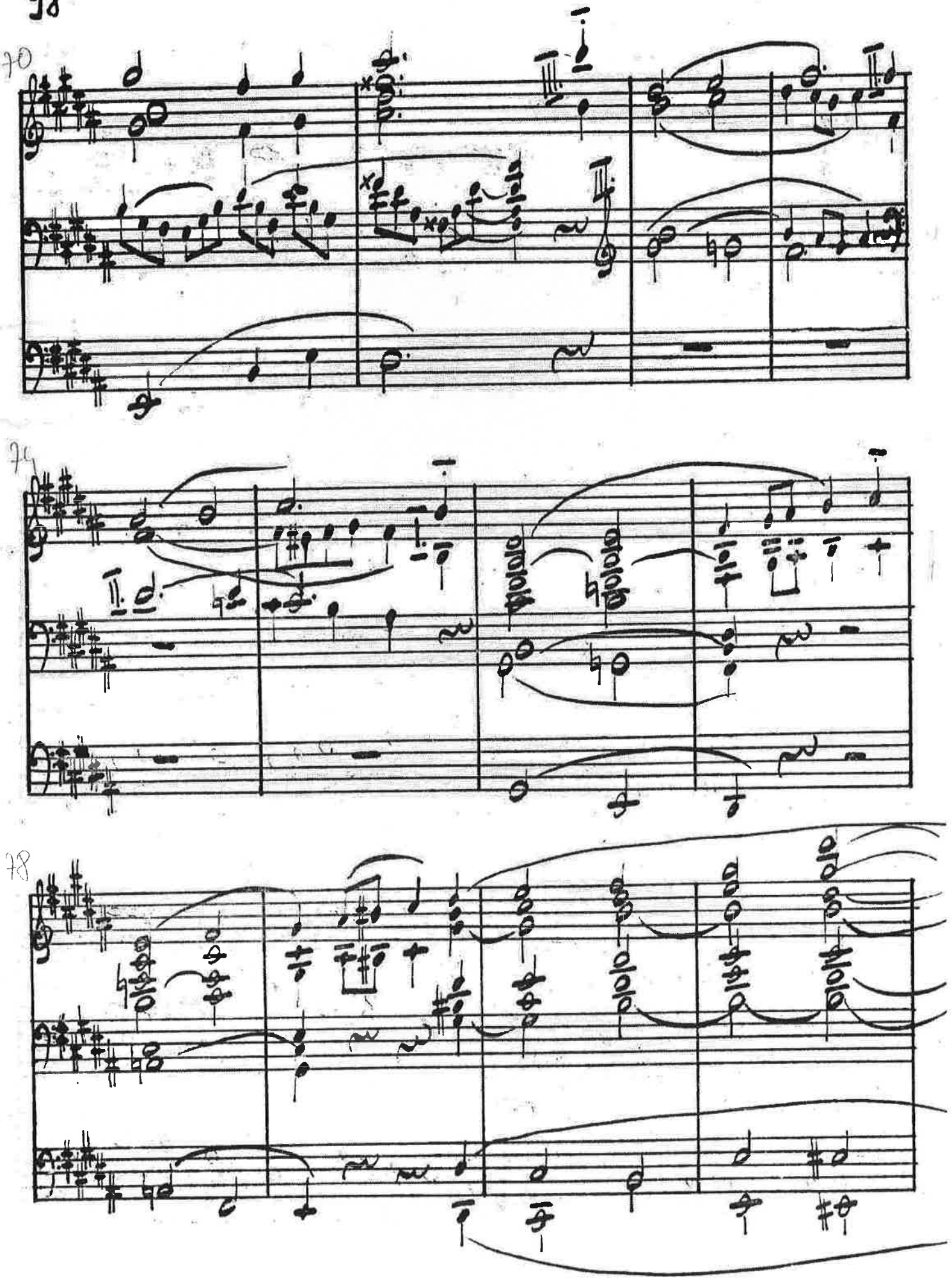
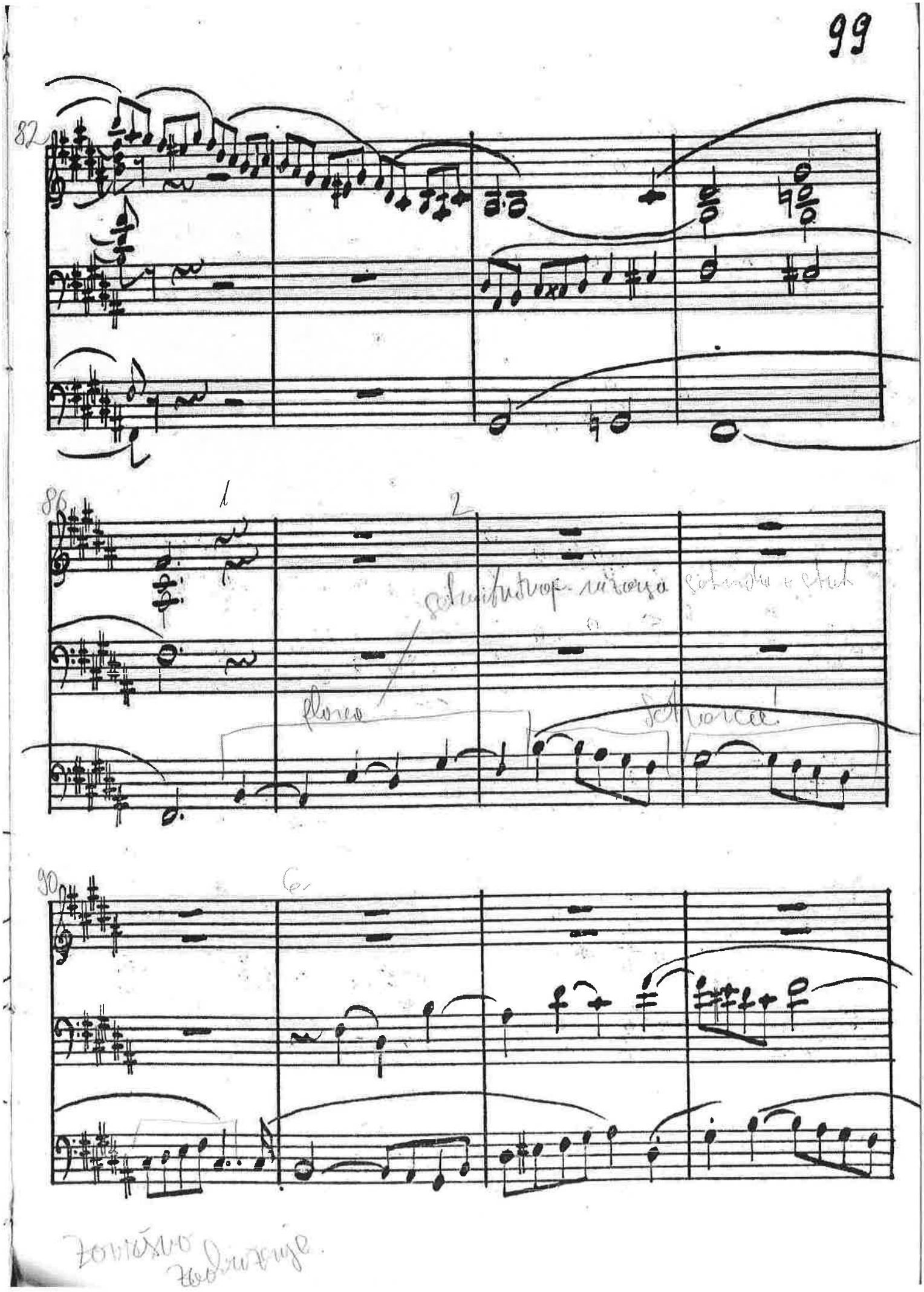
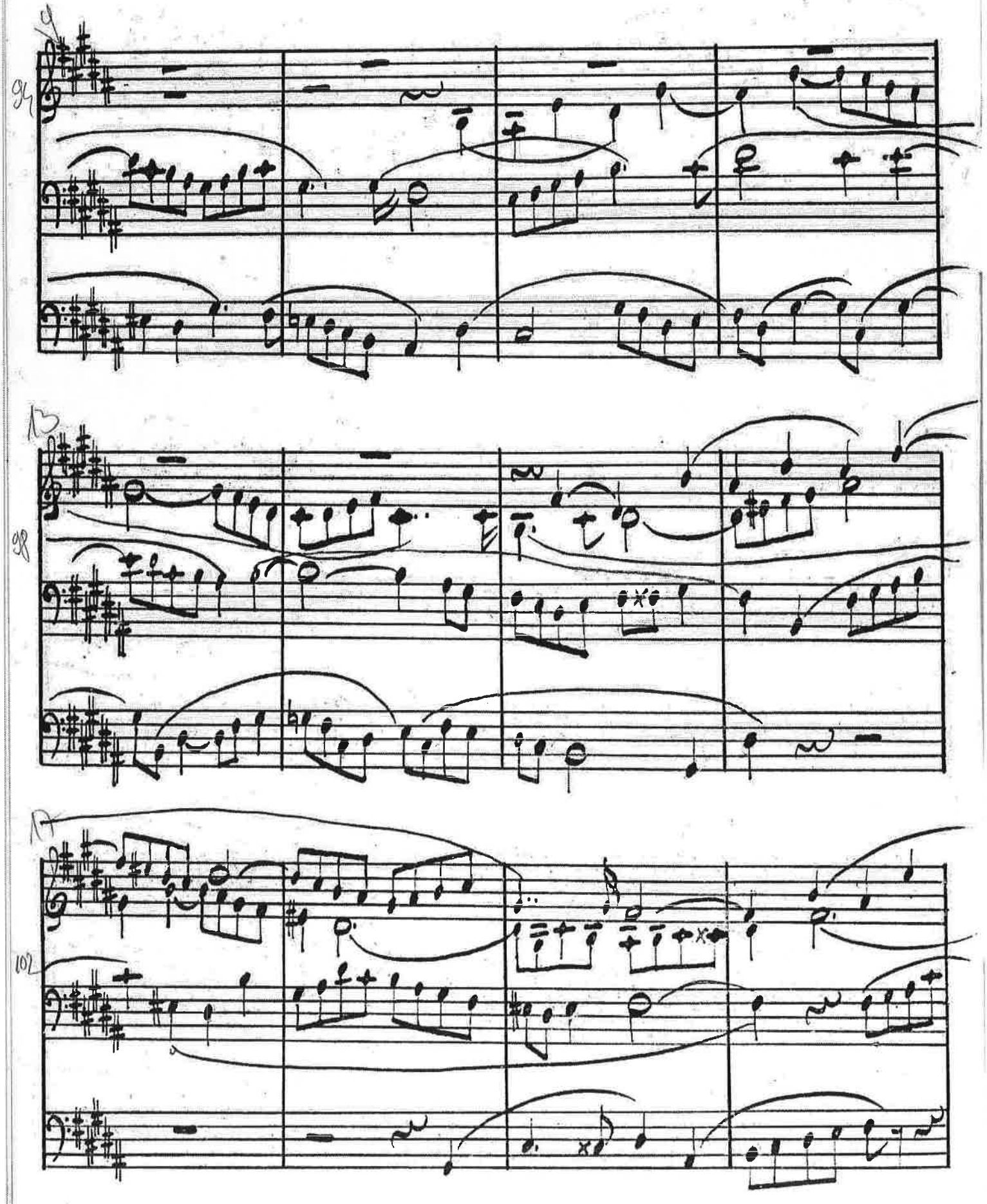
Preludij i fuga.

12



16

20

24
28
31

34
37
40
f
f

43
46
49
52

52
55
58
Tutti
Tutti

61



64

67

70
74
78

82
86
1
2
flores
90

94
98
102

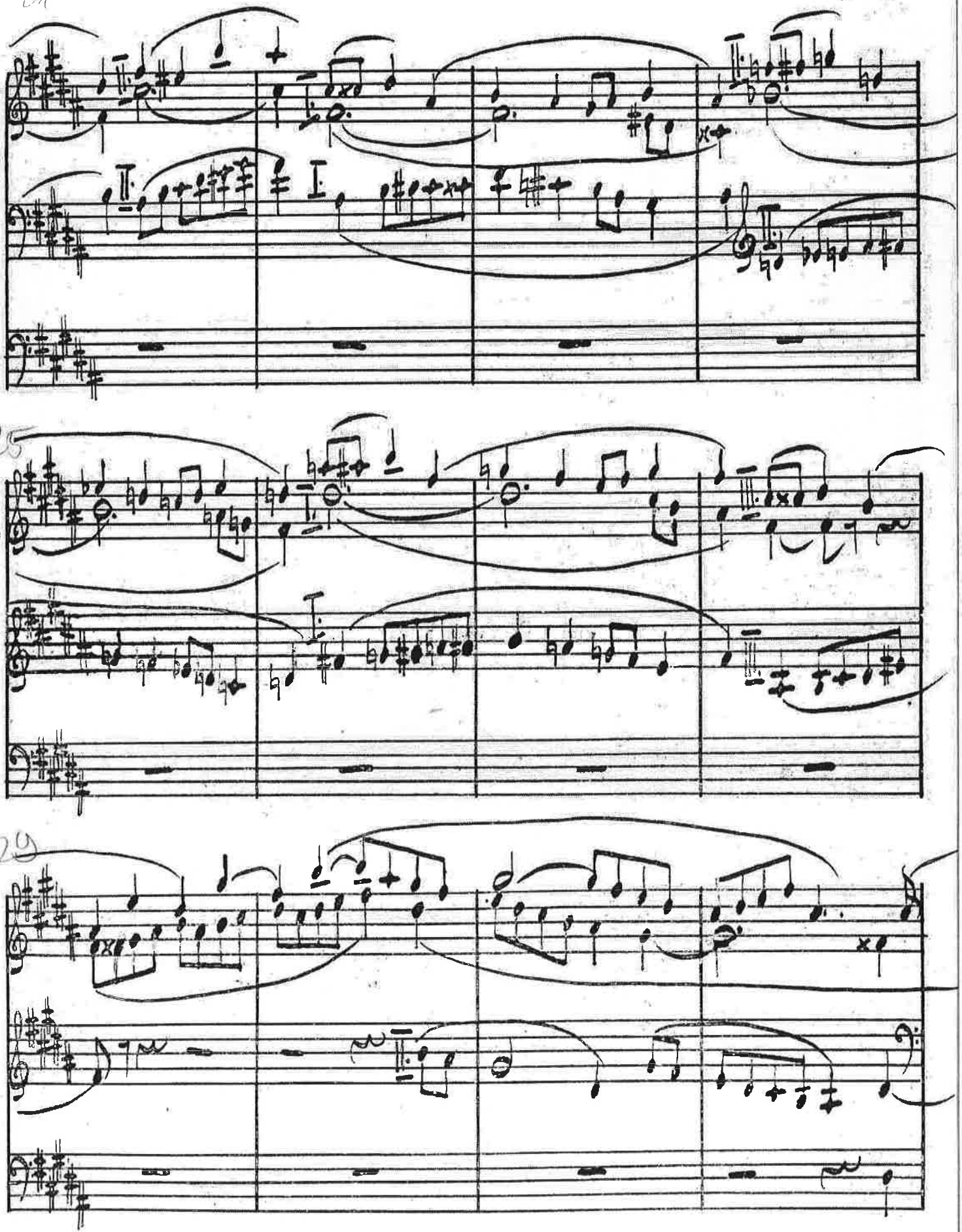
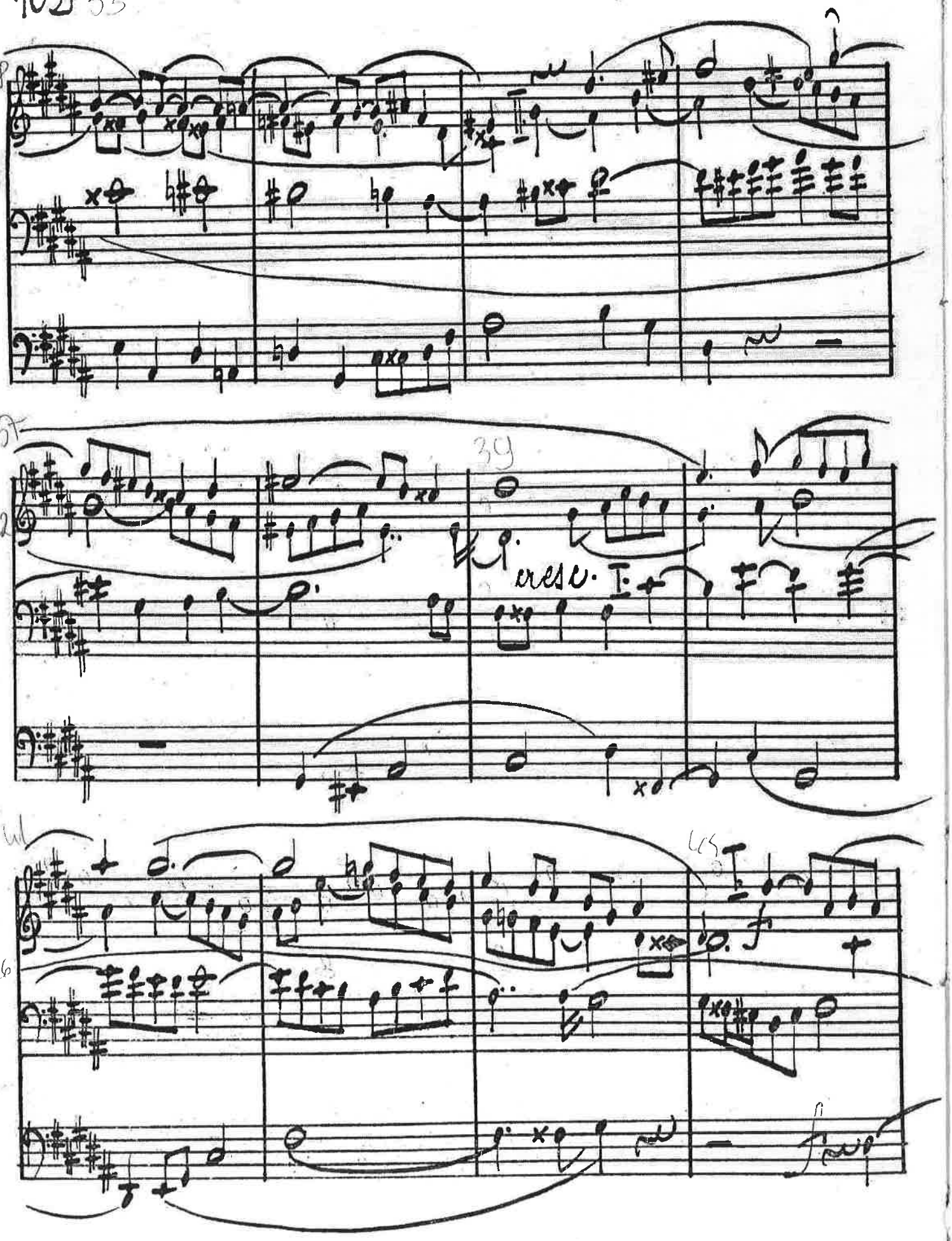
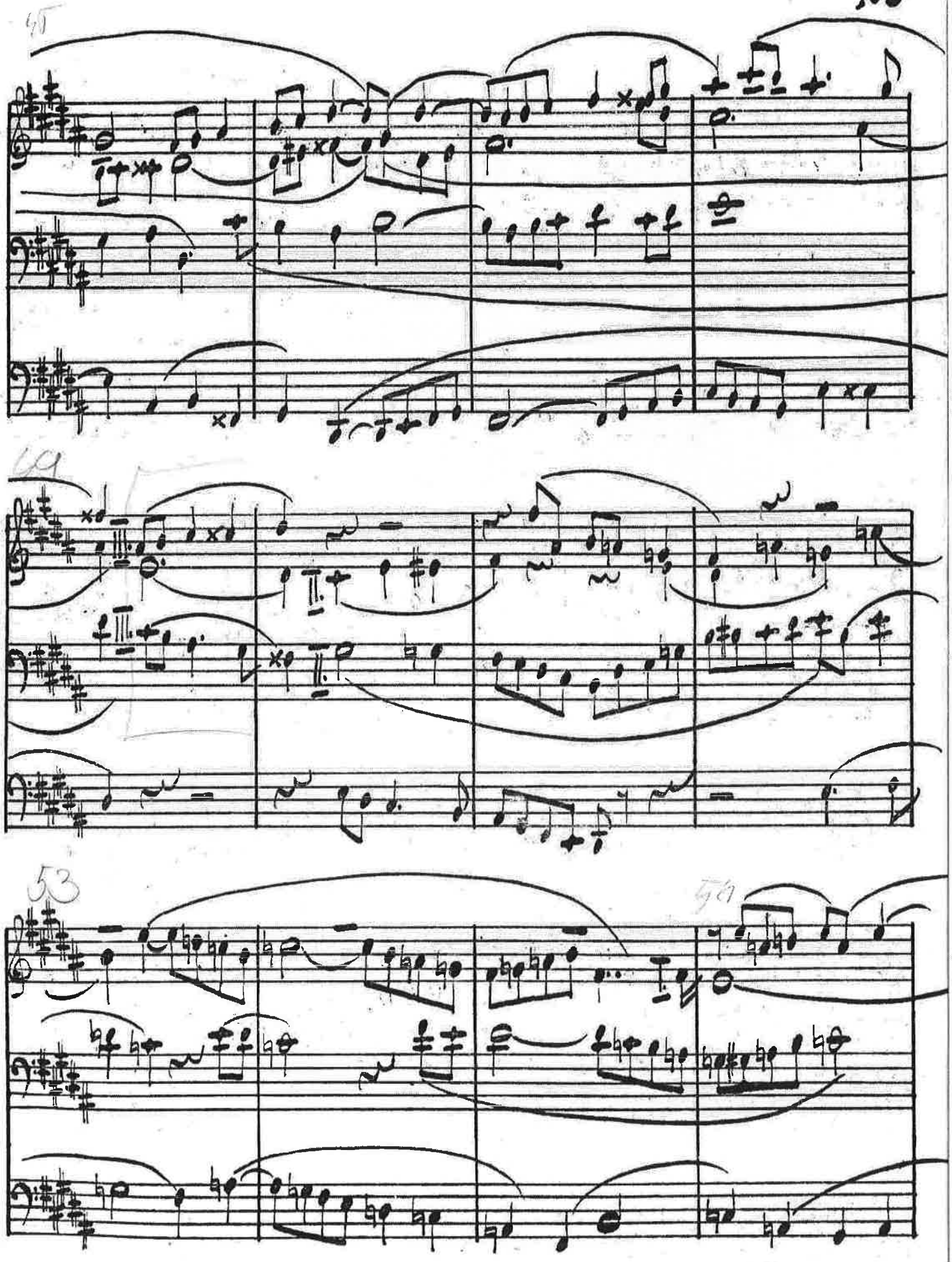
21

106

25

110

29

114

118
37
39
122
vl
126

104. 57.

142

61

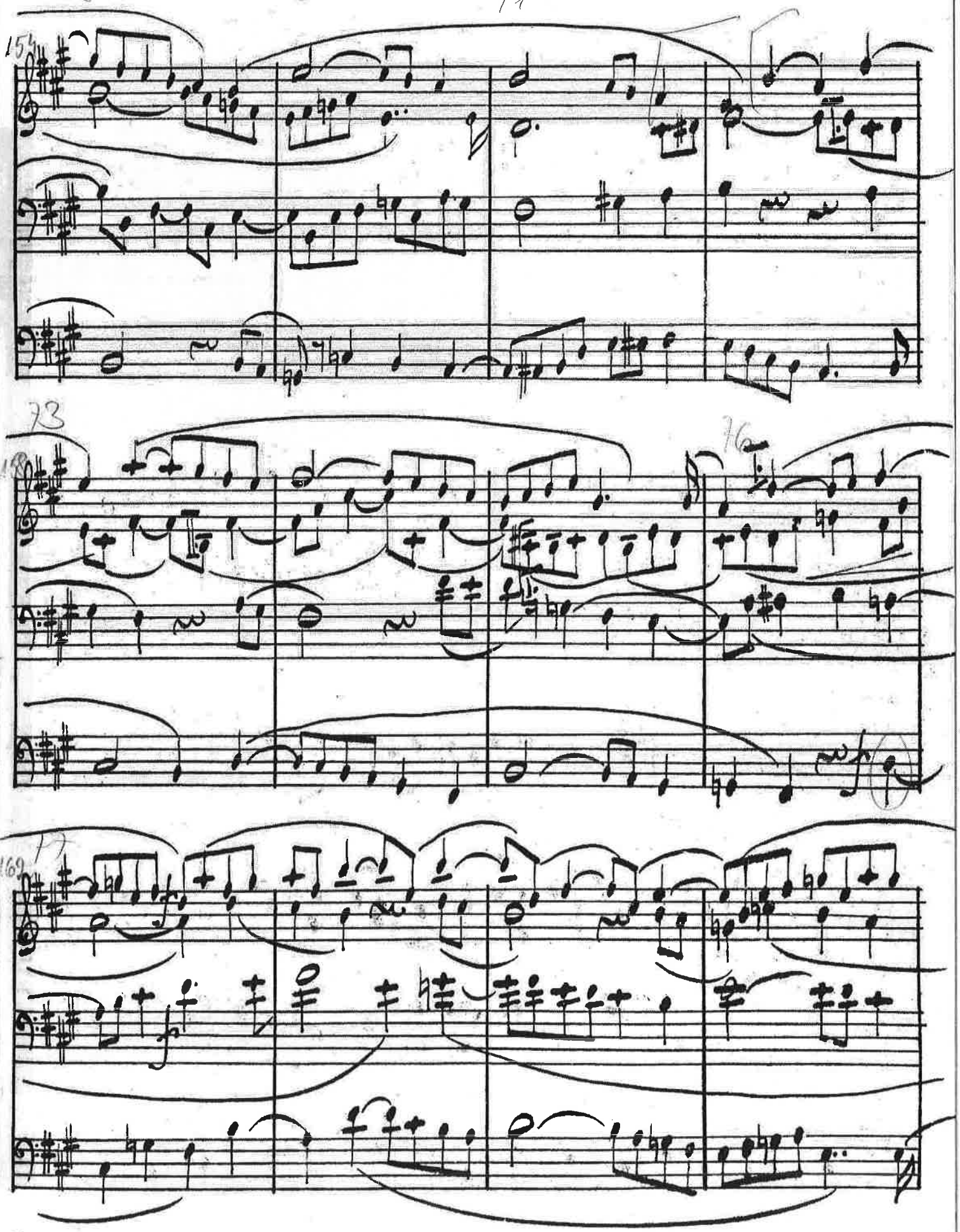
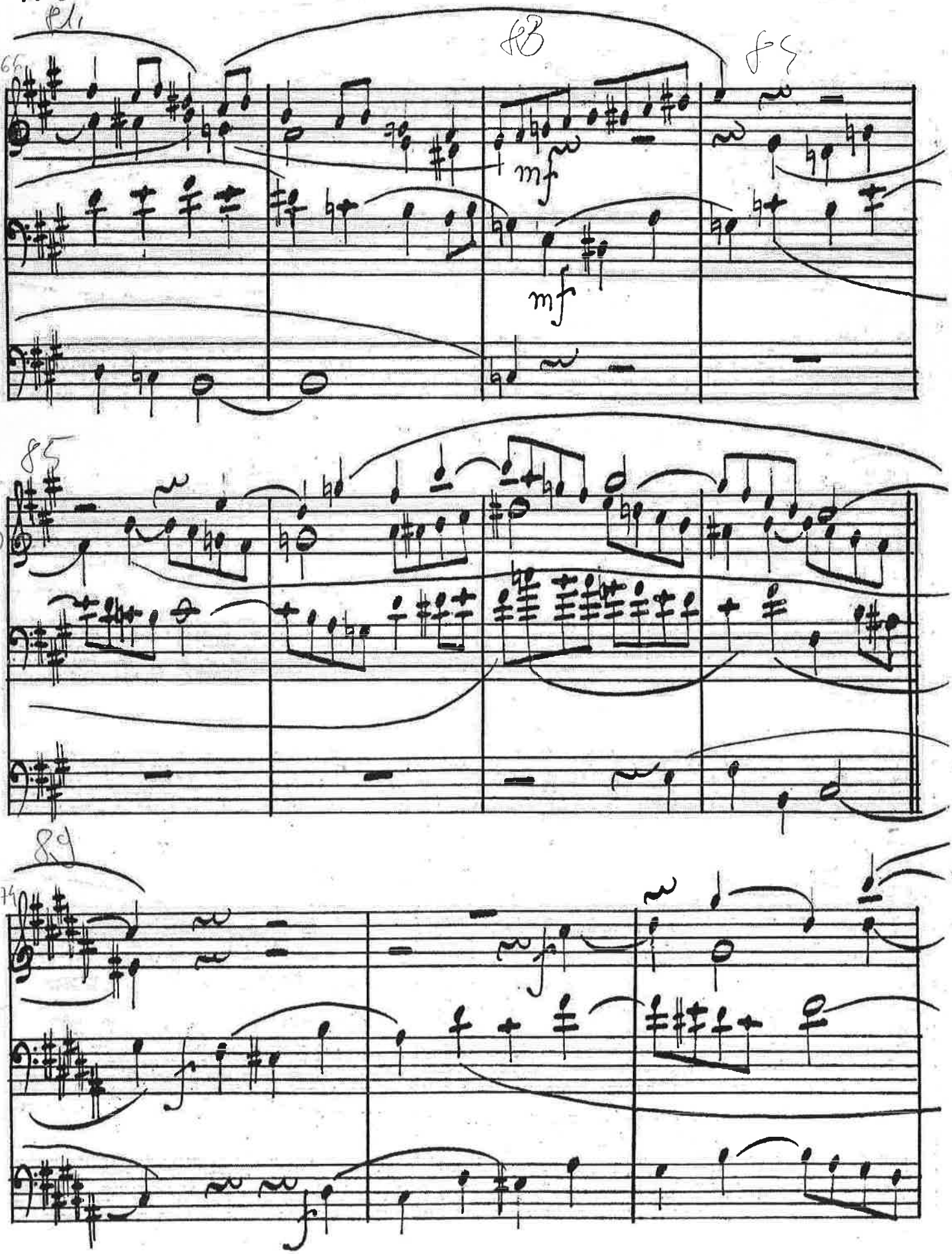
146

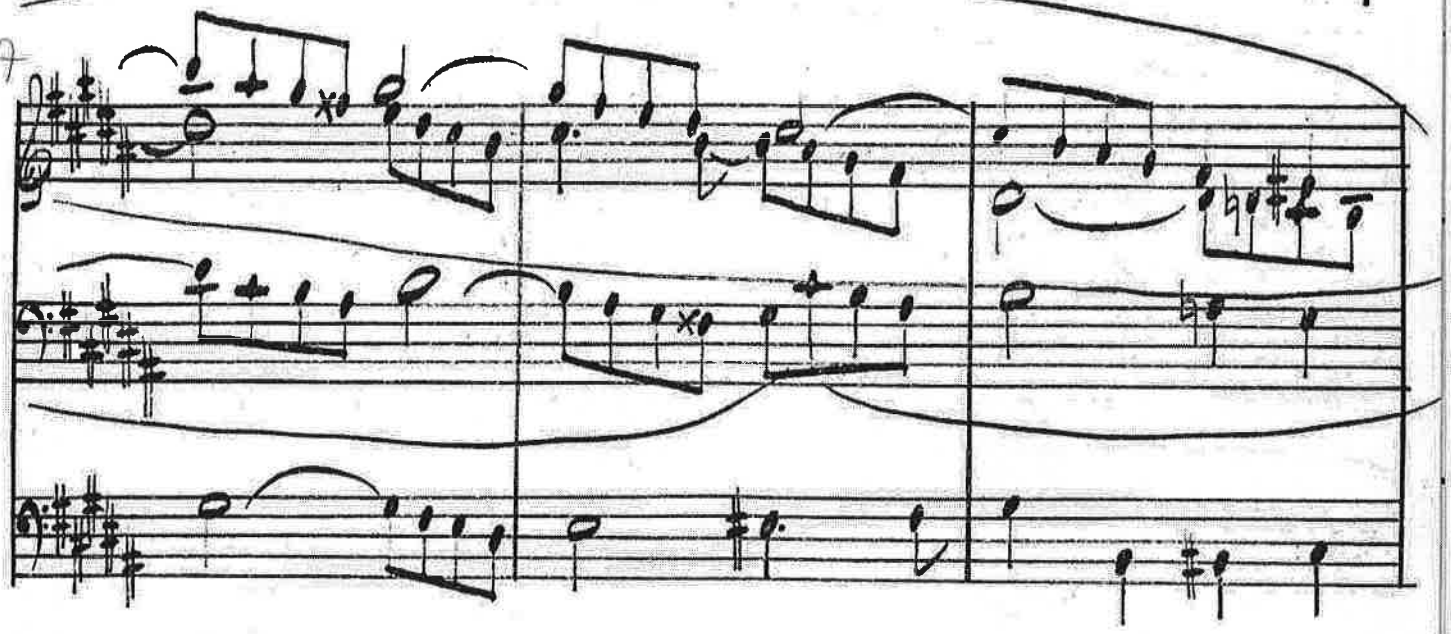
mf

mf

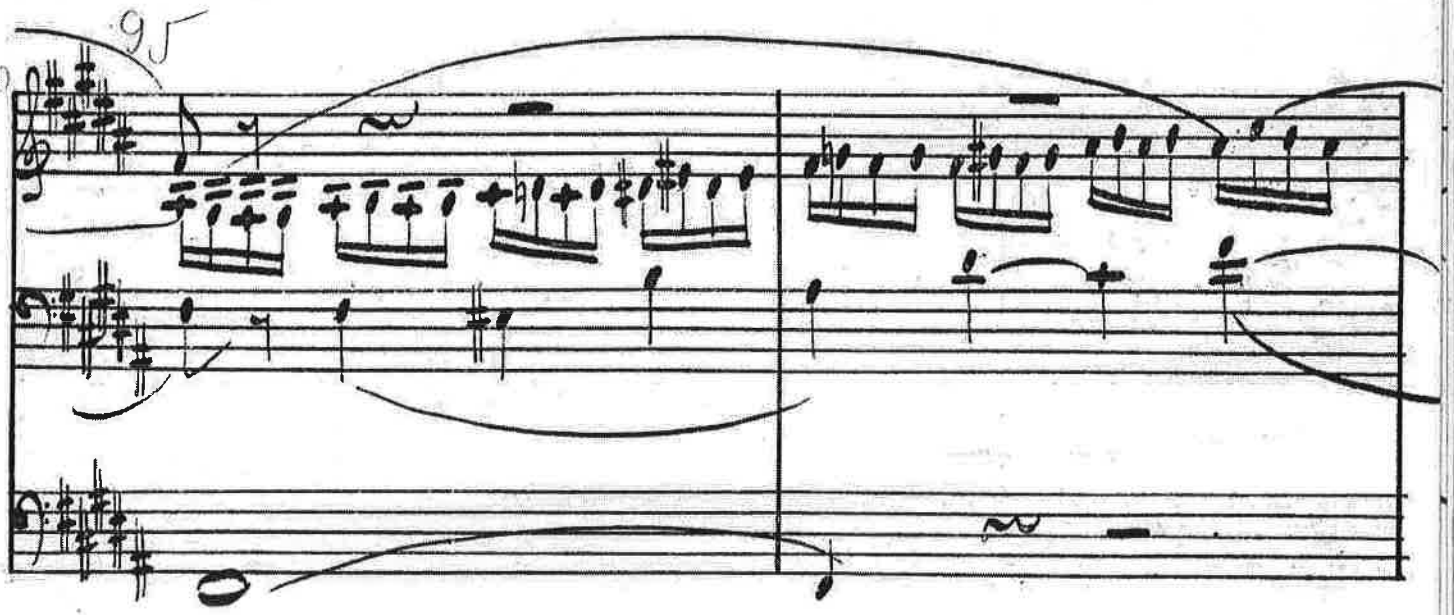
65

67

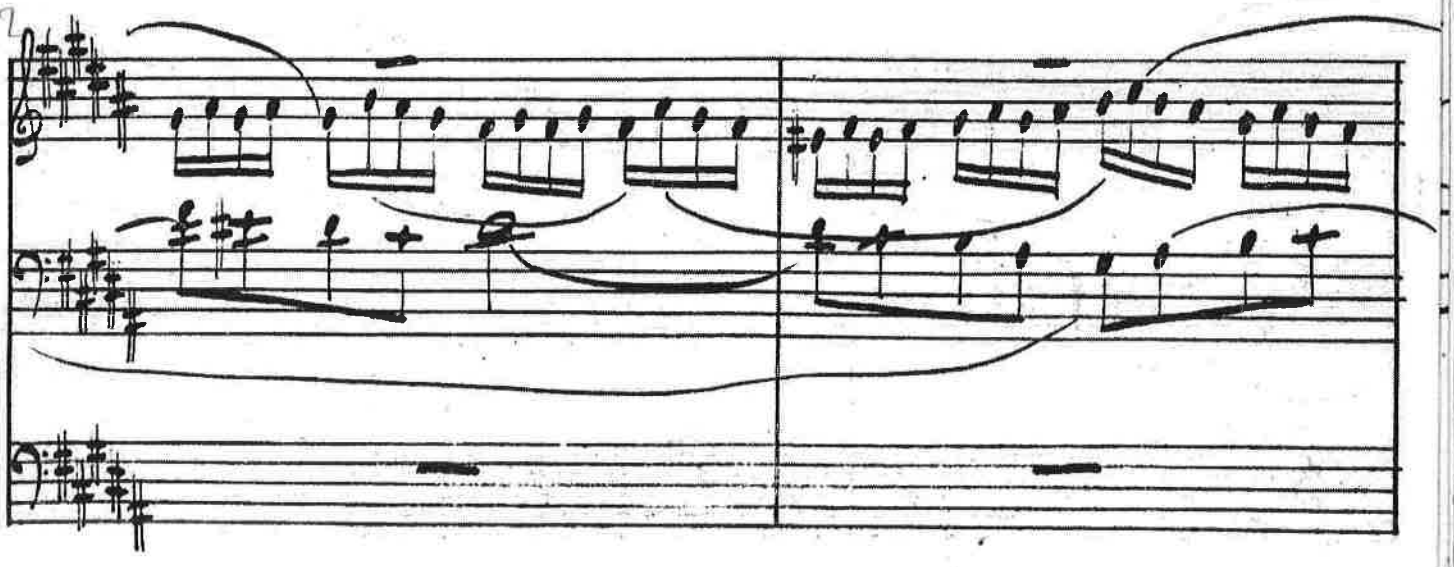
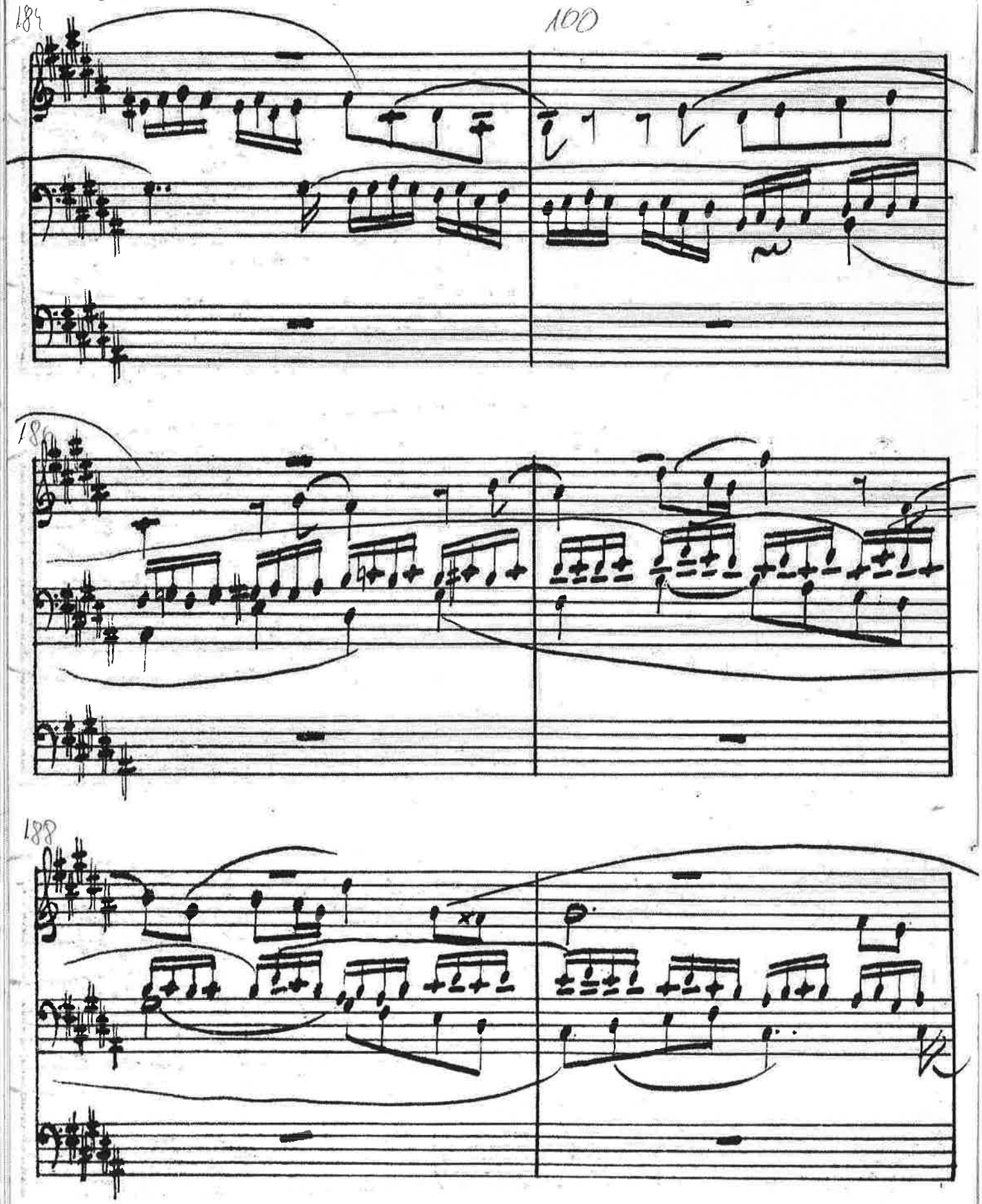
150

69
71
154
73
188
76
169
77
162

Pl.
166
mf
mf
85
176
89
174

177

95

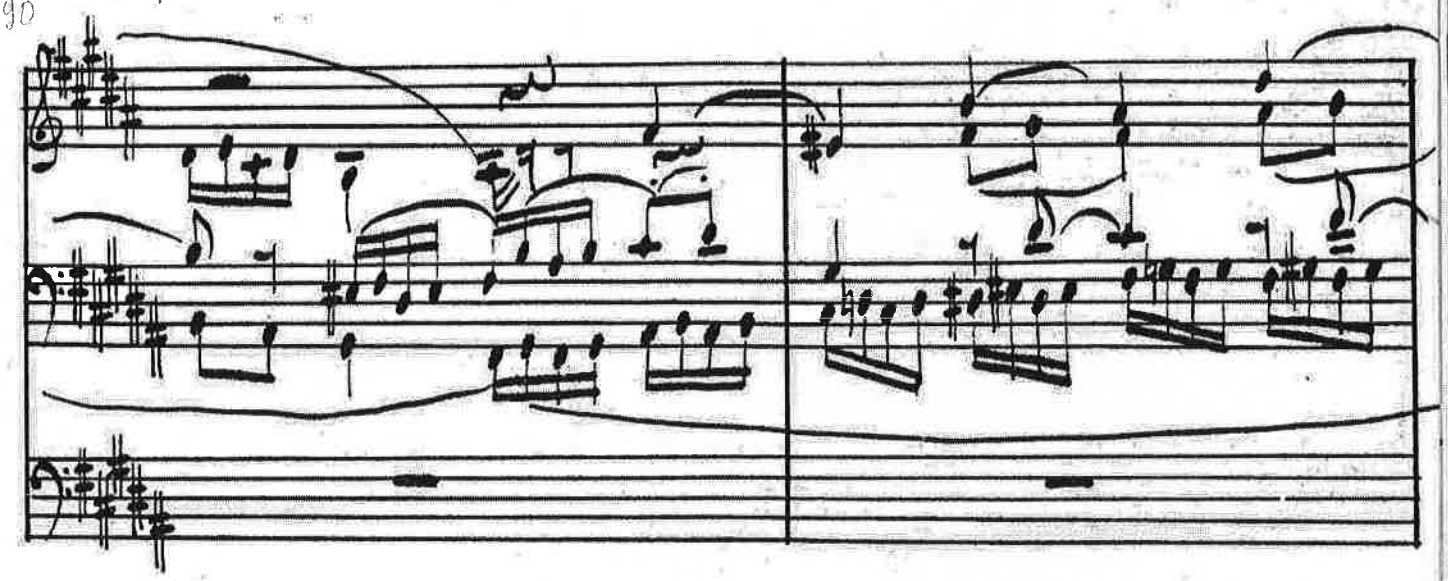
180

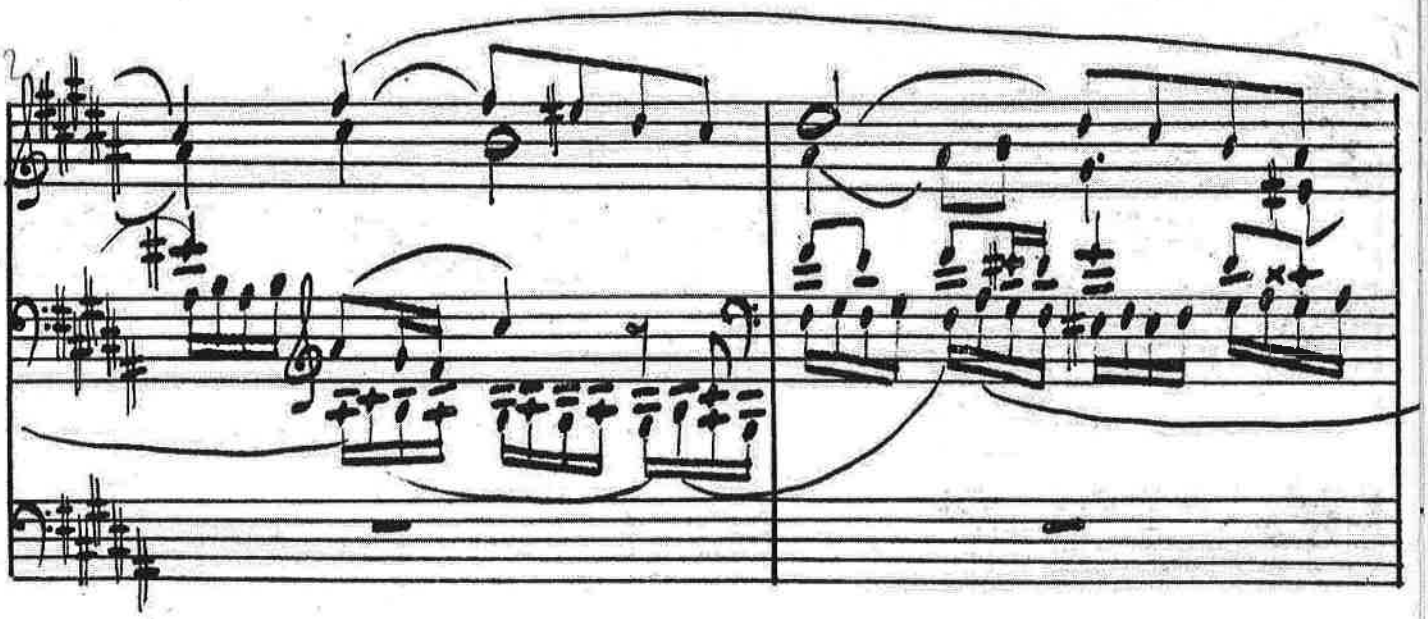


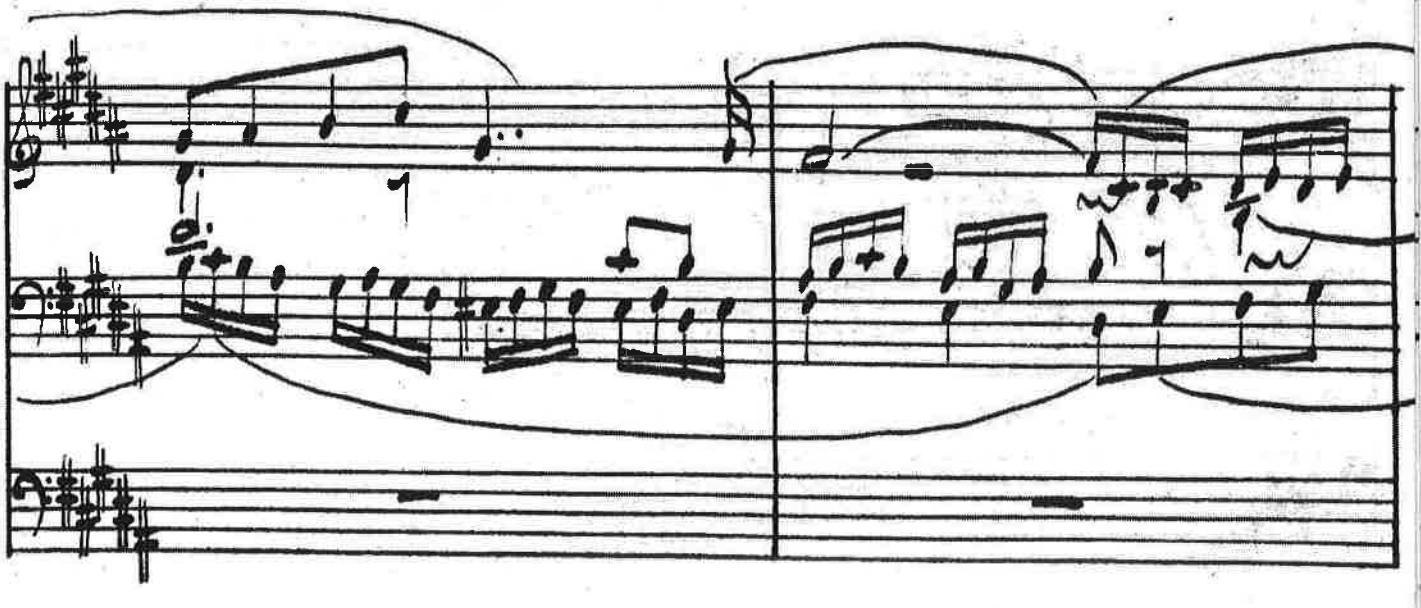
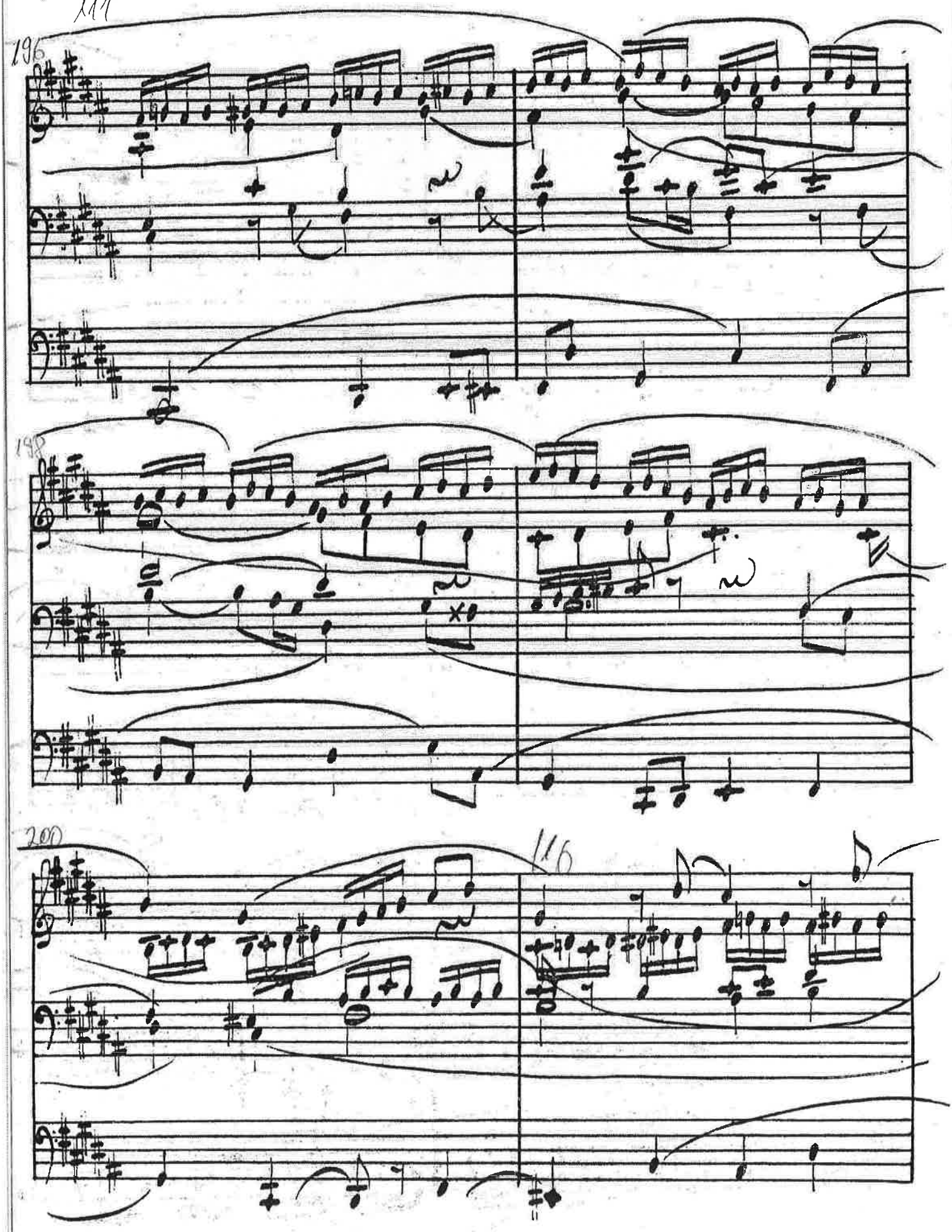
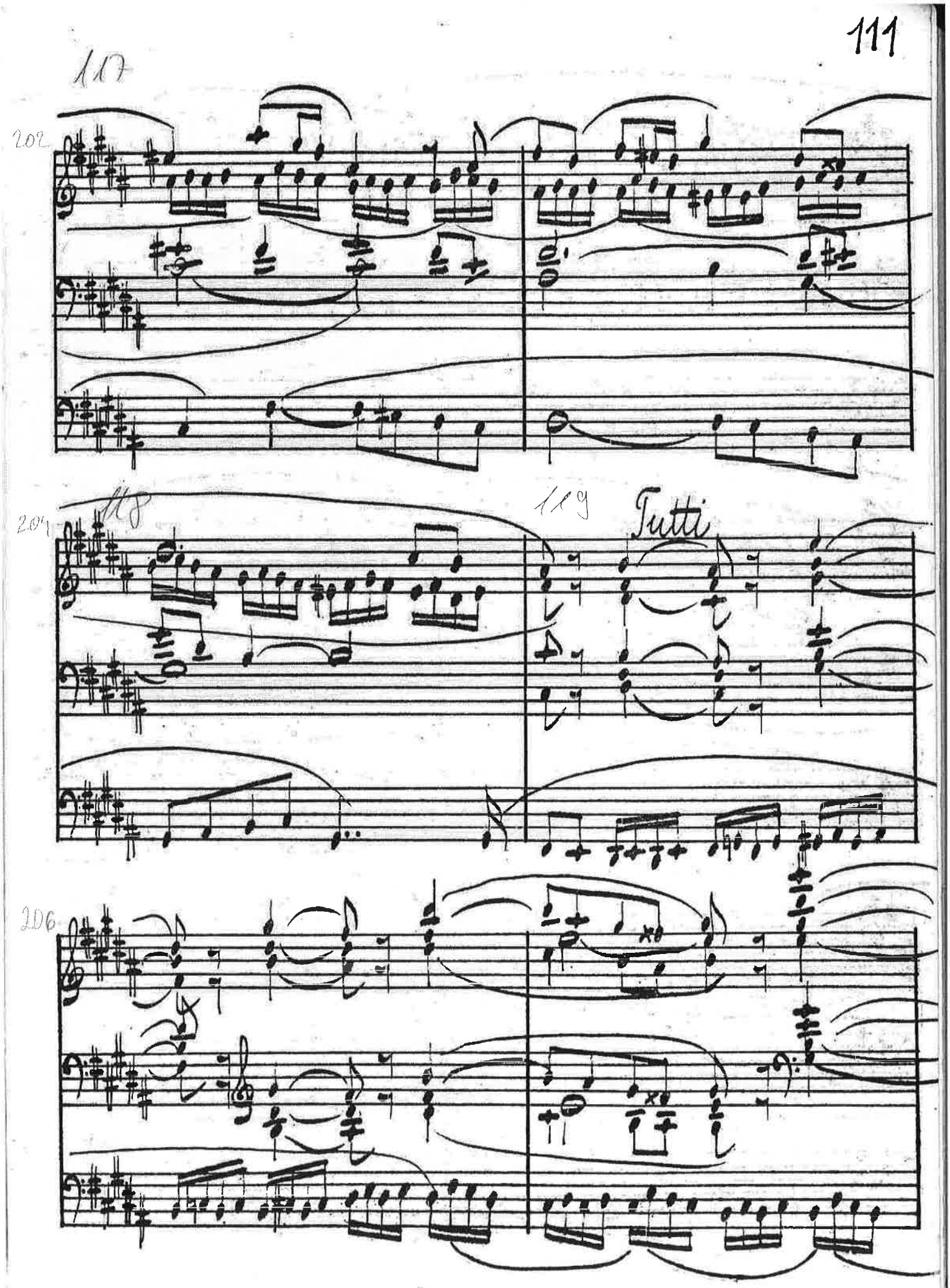
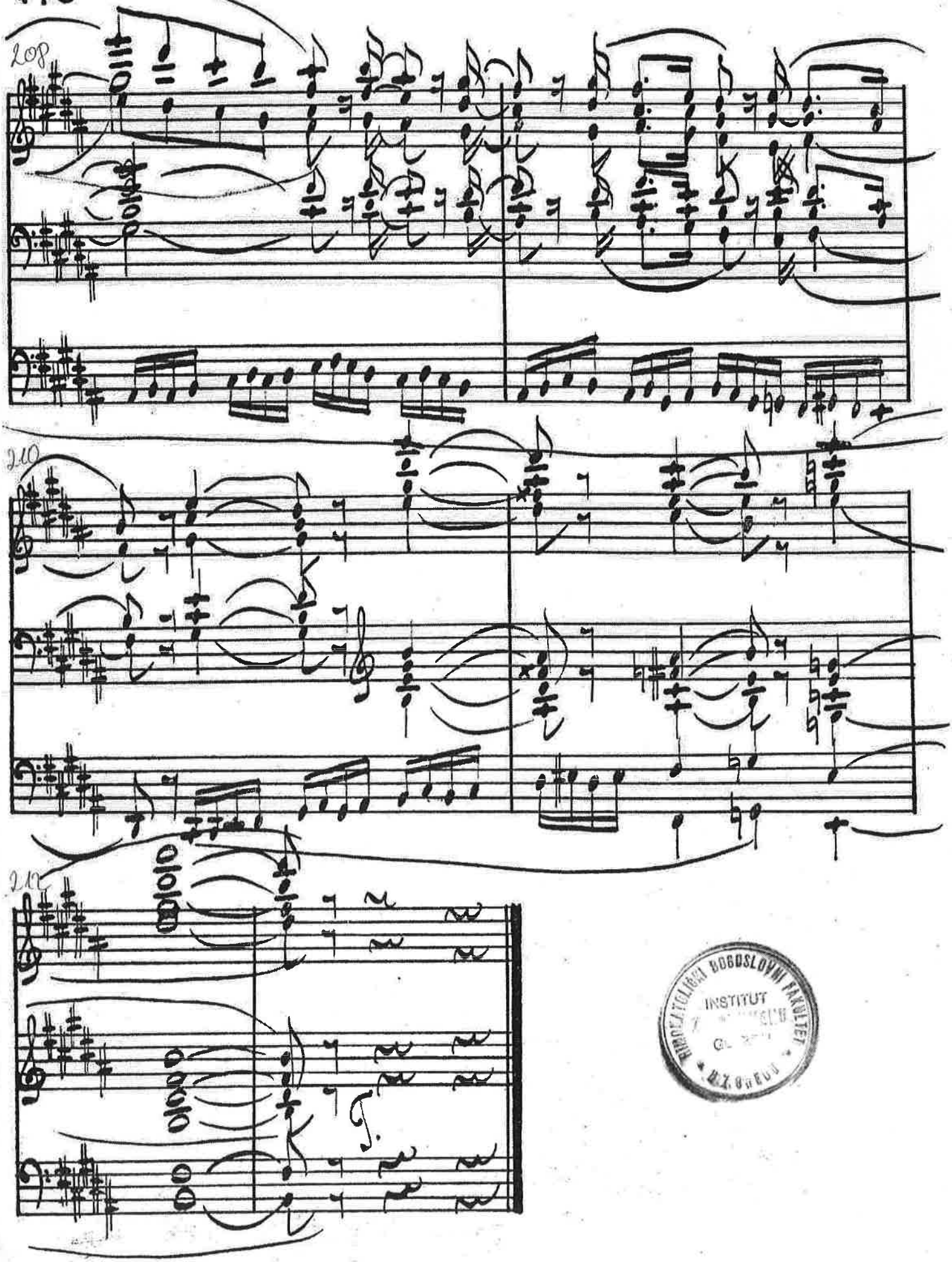
187

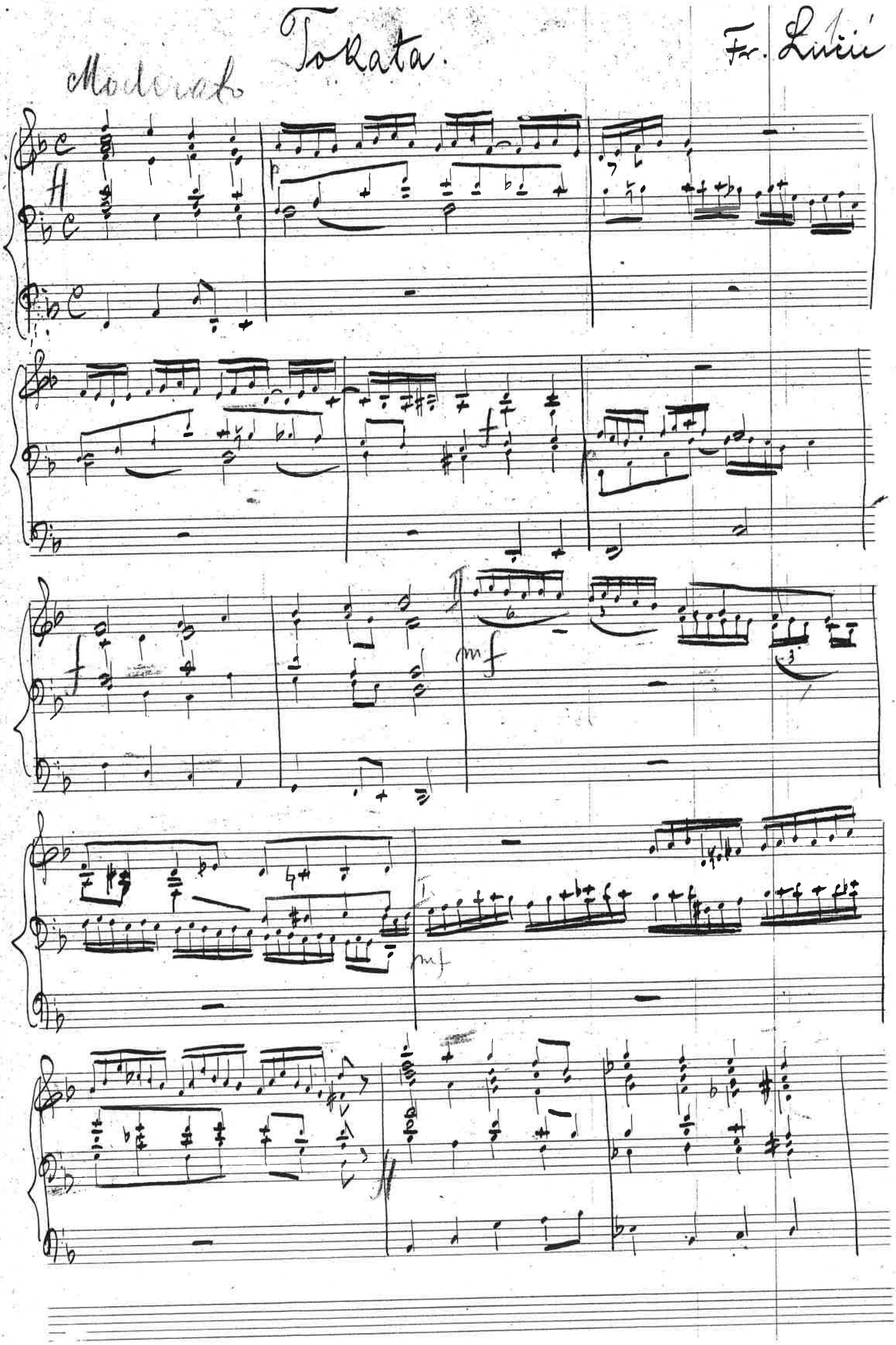
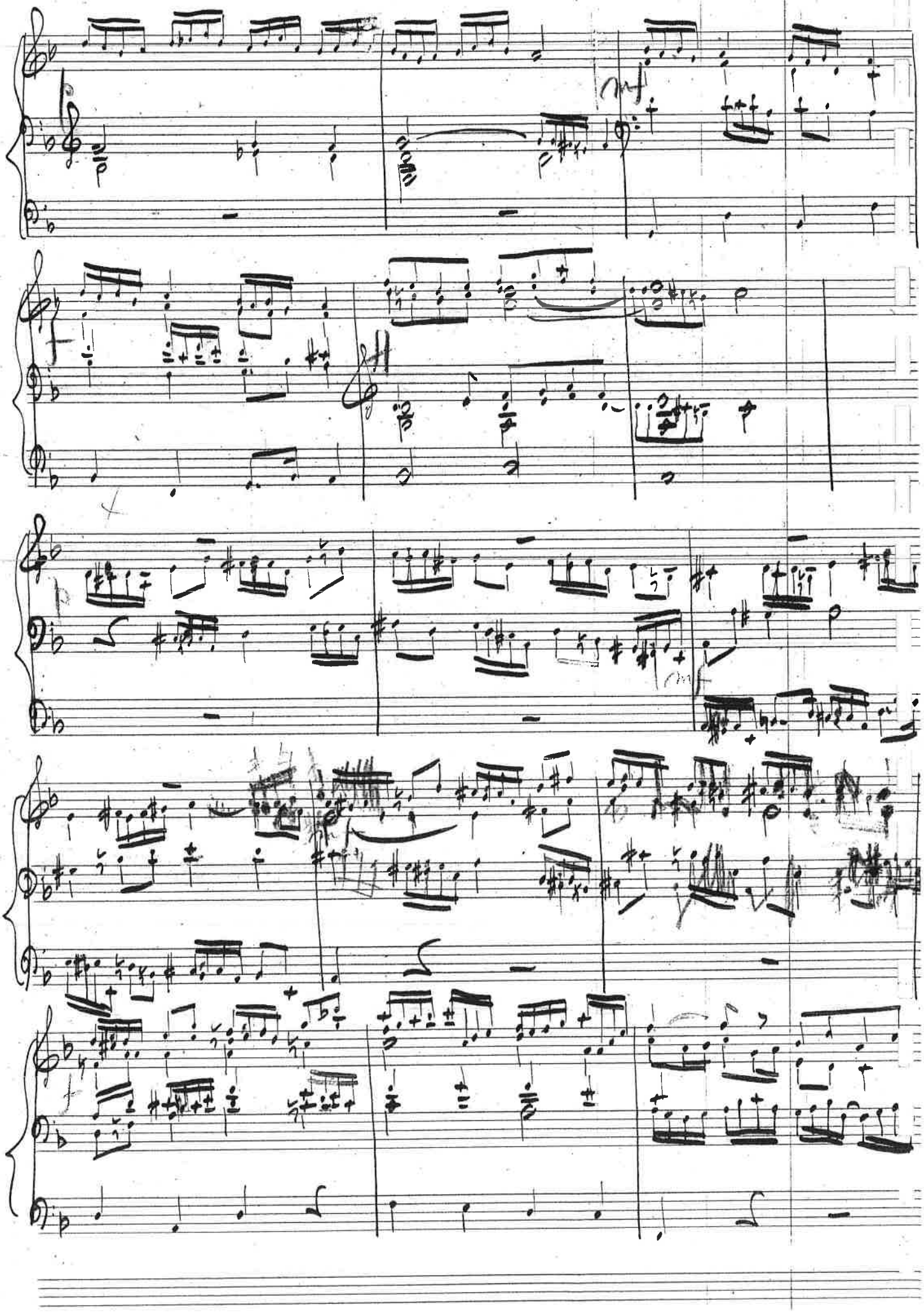
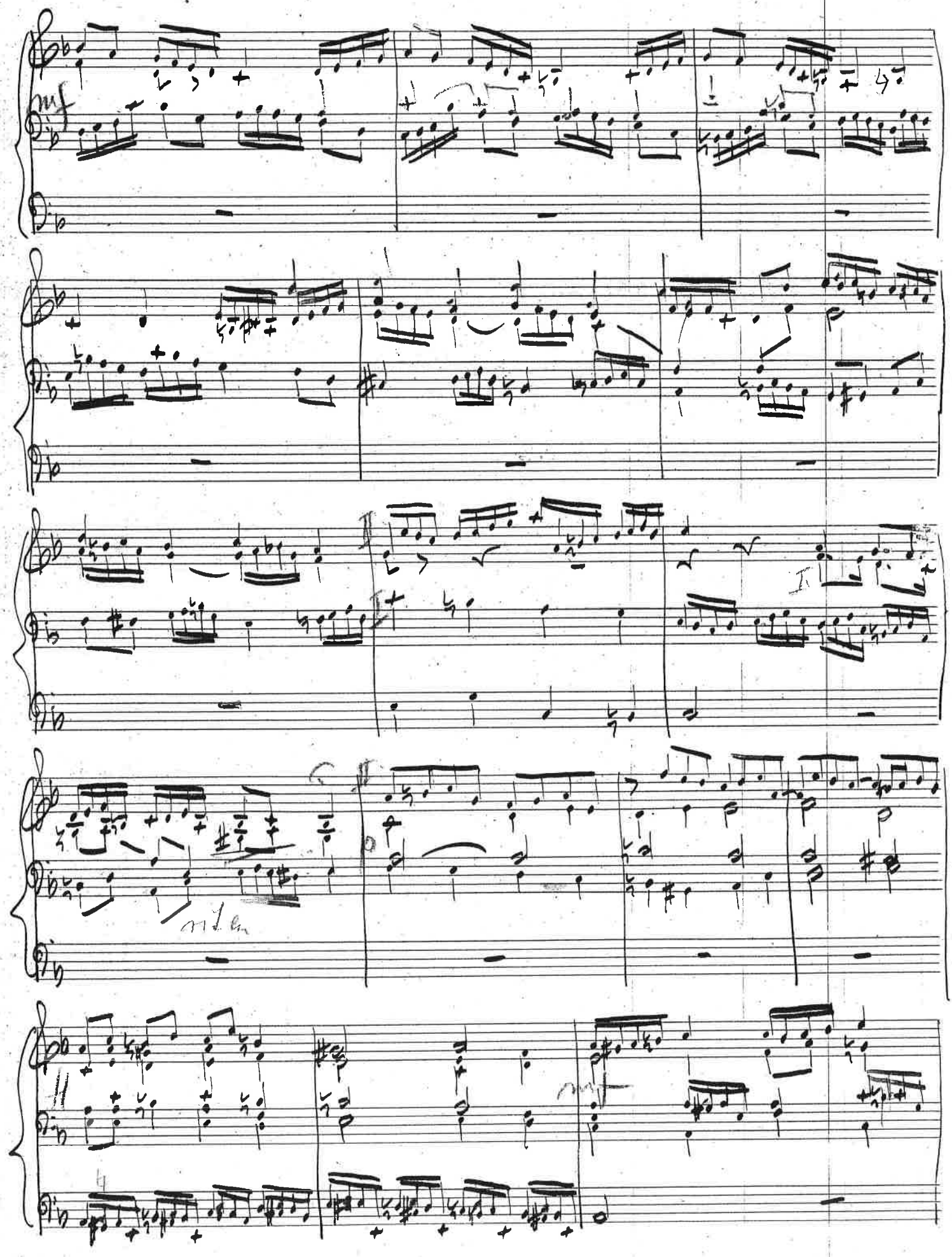
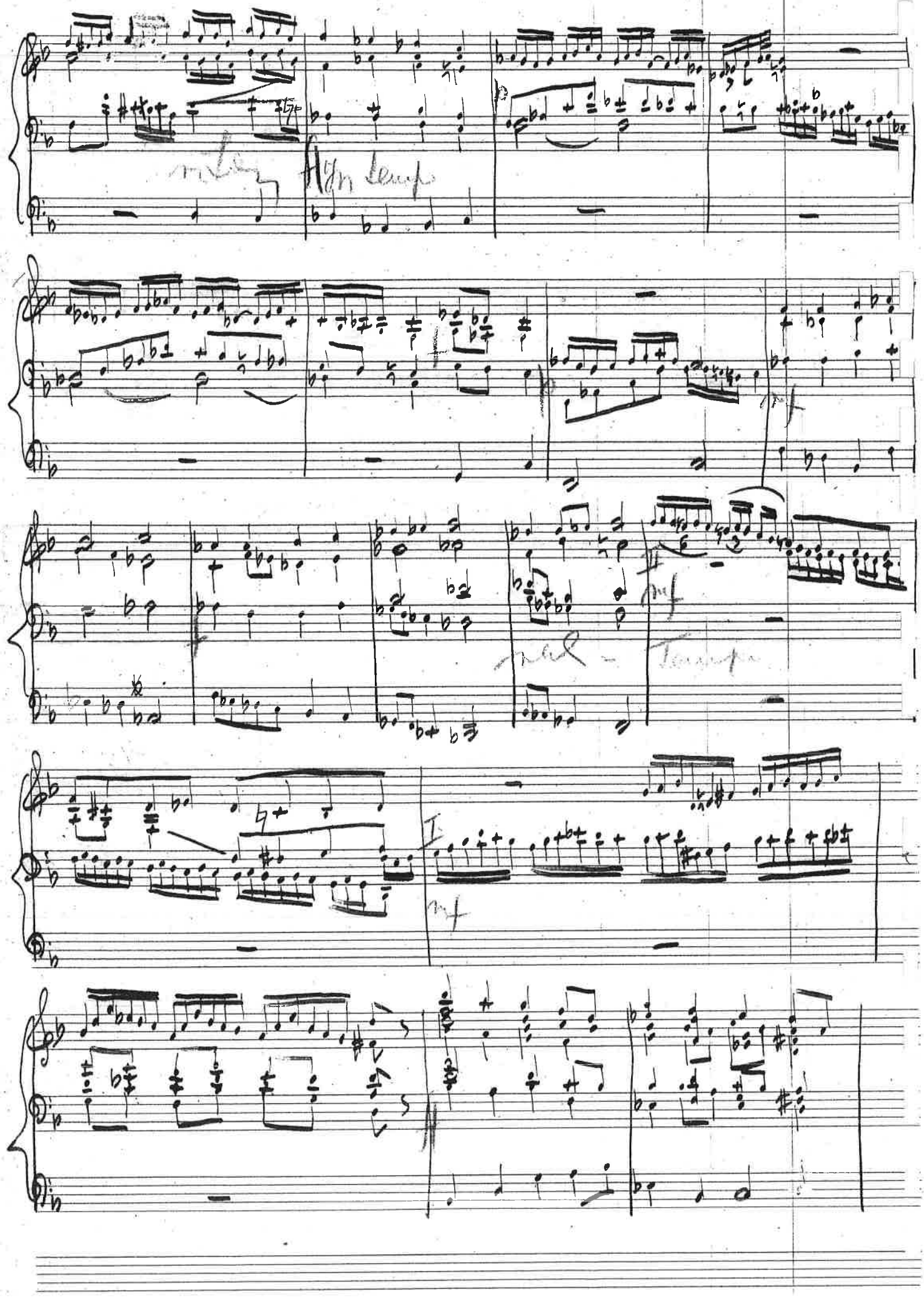
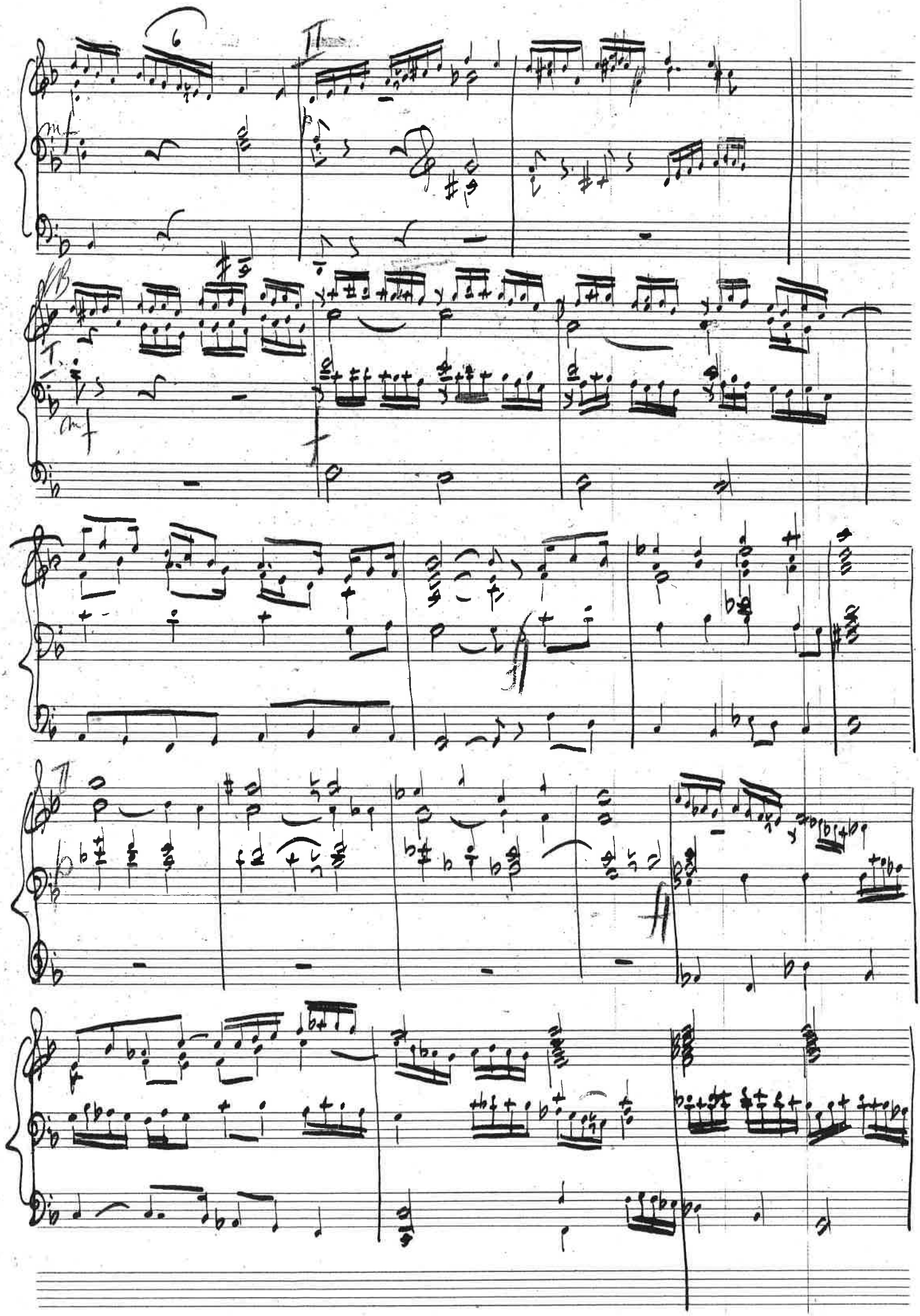
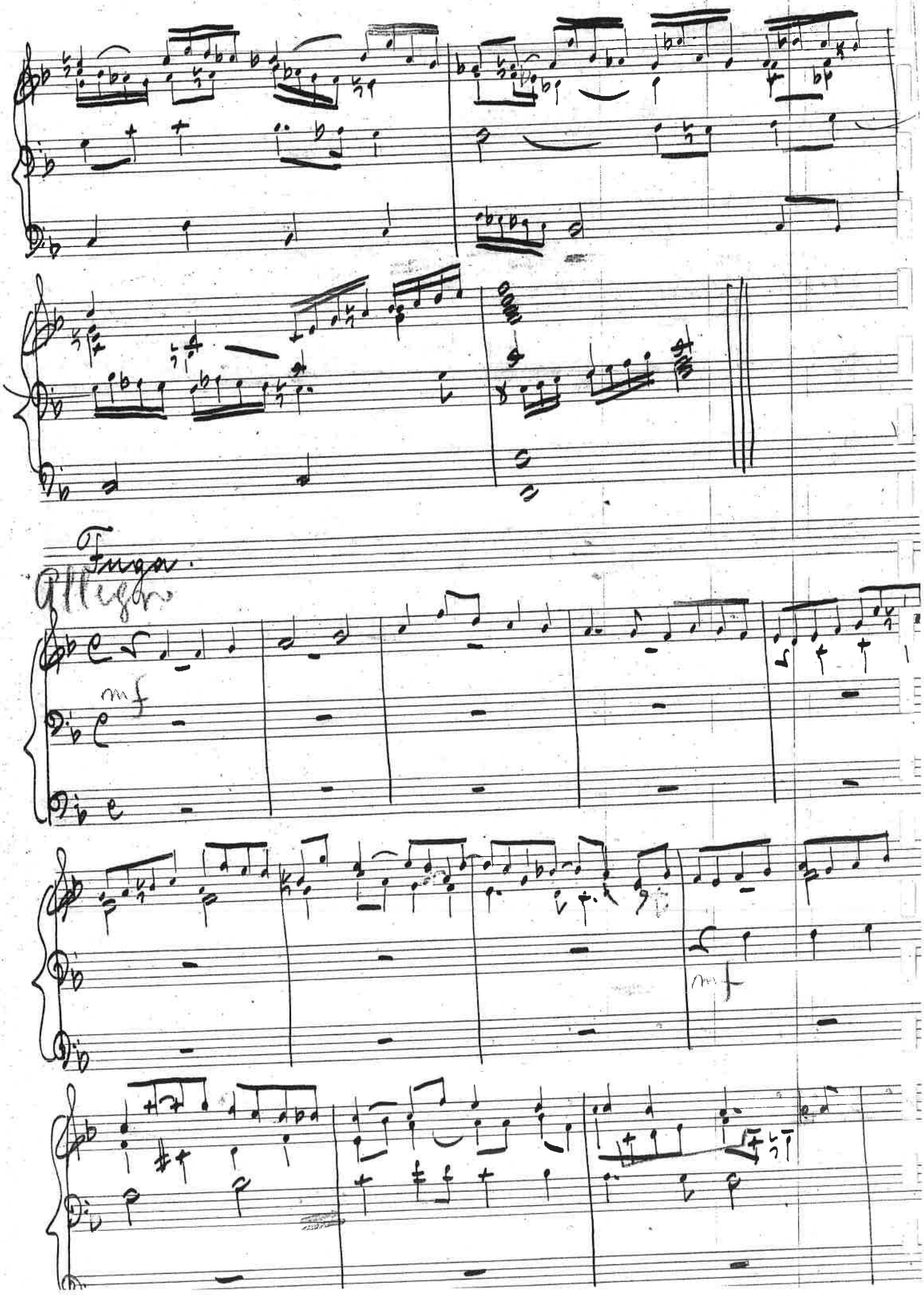
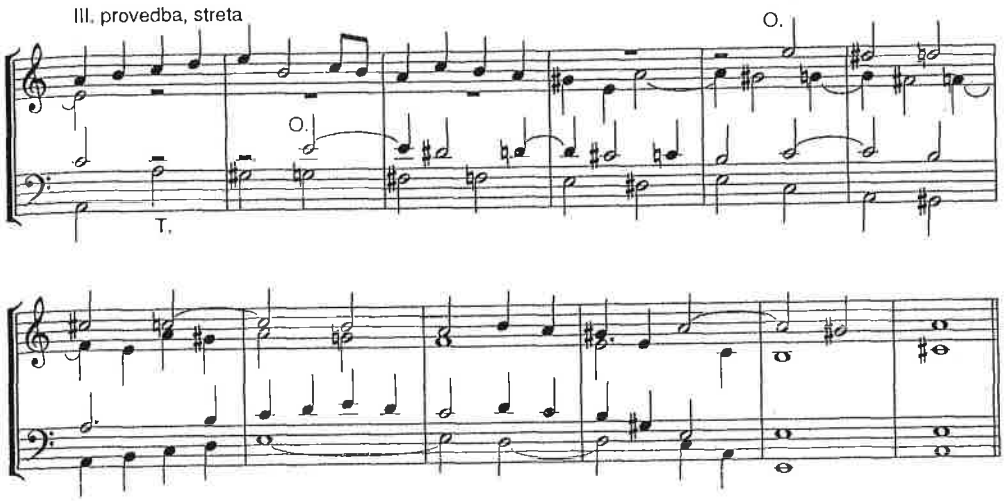


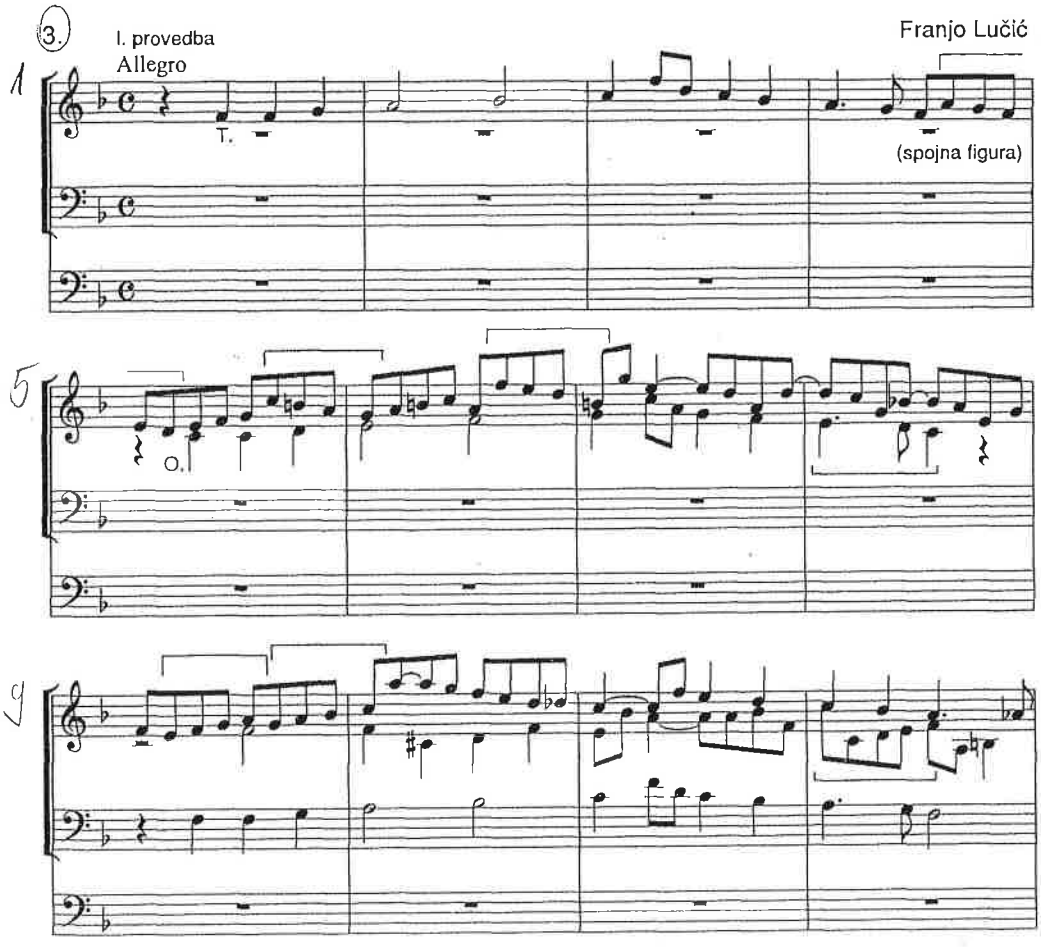
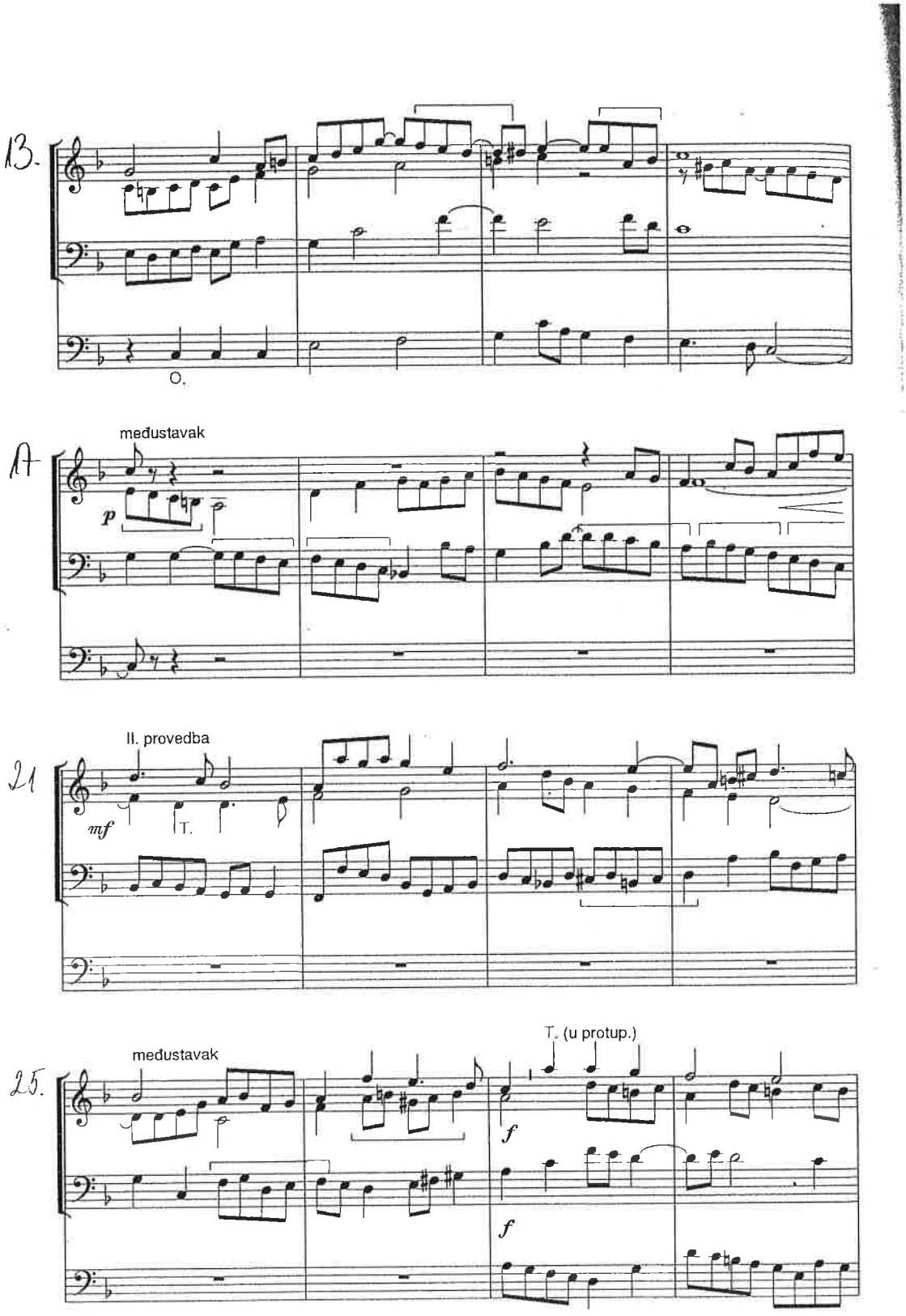
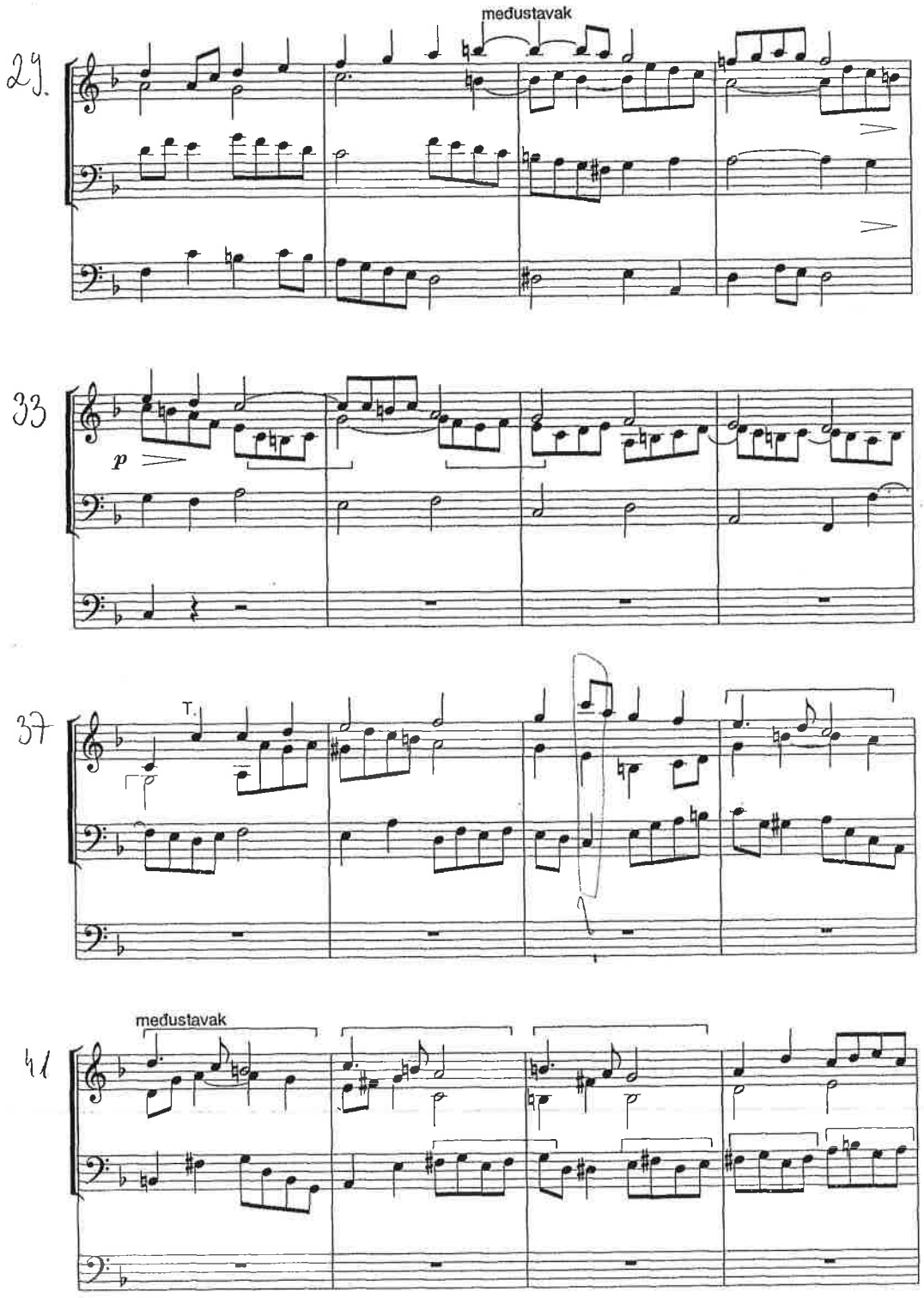
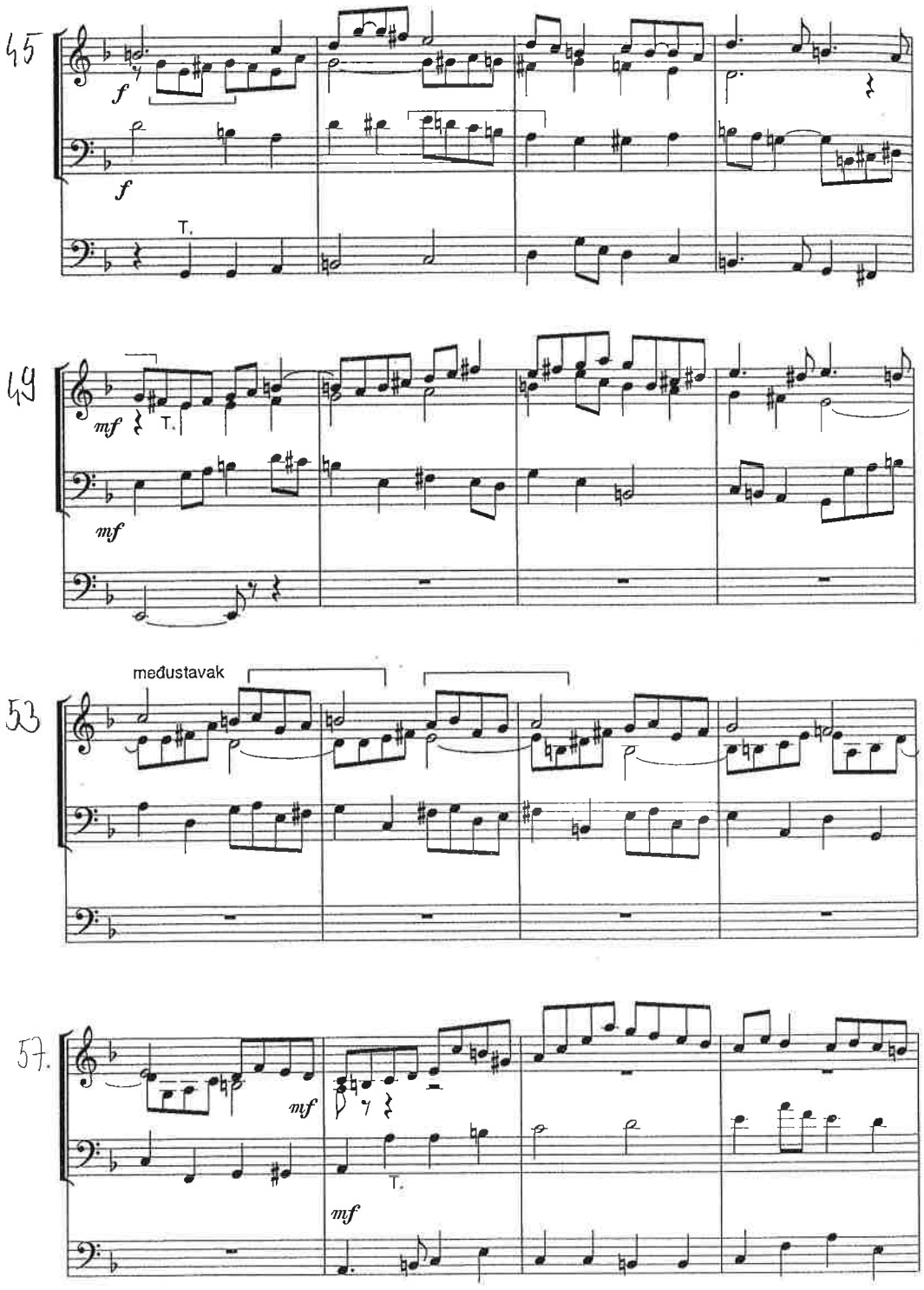
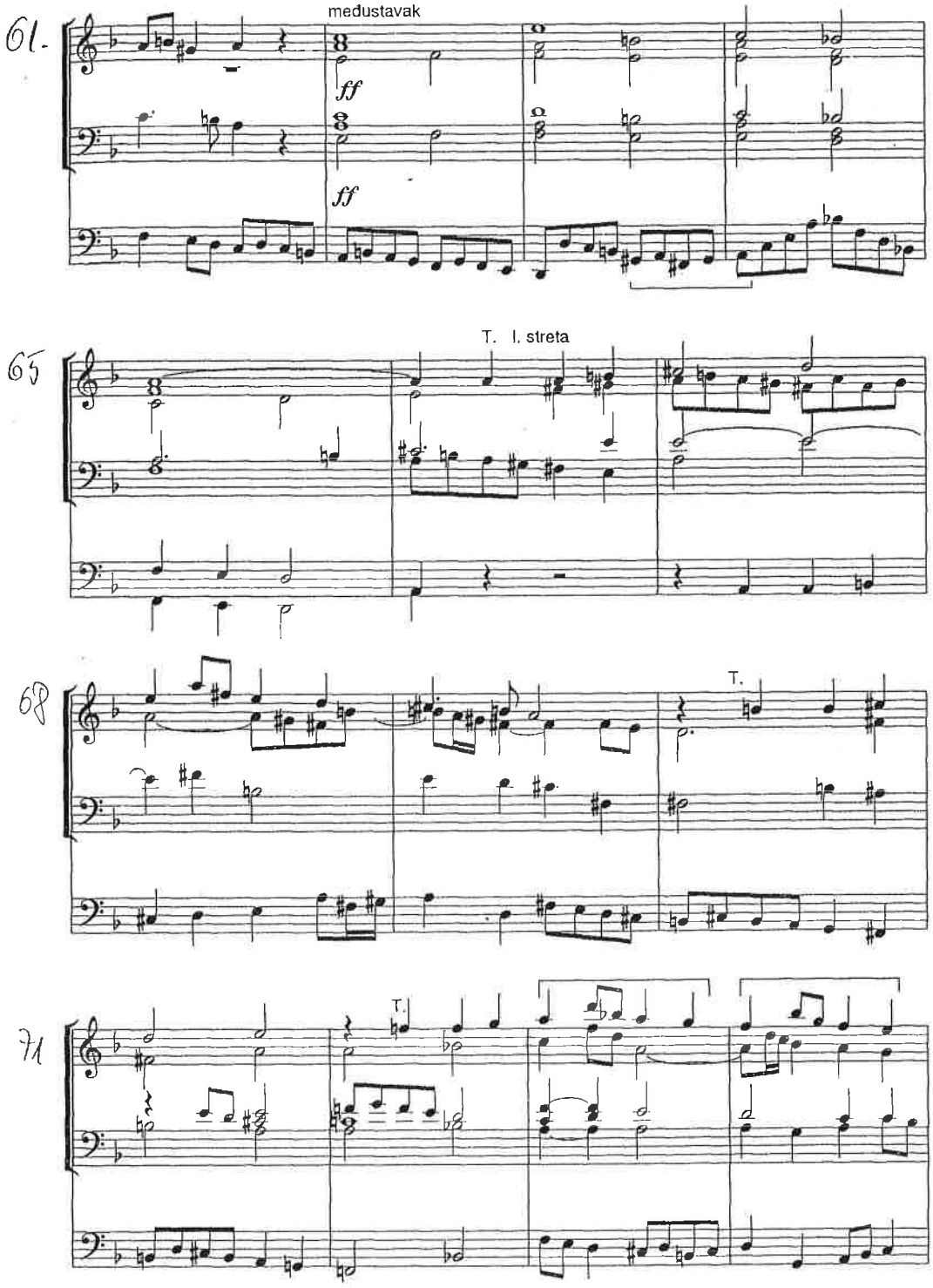
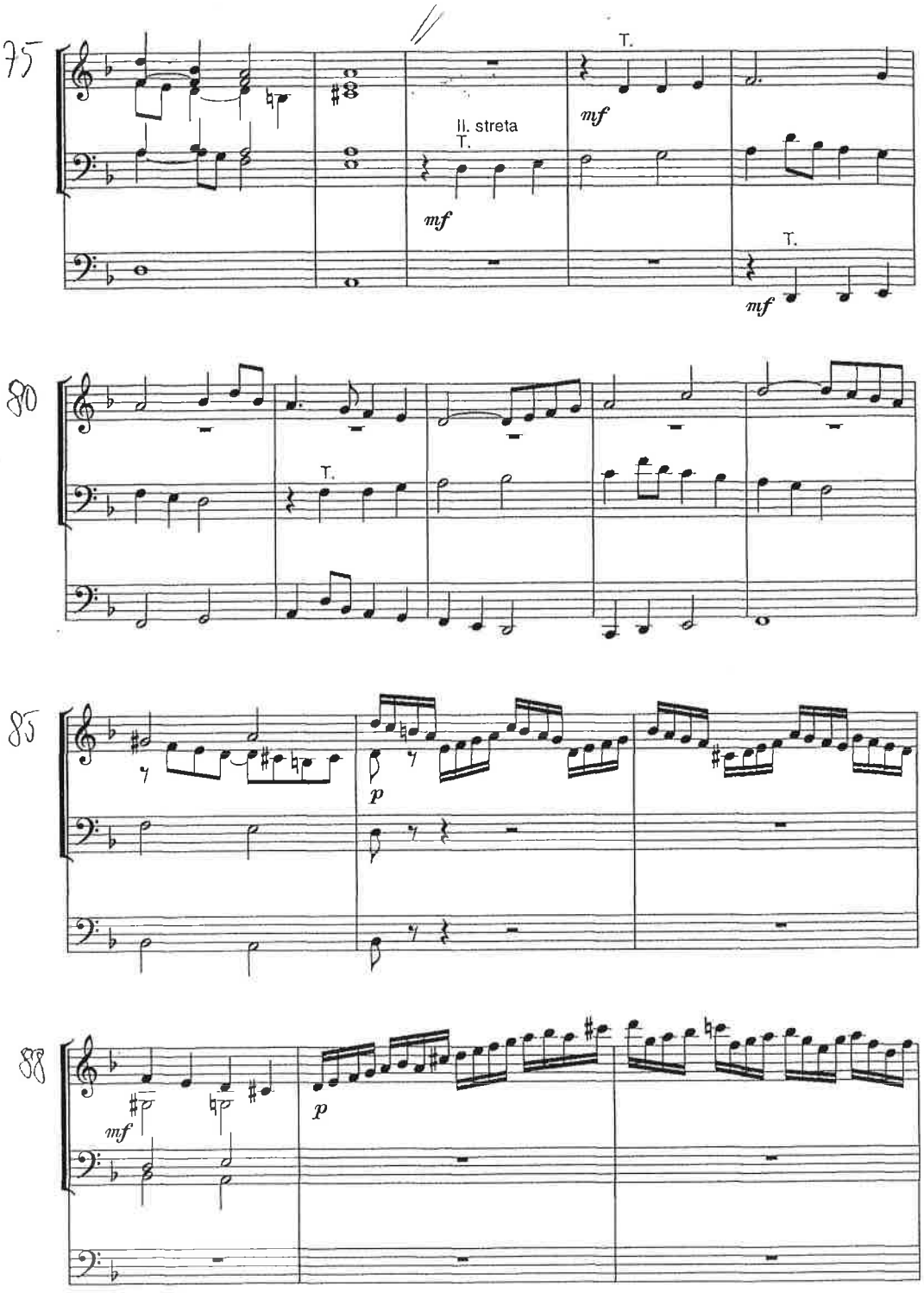
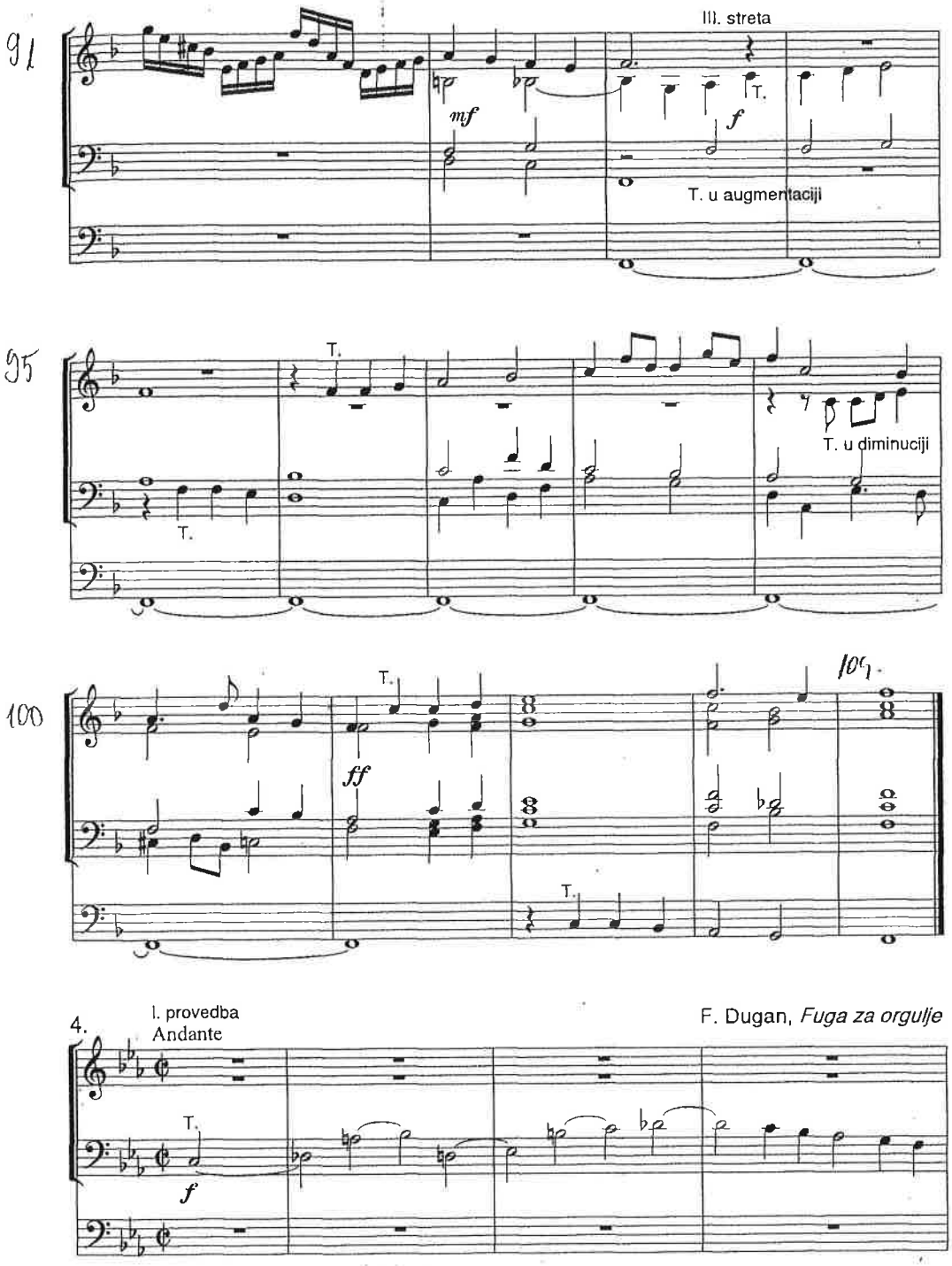
184
100
186
188

190 (105)

192



194

196
198
200
116

117
202
118
119
Tutti
204
206

RIMOKATOLIČKI BOGOSLOVNI FAKULTET
INSTITUT
ZAGREB

12. prilog:
Franjo LUČIĆ: Tokata i fuga F-dur

Toccata.
Fr. Liszt
Moderato

Hymn tempo
mf
mf
mf

Fuga.
Allegro.
mf
mf

III. provedba, streta
O.
O.
T.

3.

I. provedba
Allegro
Franjo Lučić
T.
(spojna figura)
O.

13.
O.
međustavak
p
II. provedba
mf
T.
25.
međustavak
T. (u protup.)
f
f

29.
međustavak
33
p
37
T.
41
međustavak

45
f
f
T.
49
mf
T.
mf
53
međustavak
57.
mf
T.
mf

61.
medustavak
ff
ff
65
T. I. streta
68
T.
71
T.

75
II. streta
T.
mf
80
85
p
88
mf
p

91
III. streta
mf
f
T.
T. u augmentaciji
95
T.
T. u diminuciji
100
ff
T.
T.
4.
I. provedba
Andante
F. Dugan, *Fuga za orgulje*
T.
f

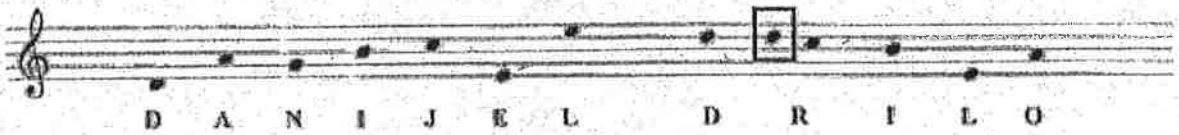
13. prilog:
Anđelko KLOBUČAR: Tokata i fuga za orgulje

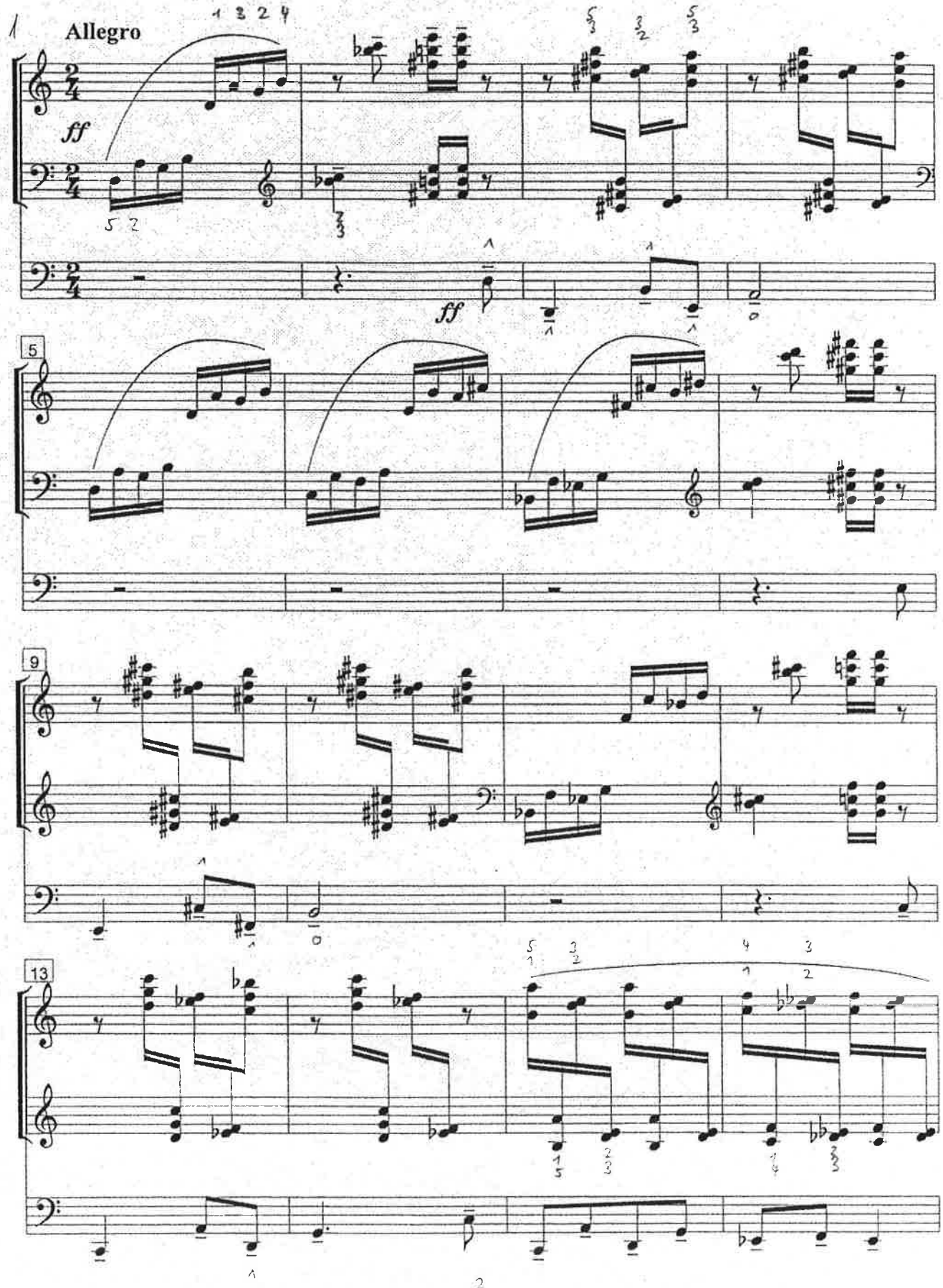
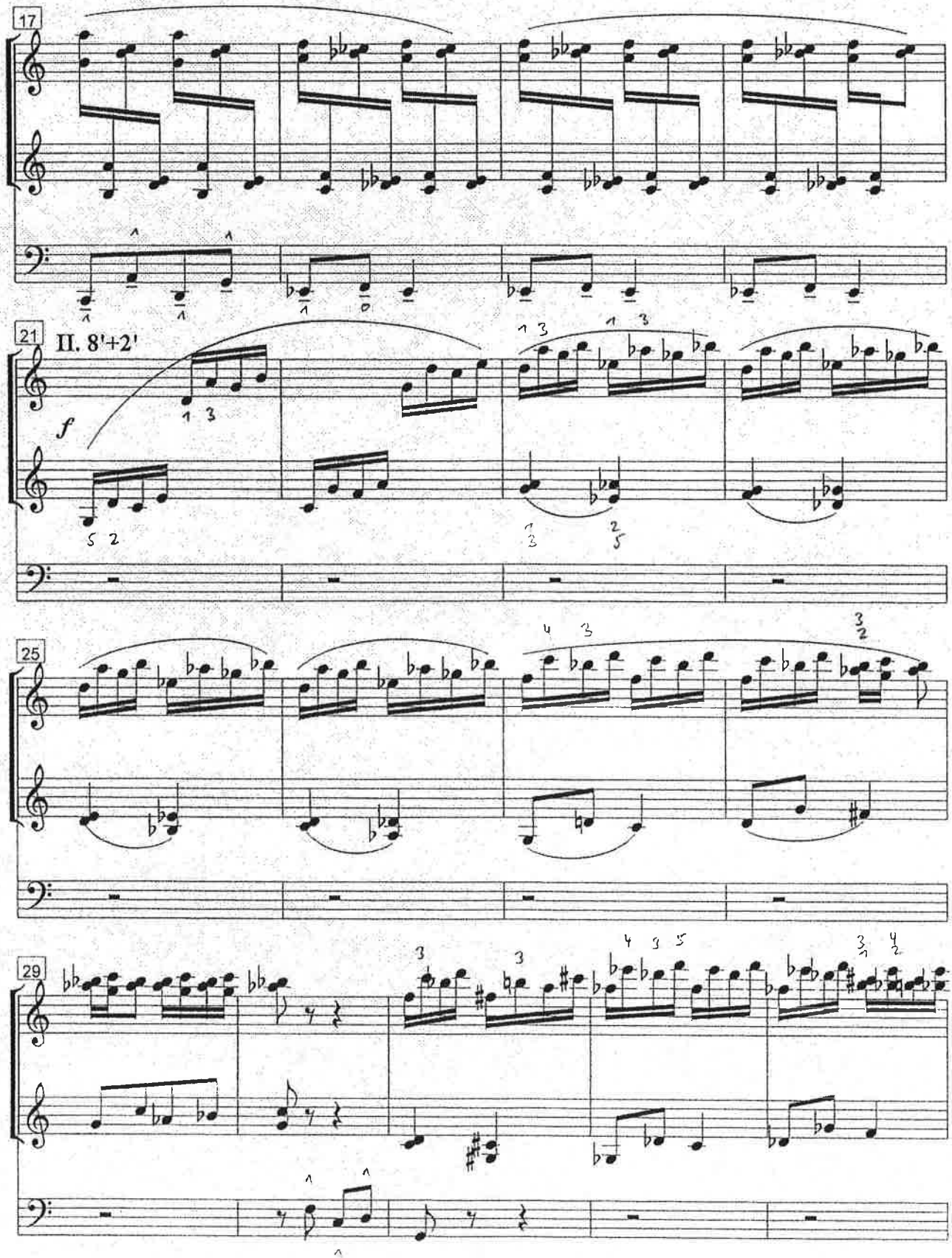
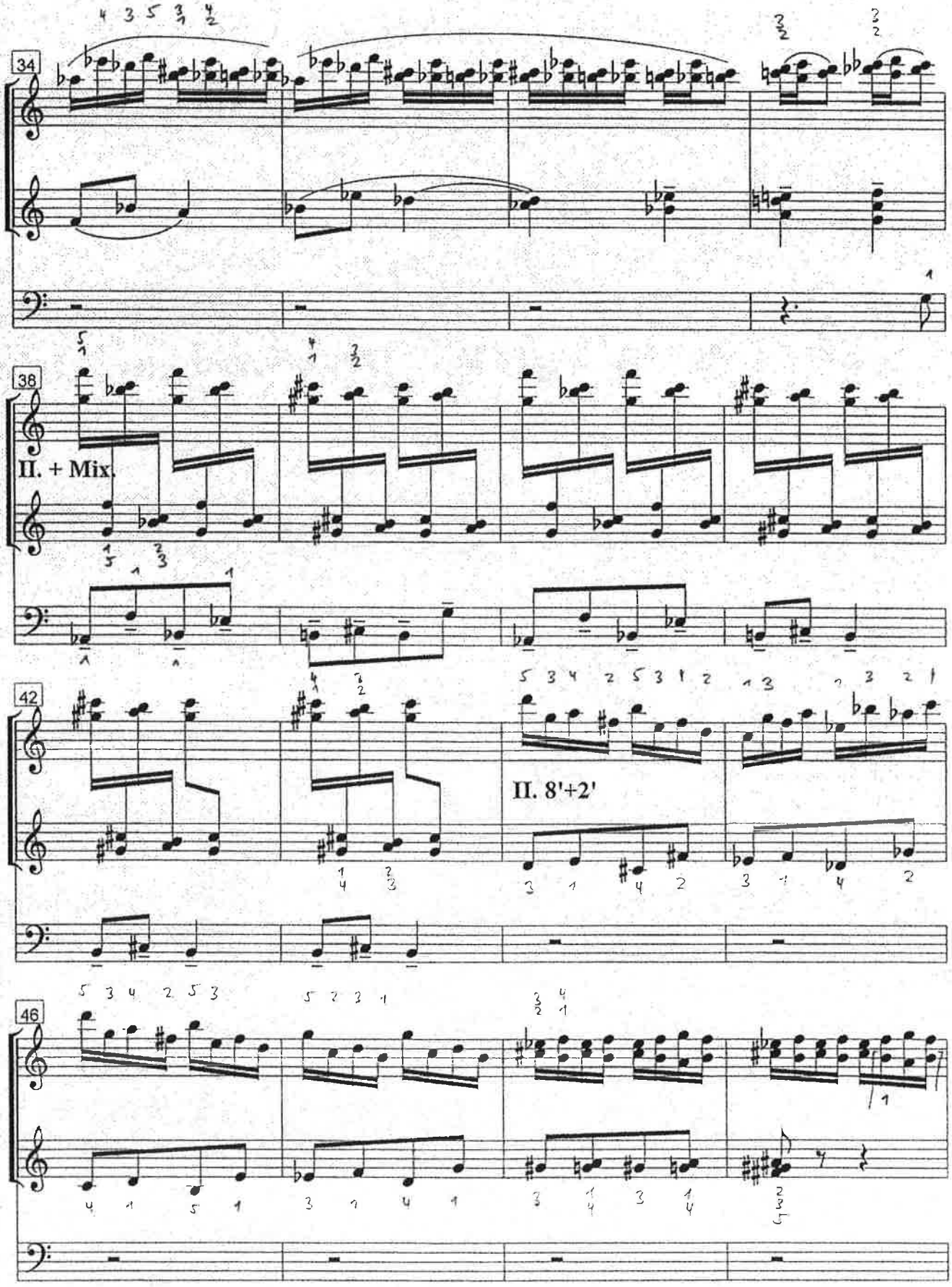
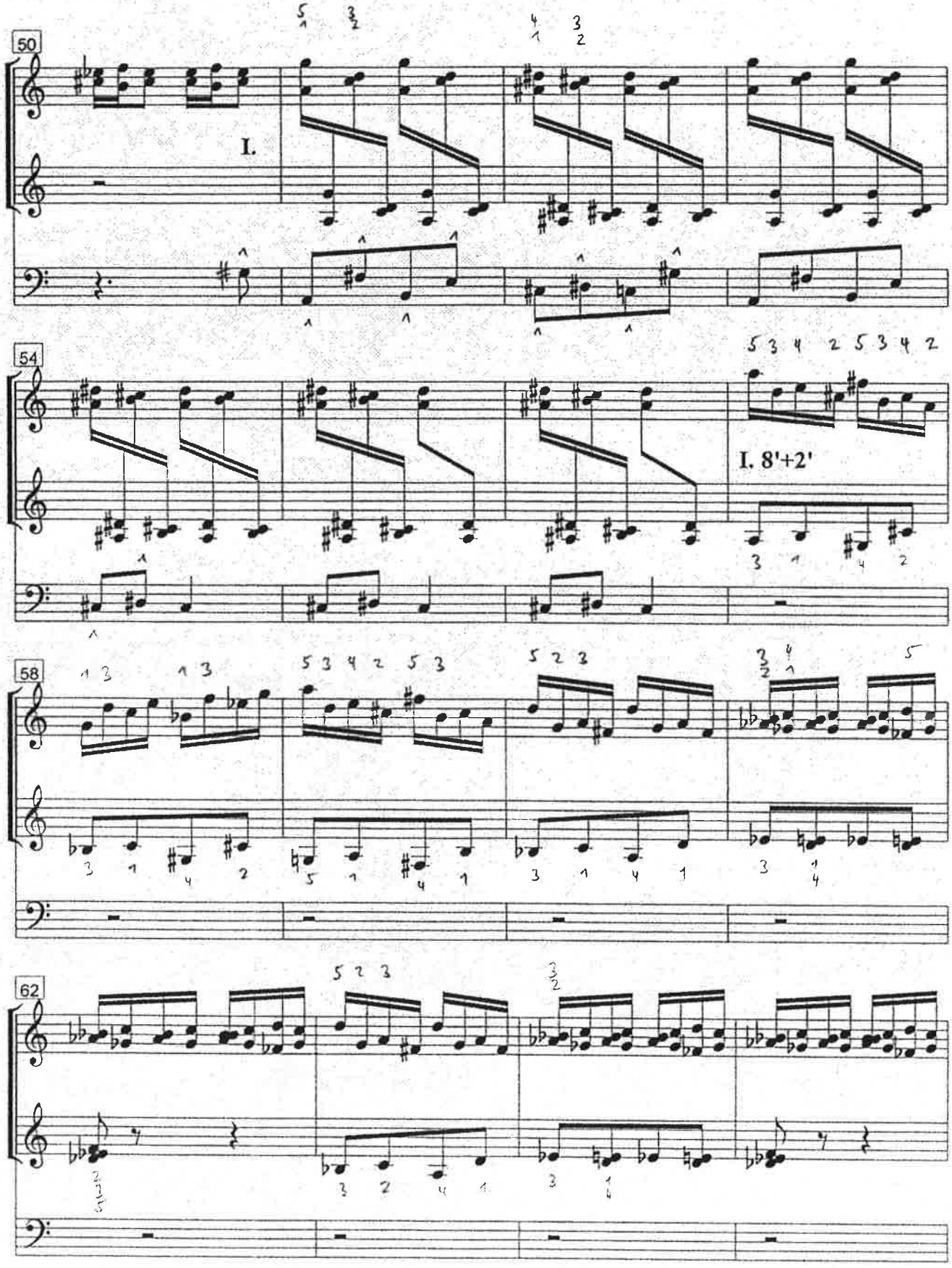
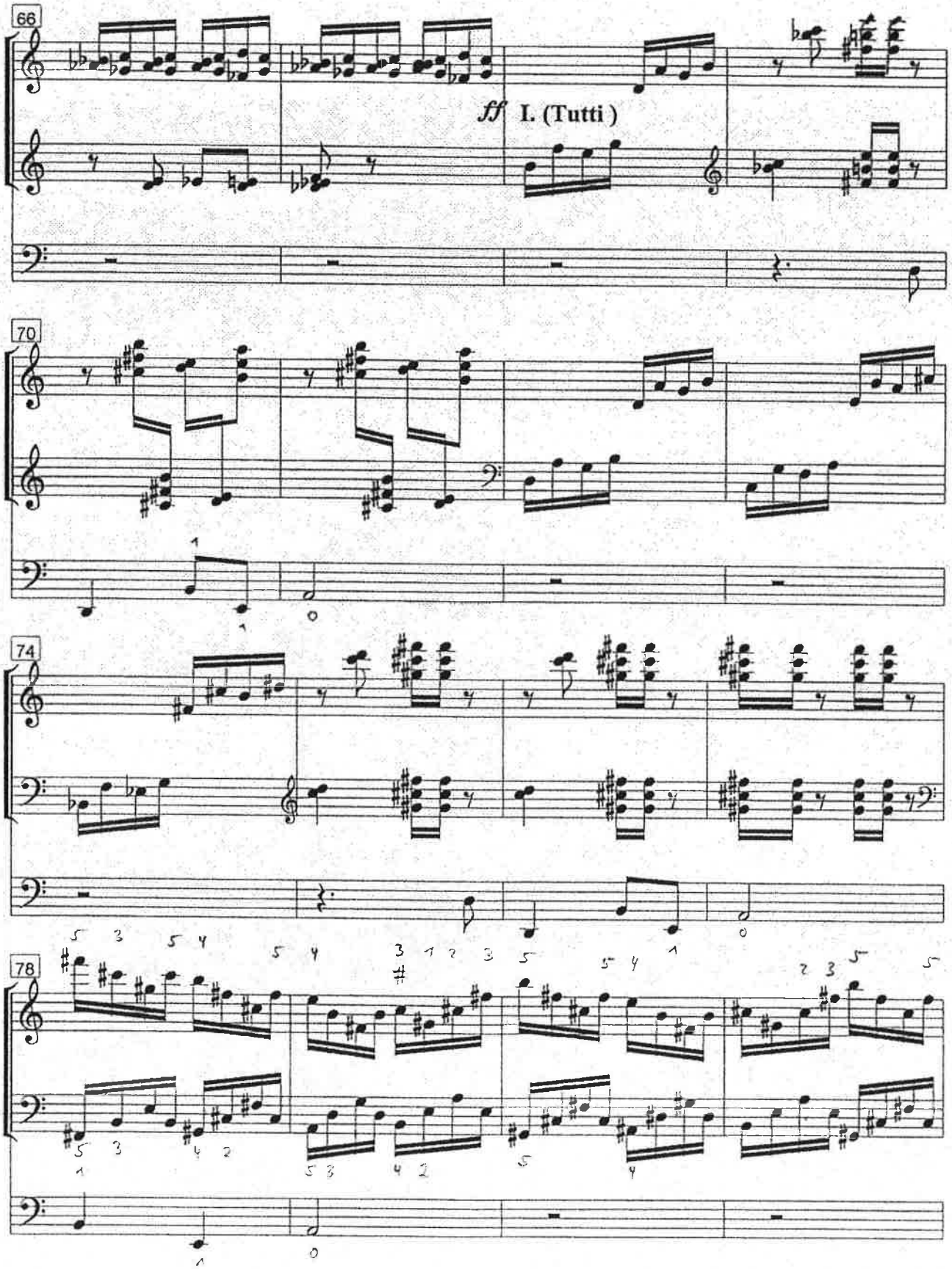
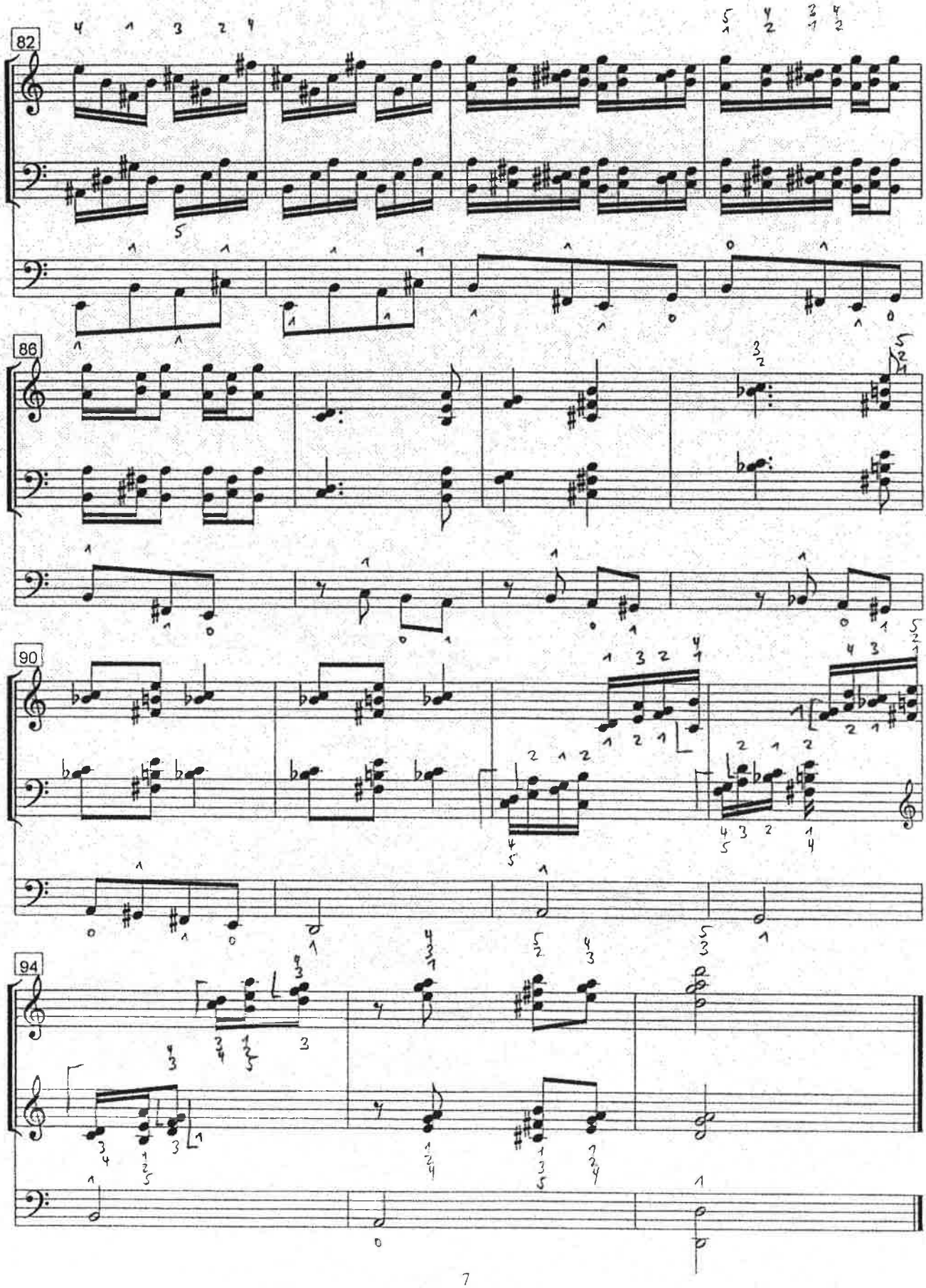
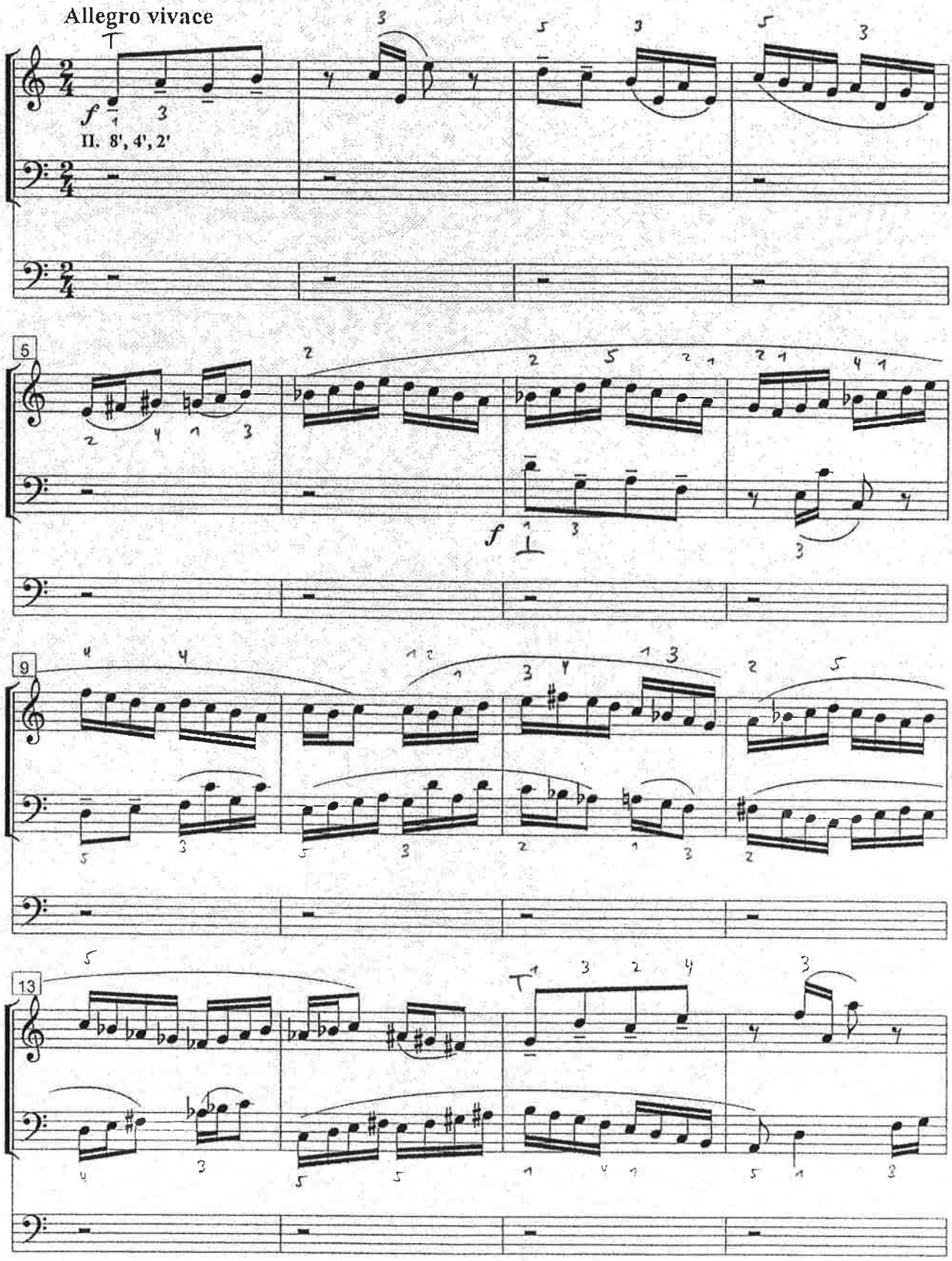
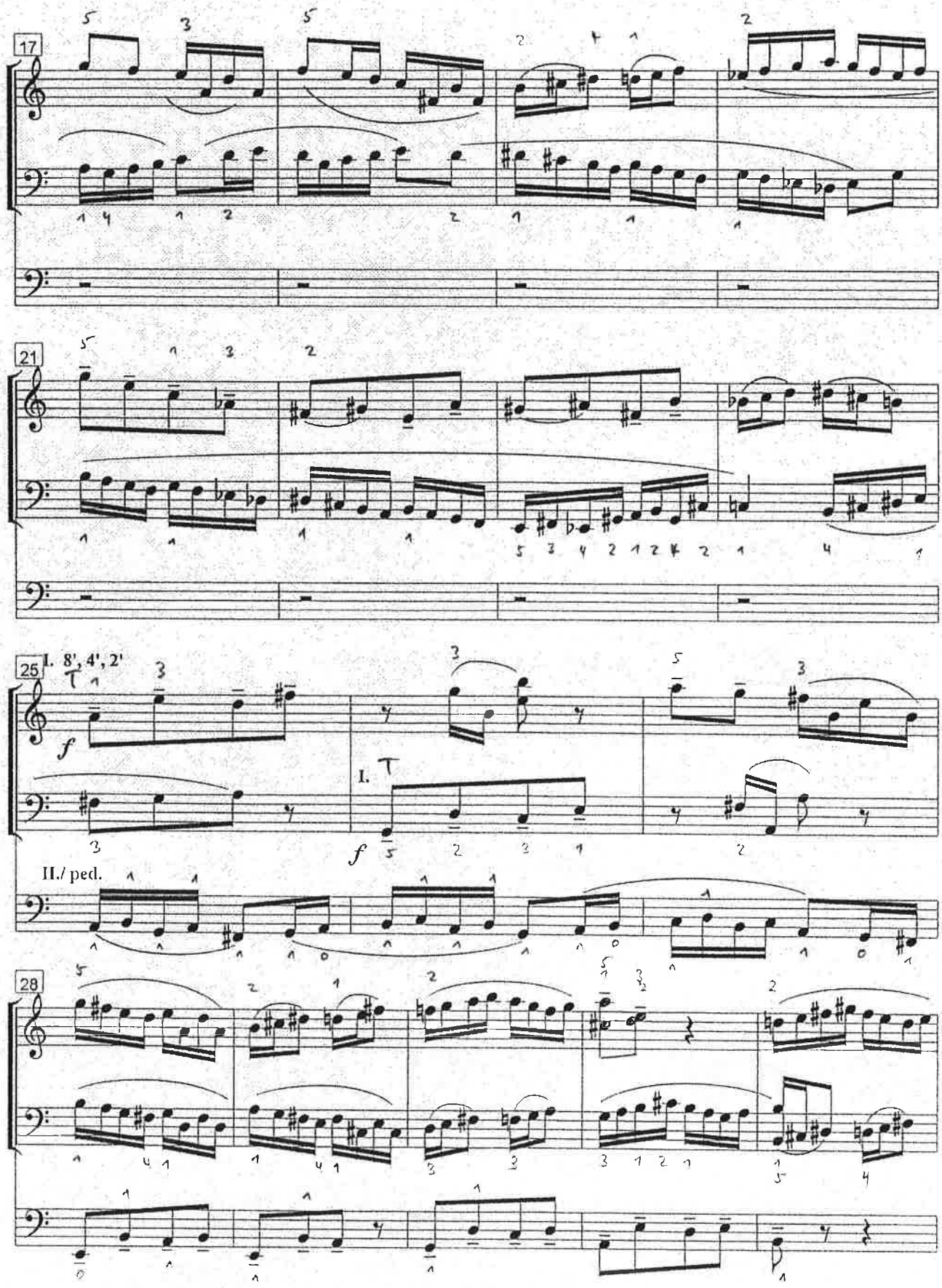
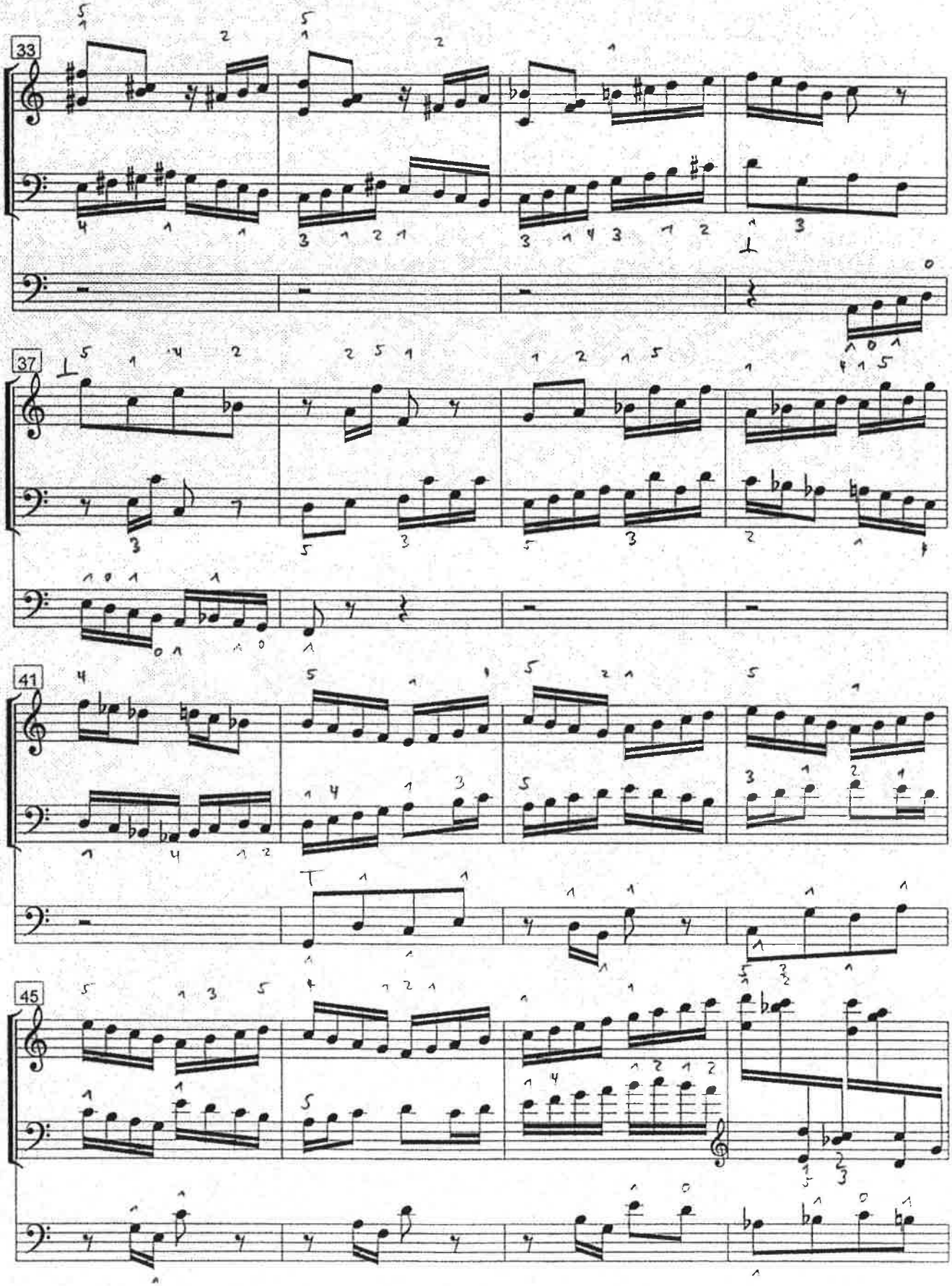
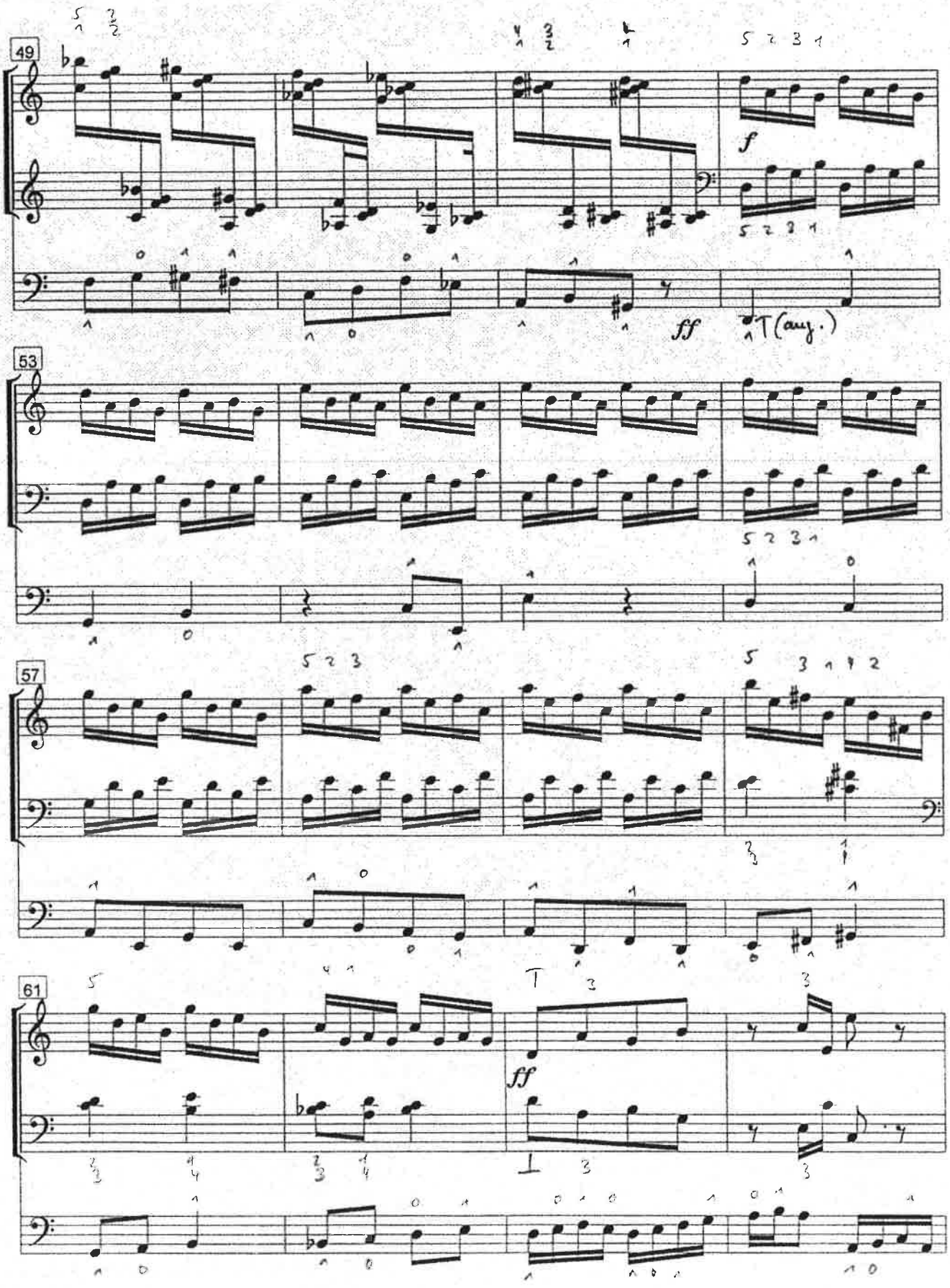
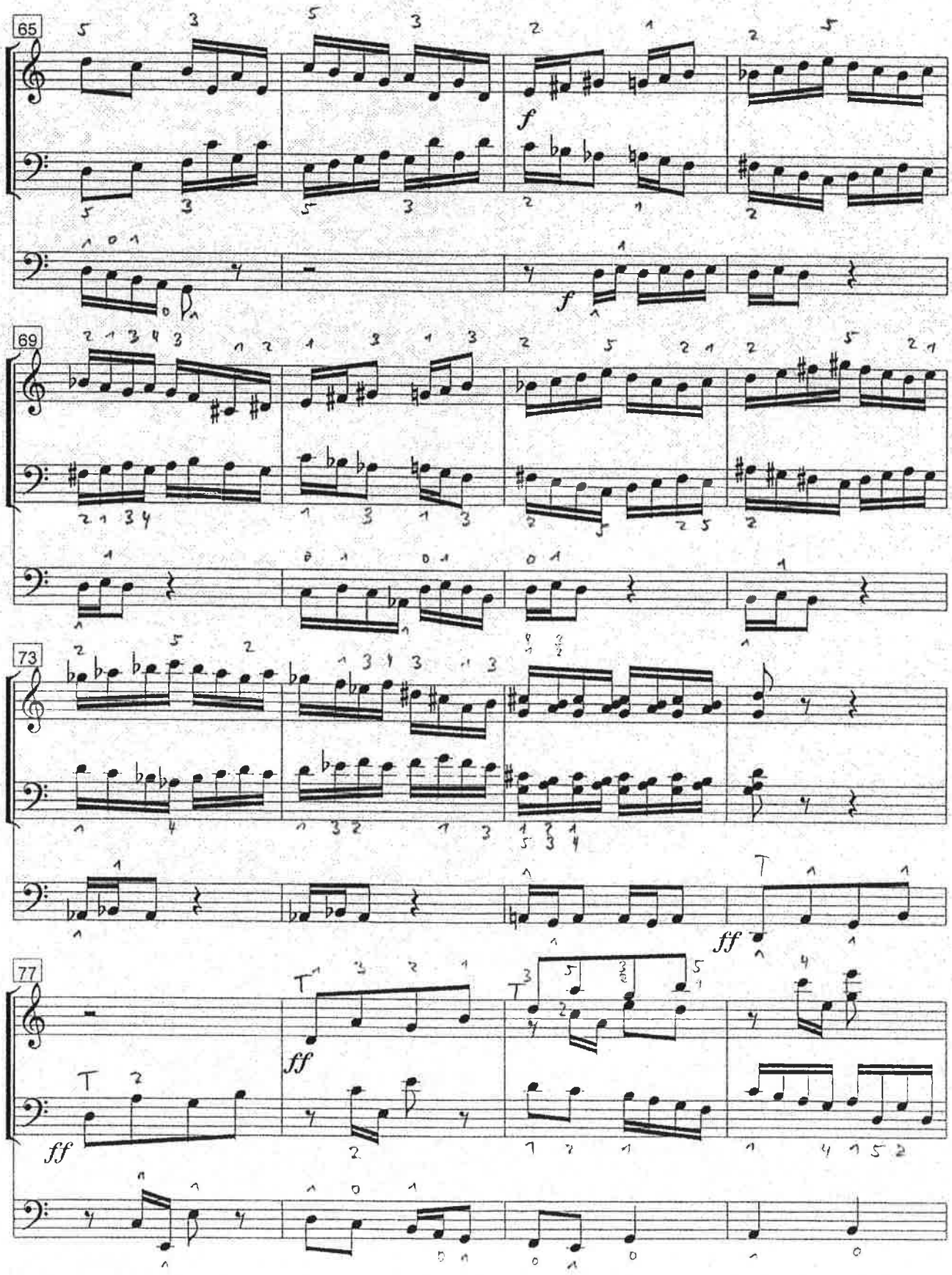
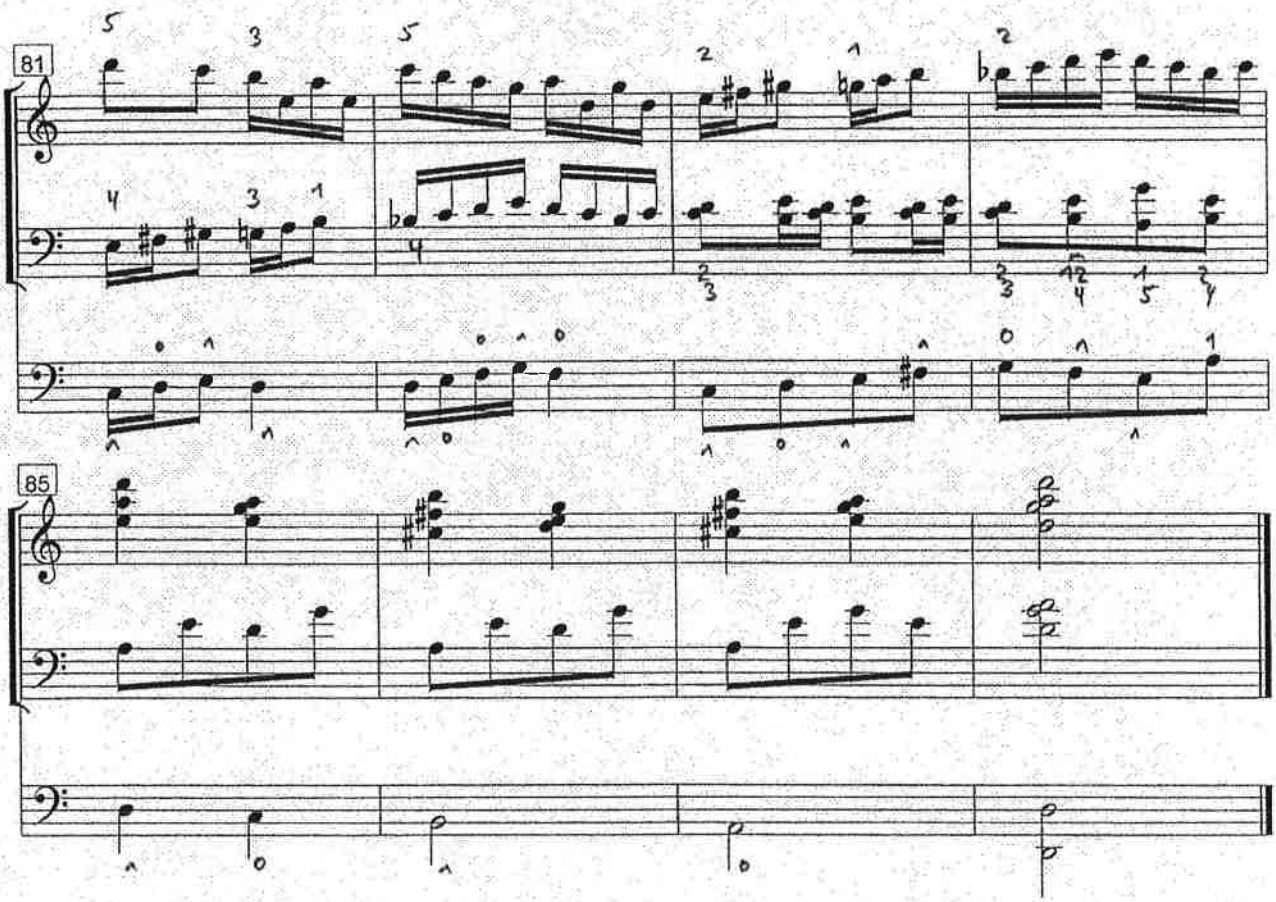
ANĐELKO KLOBUČAR

TOKATA I FUGA

ZA

ORGULJE



AK - ZAGREB 2005.

Allegro
ff
ff
5
9
13

17
21
II. 8'+2'
f
25
29

34
38
II. + Mix.
42
II. 8'+2'
46

50
I.
54
I. 8'+2'
58
62

66
ff I. (Tutti)
70
74
78

82
86
90
94

Allegro vivace
II. 8', 4', 2'
5
9
13

17
21
25
I. 8', 4', 2'
f
I.
f
II./ ped.
28

33
37
41
45

49
f
ff
T (aug.)
53
57
61
ff

65
f
f
69
73
ff
77
ff
ff

81
85

14. prilog:
Franjo LUČIĆ: Sonata za orgulje

Franjo Lučić

Jos 322 92281

Sonata

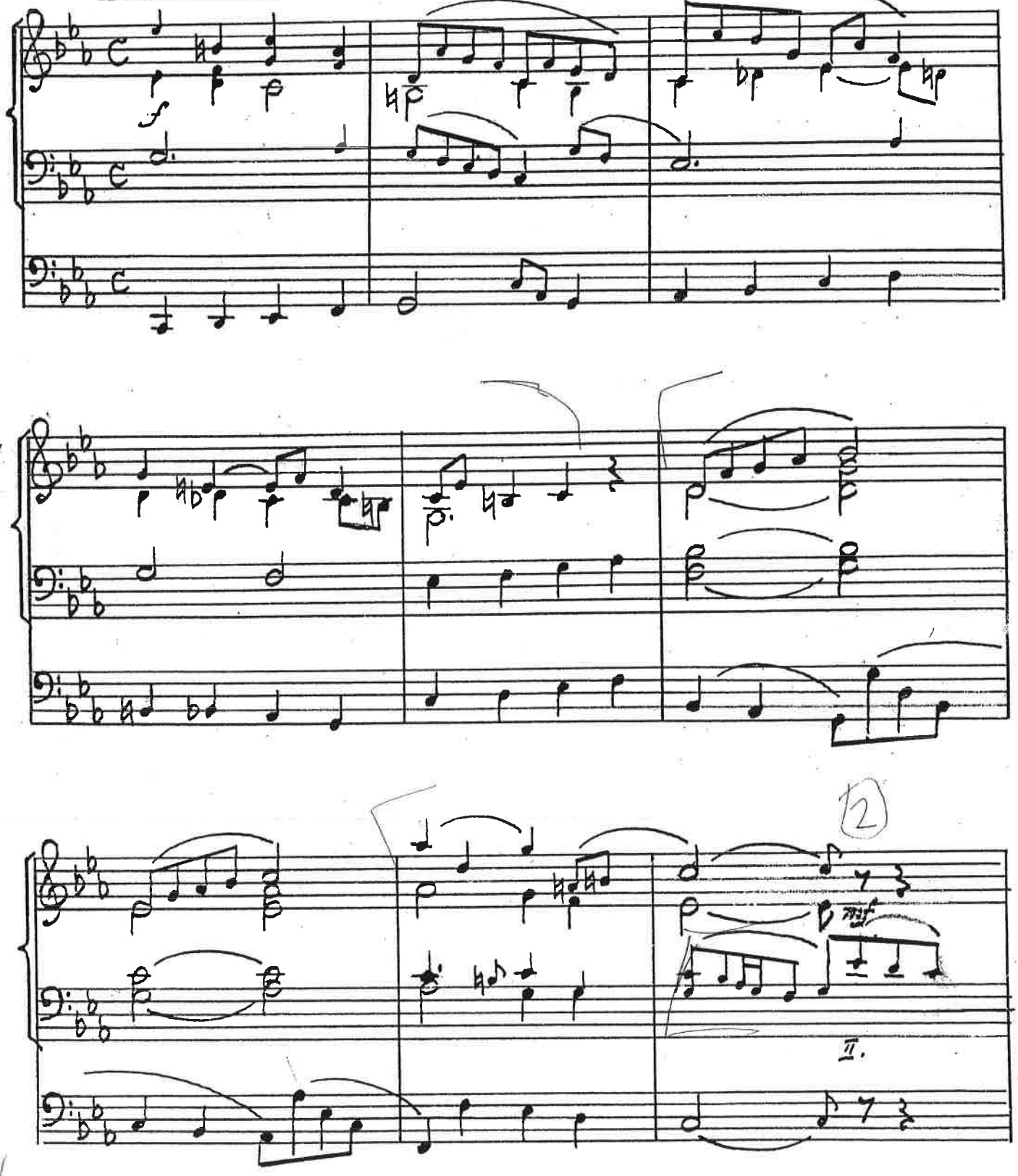
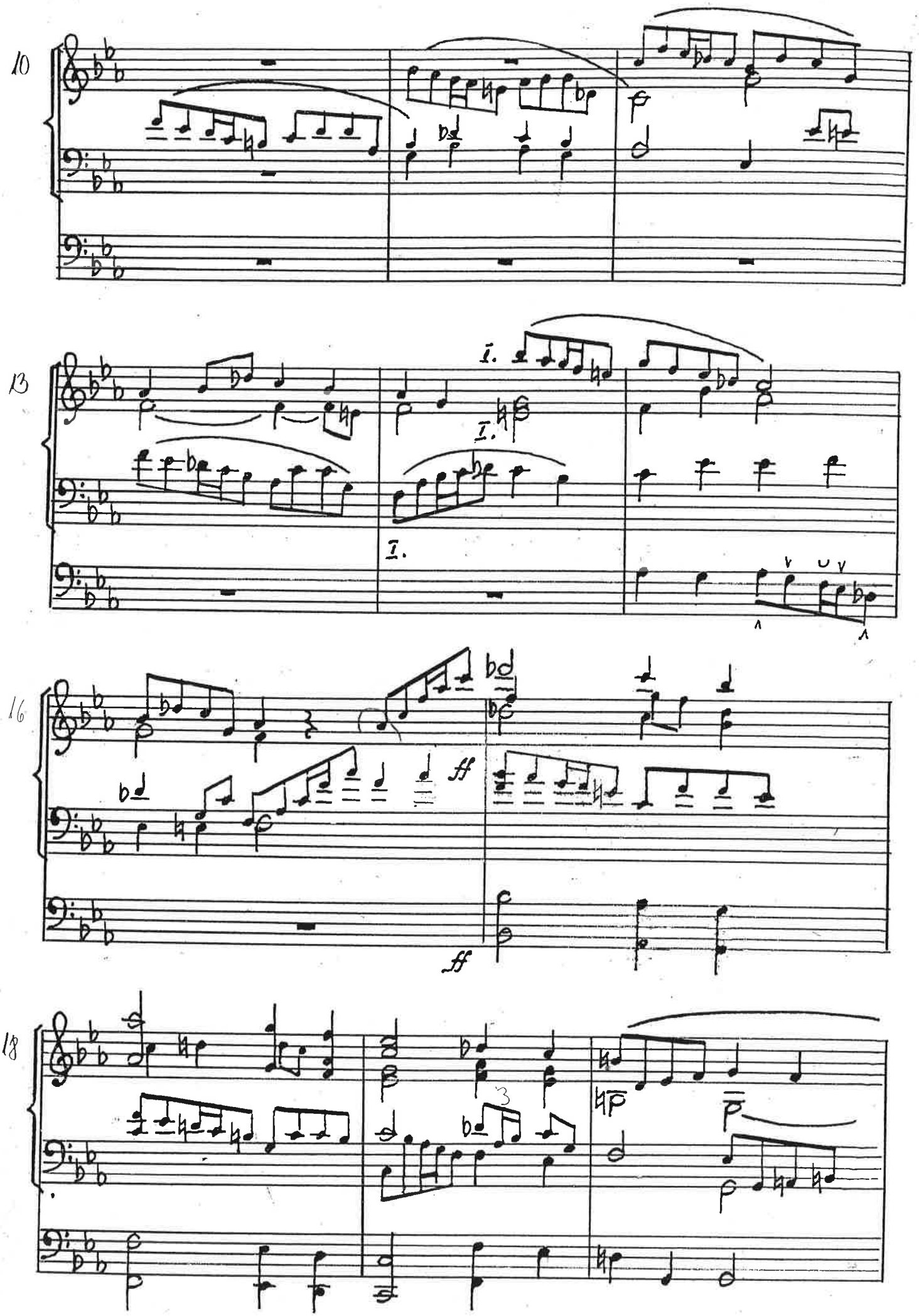
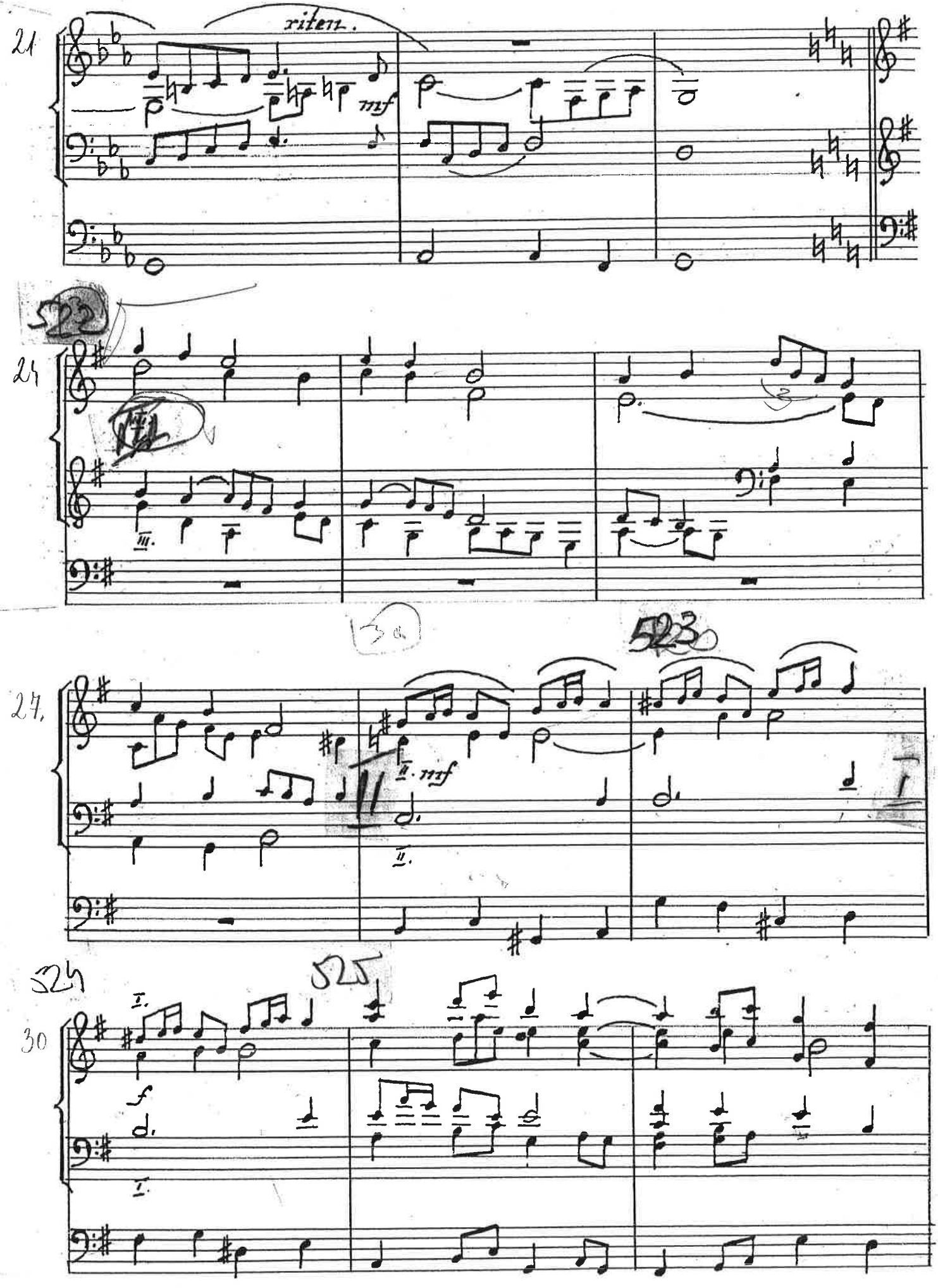
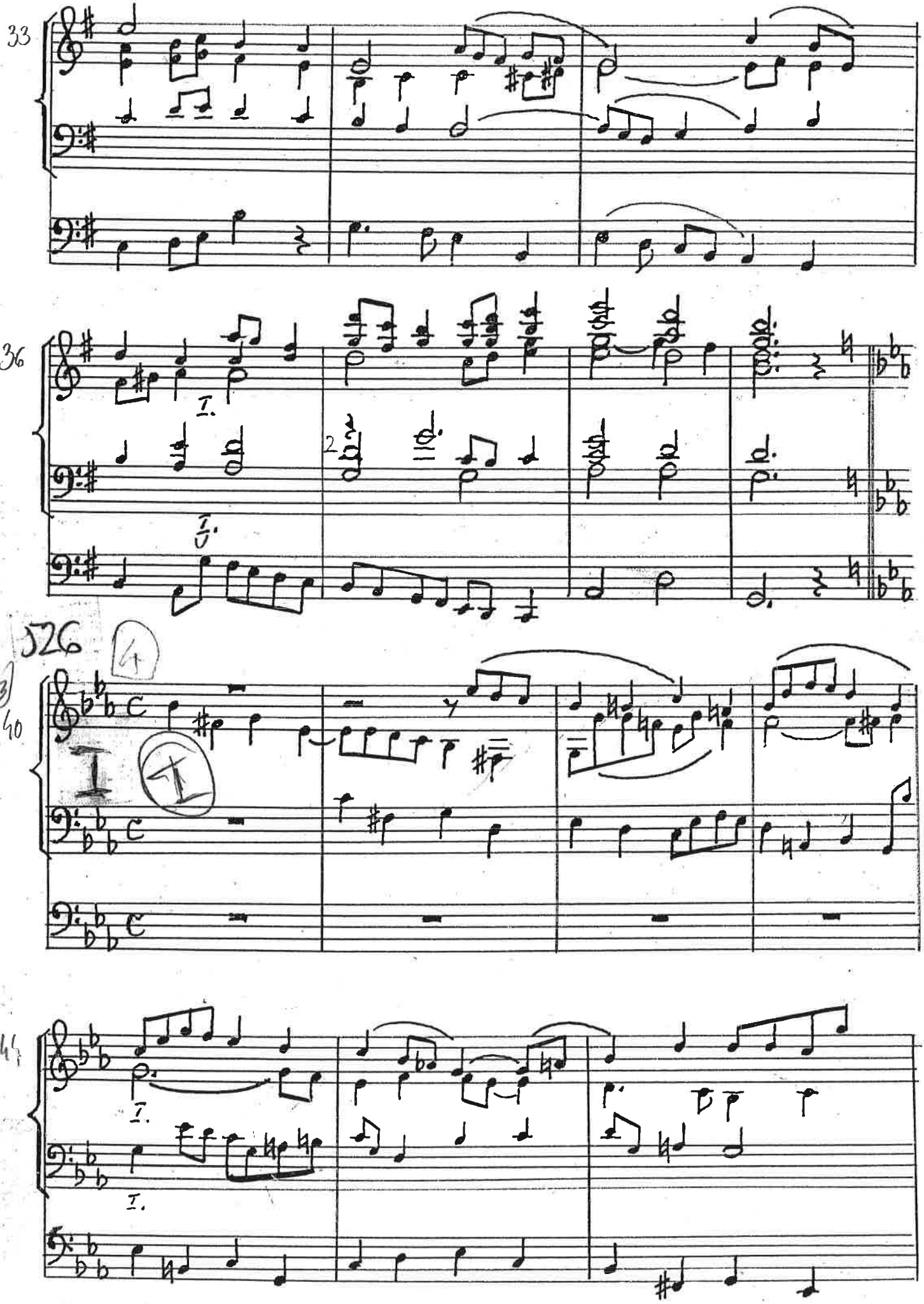
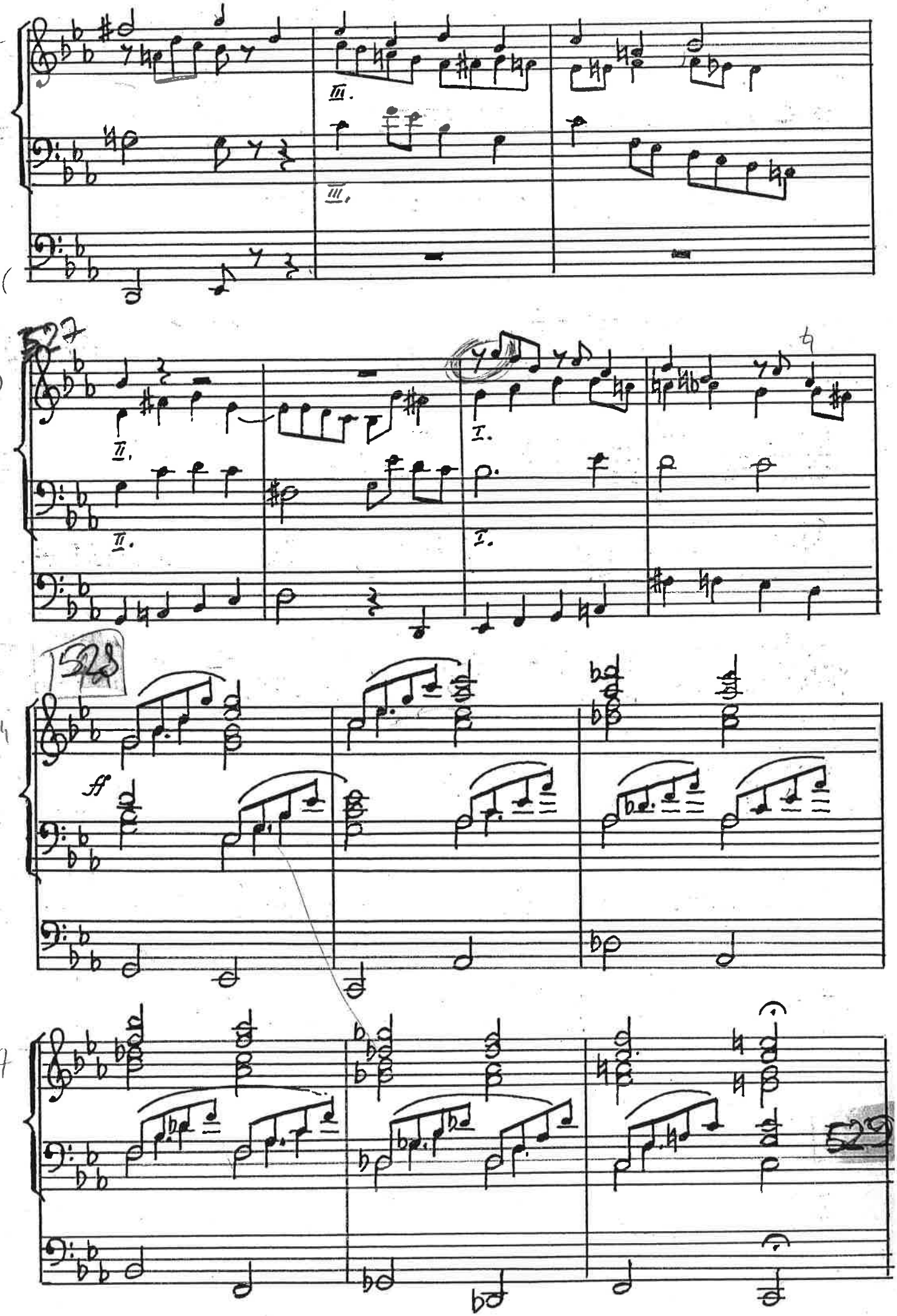
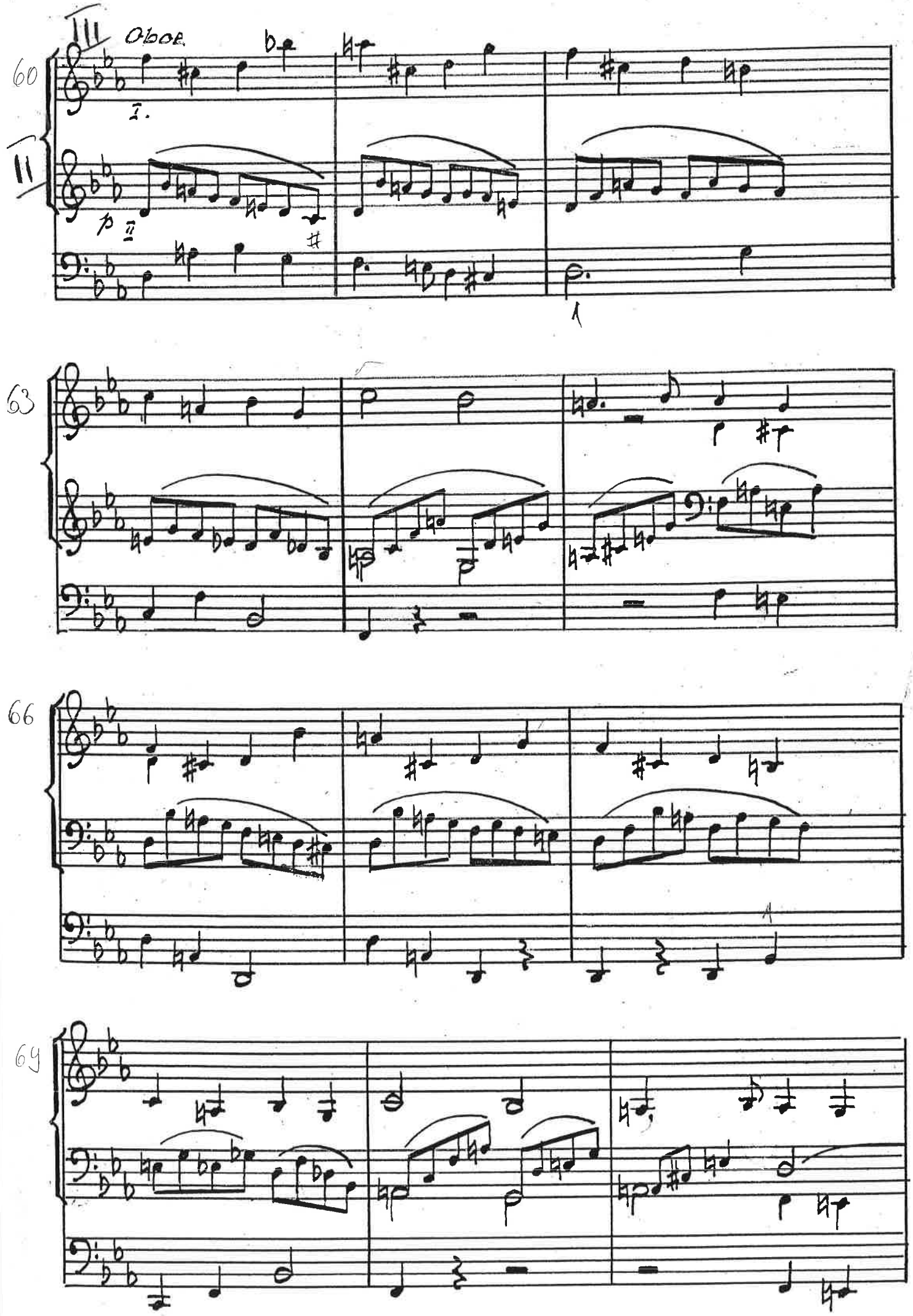
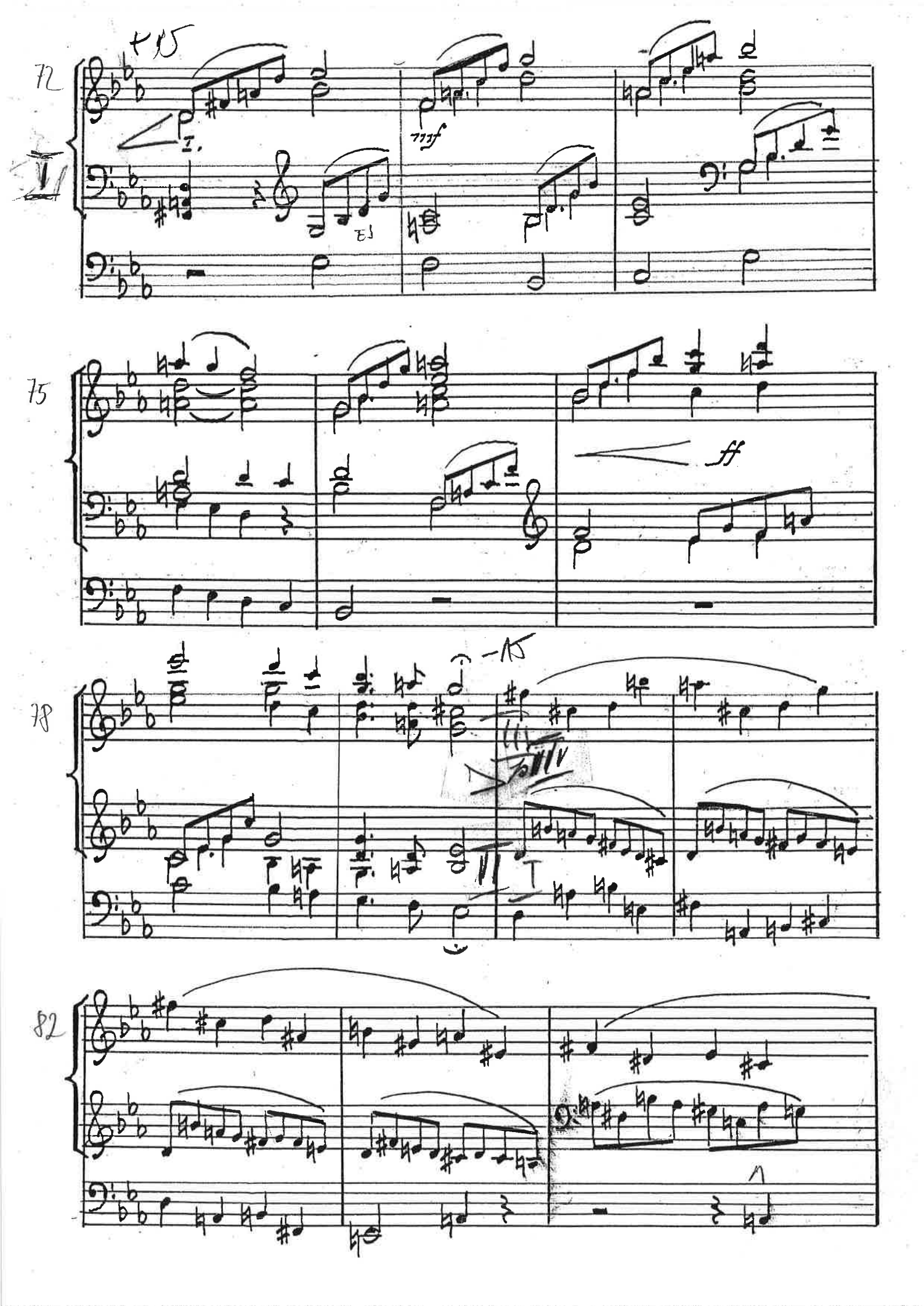
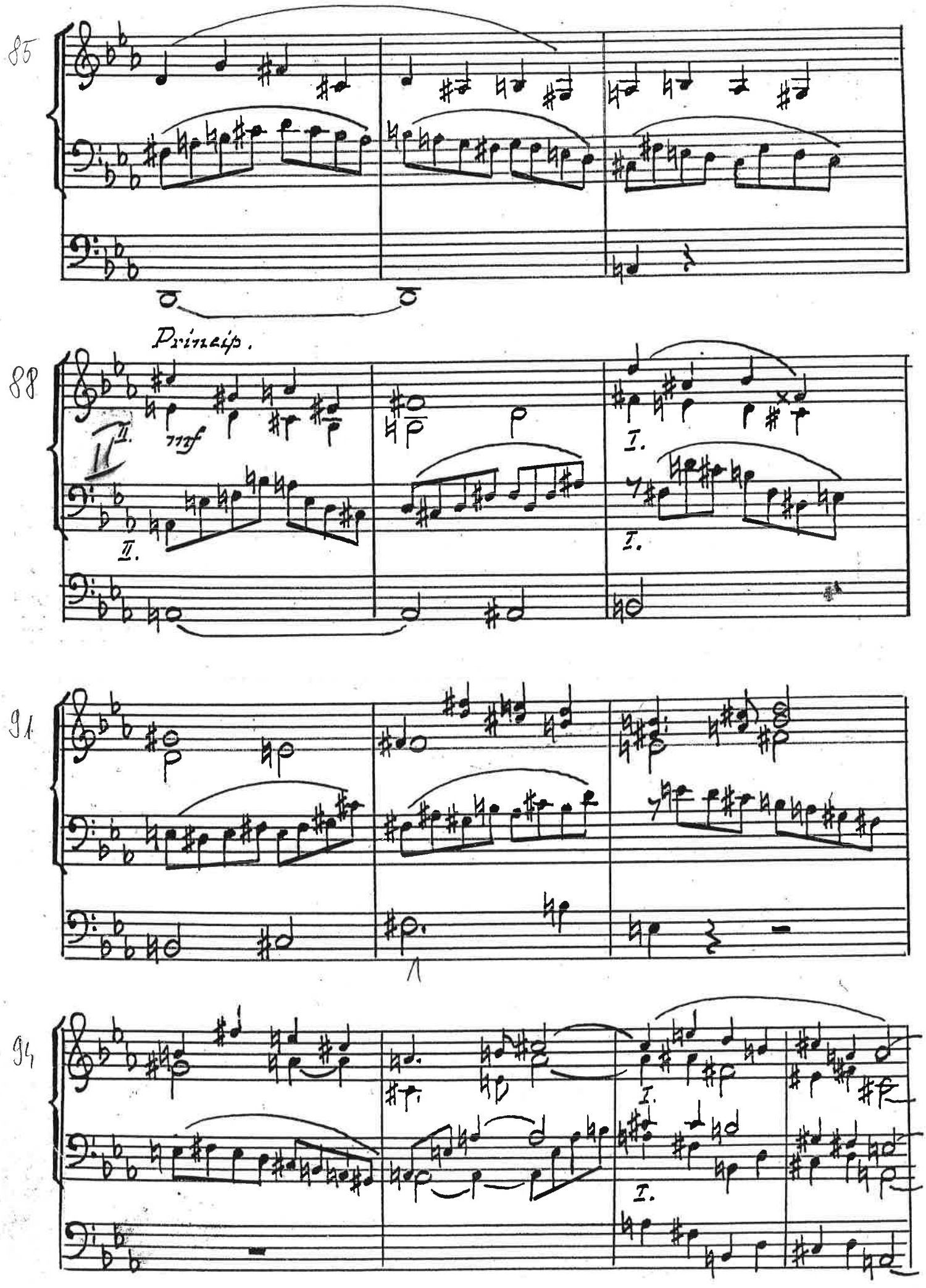
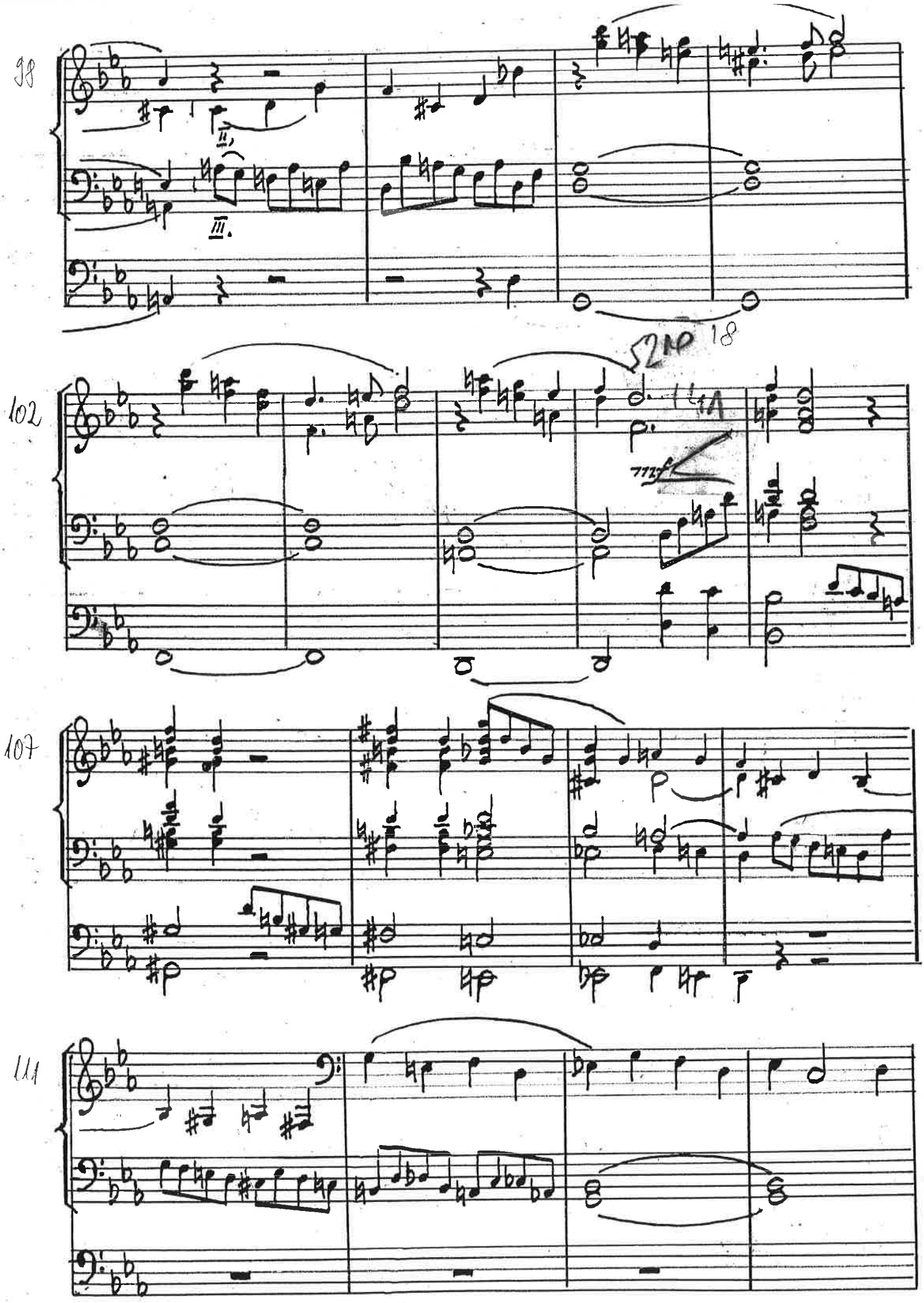
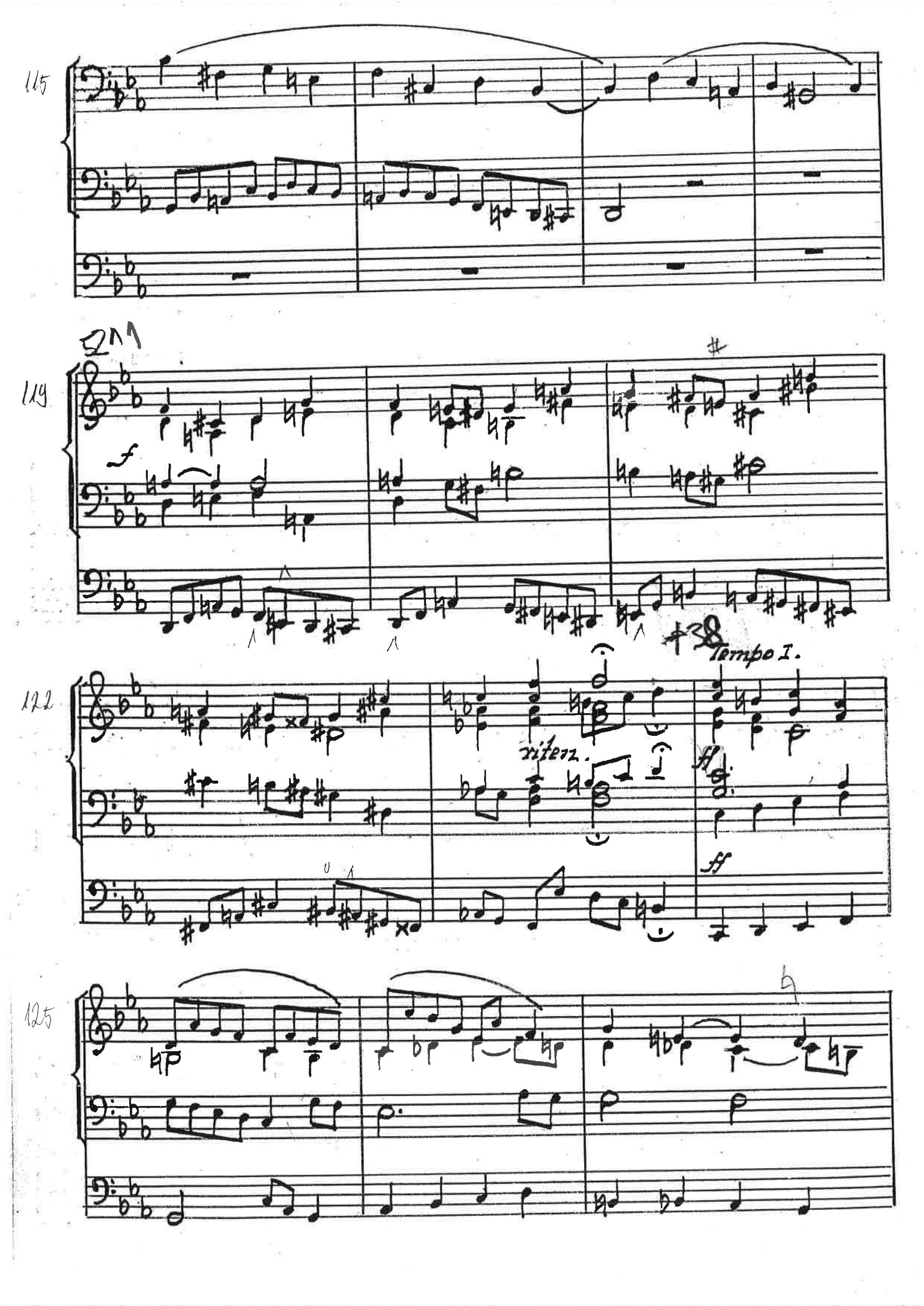
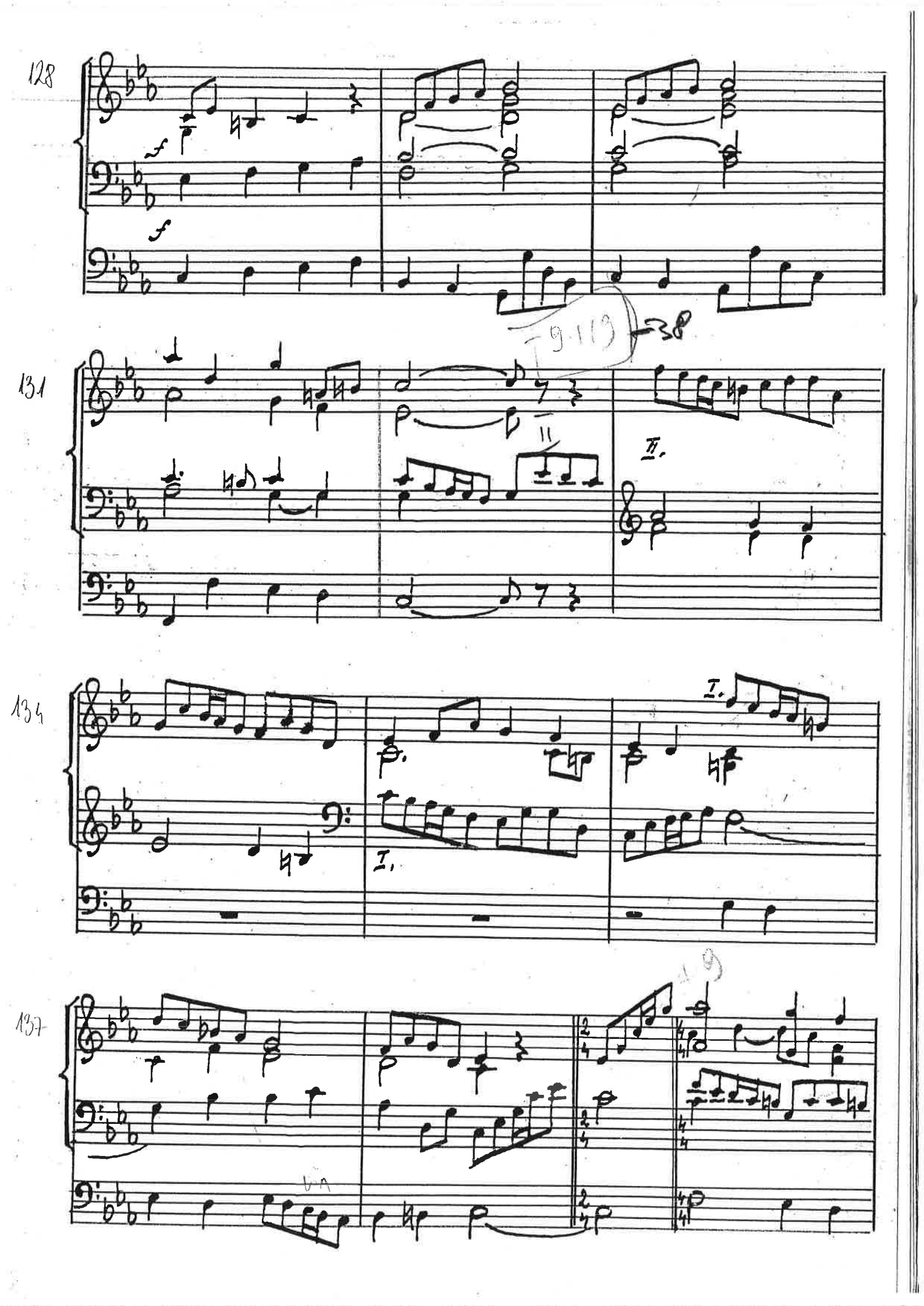
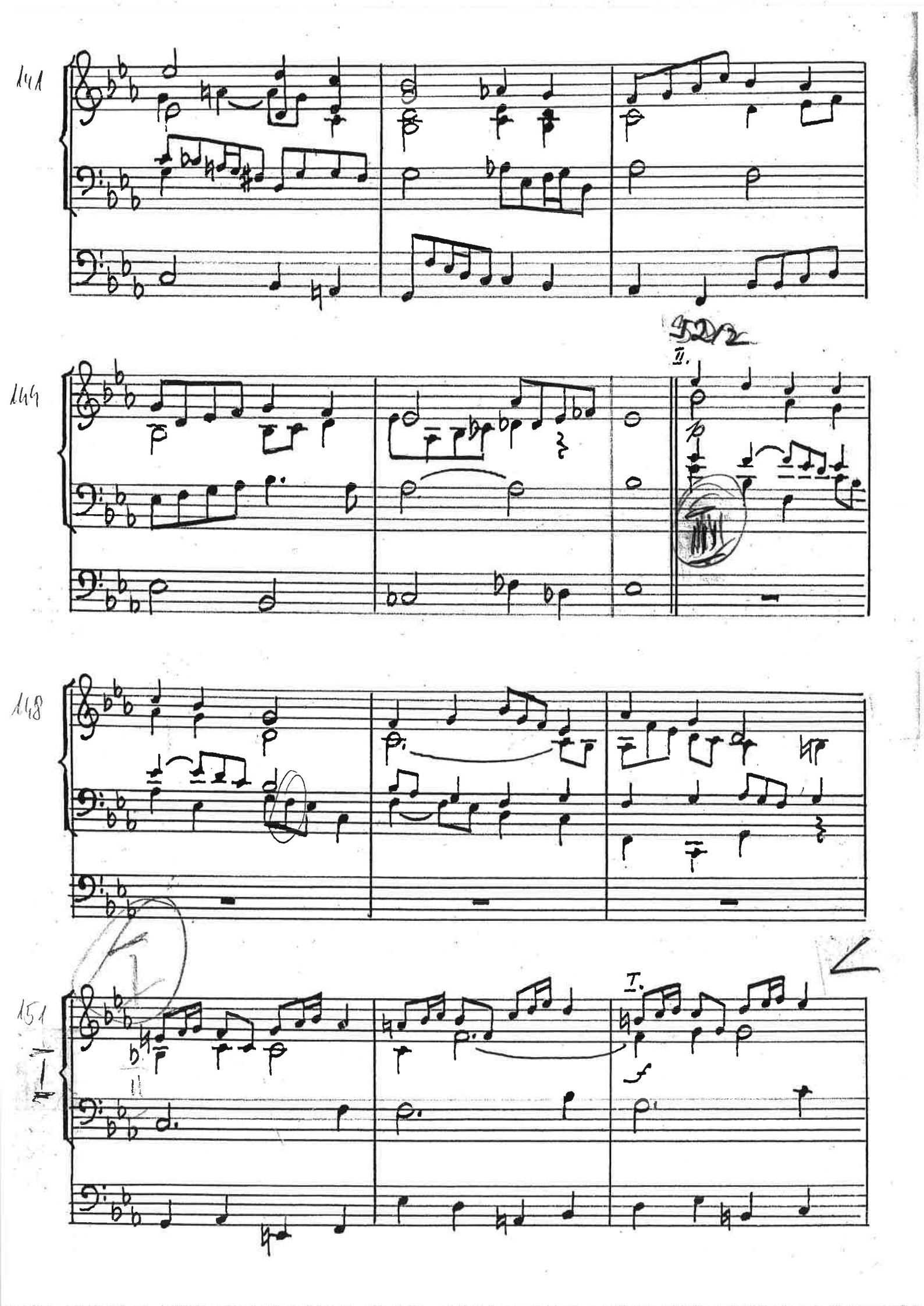
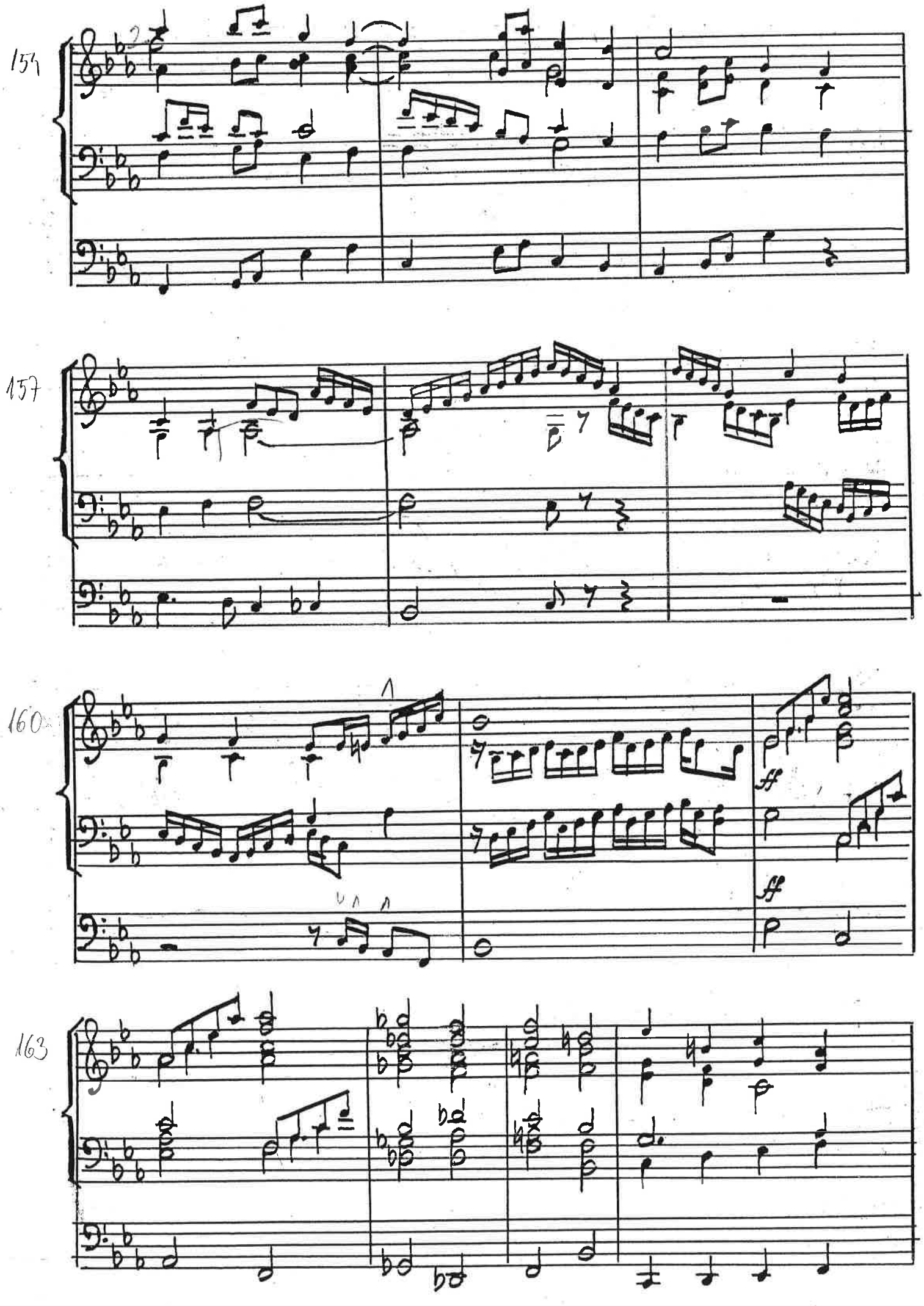
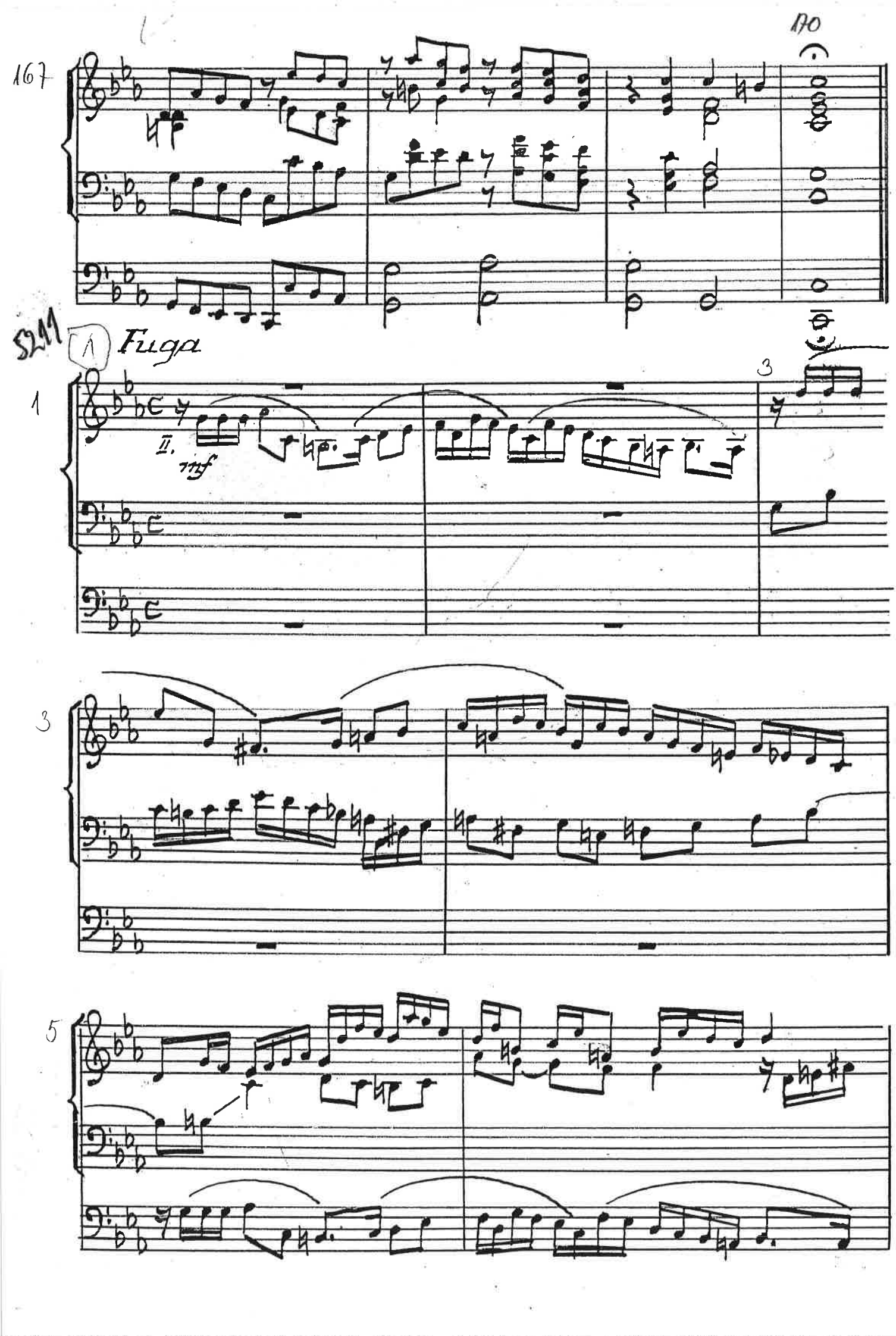
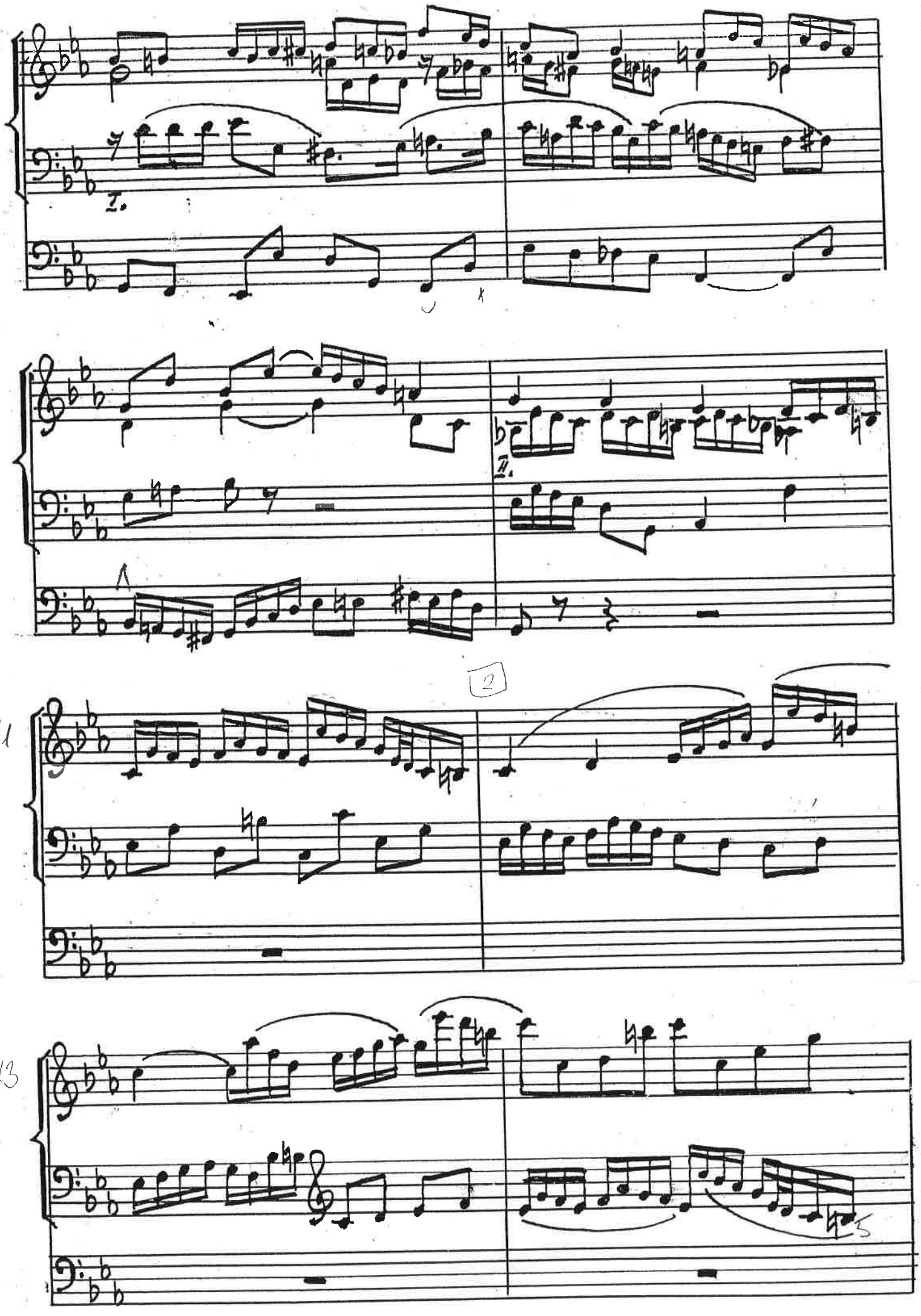
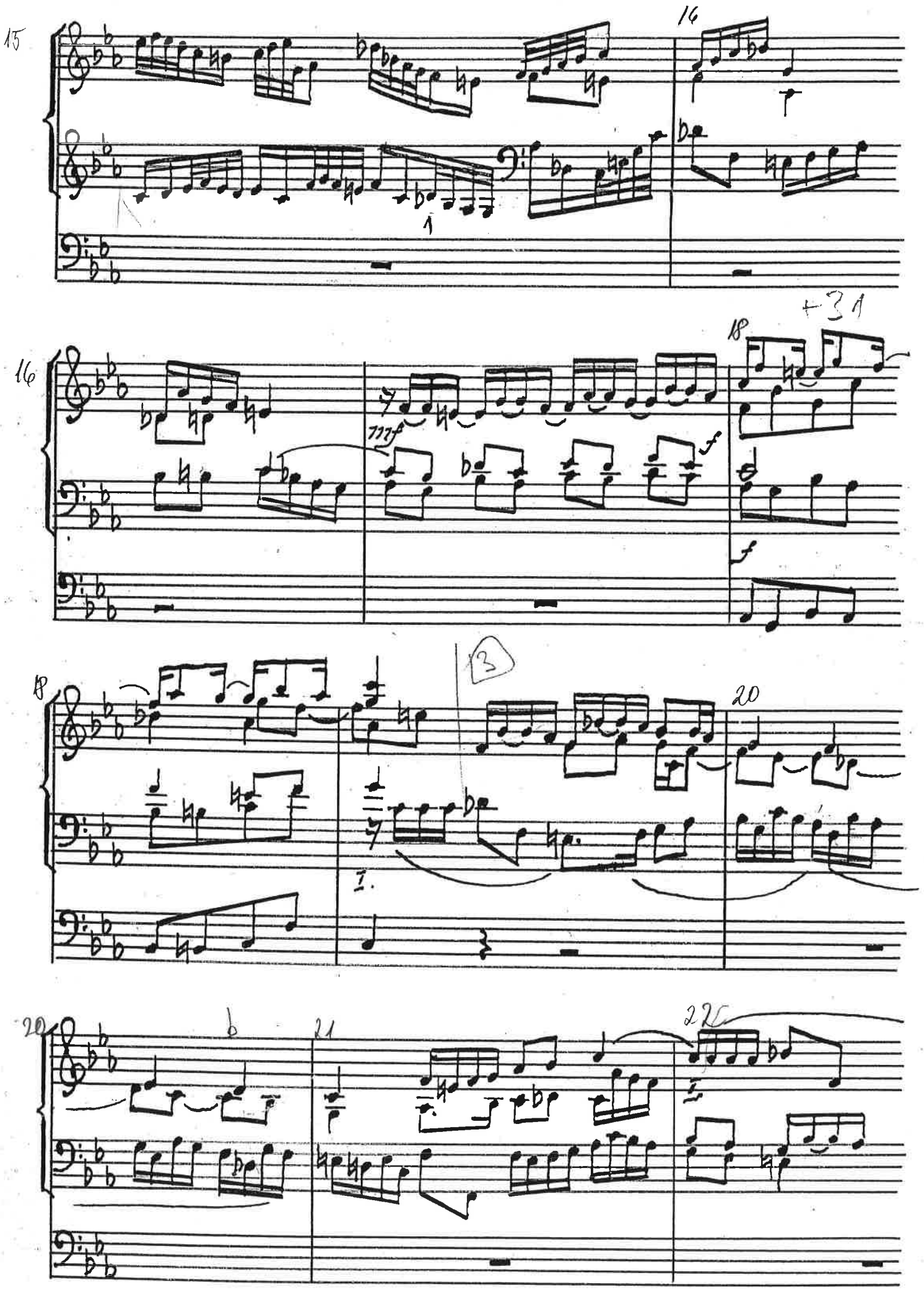
za orgulje

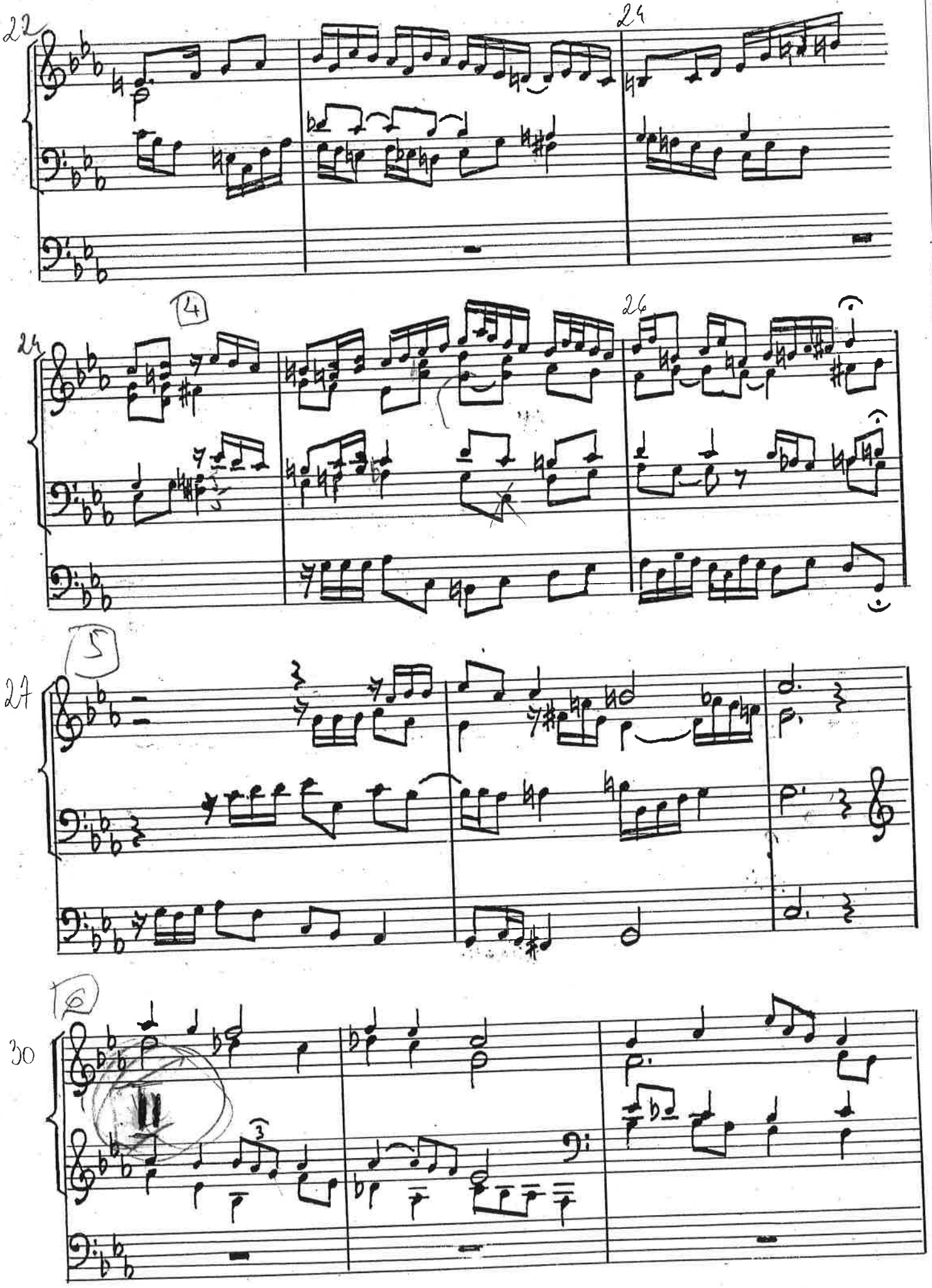
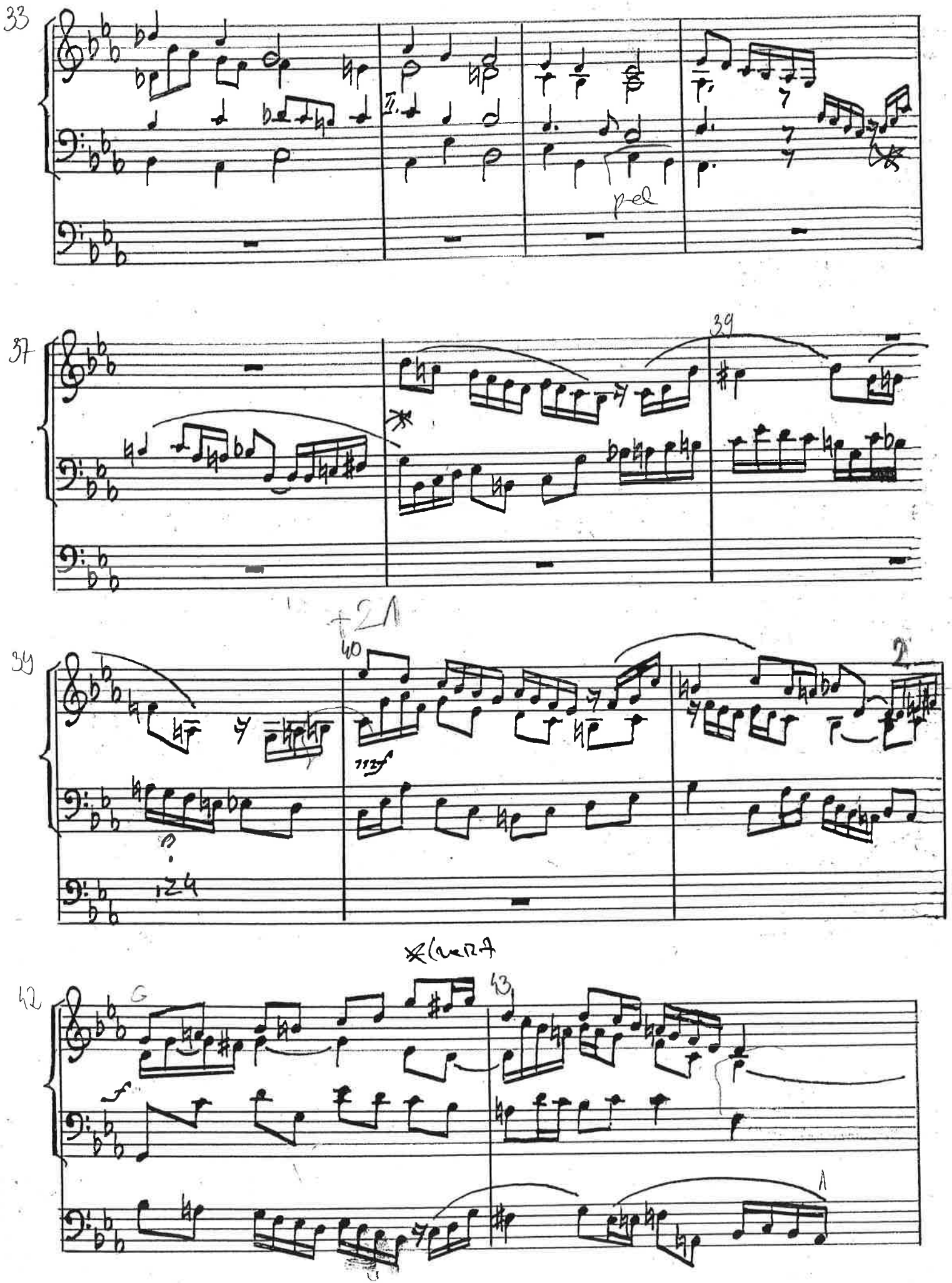
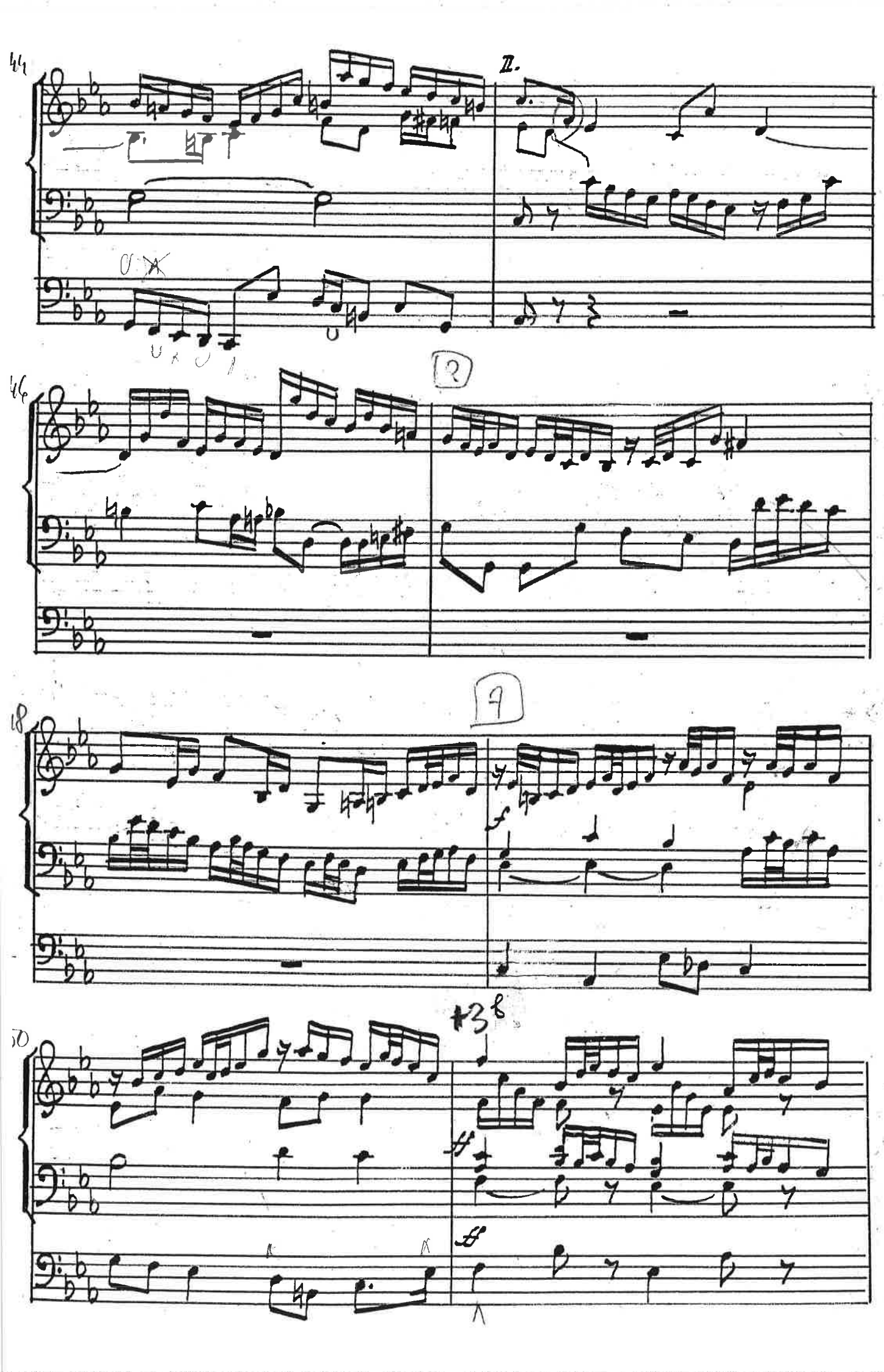
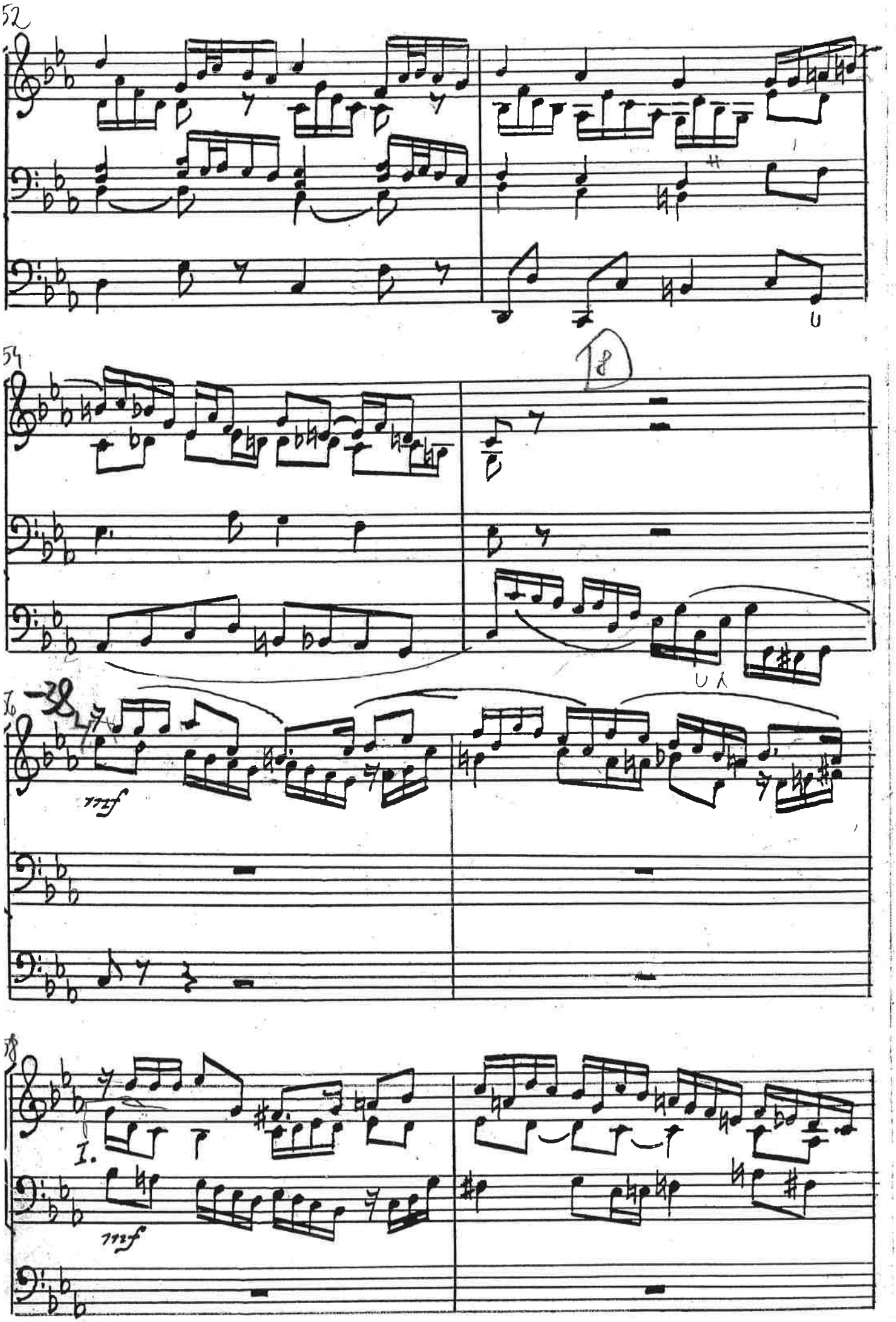
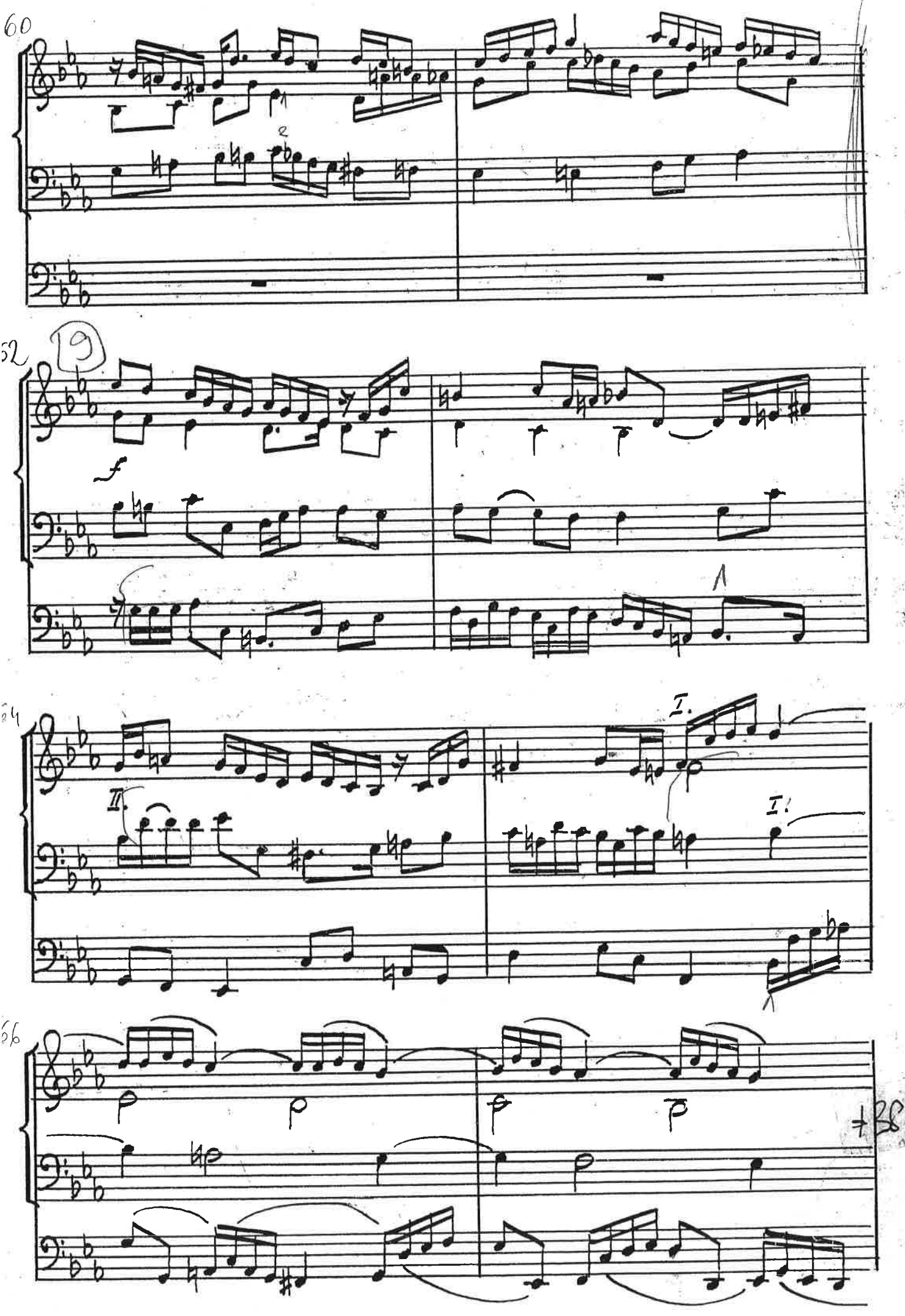
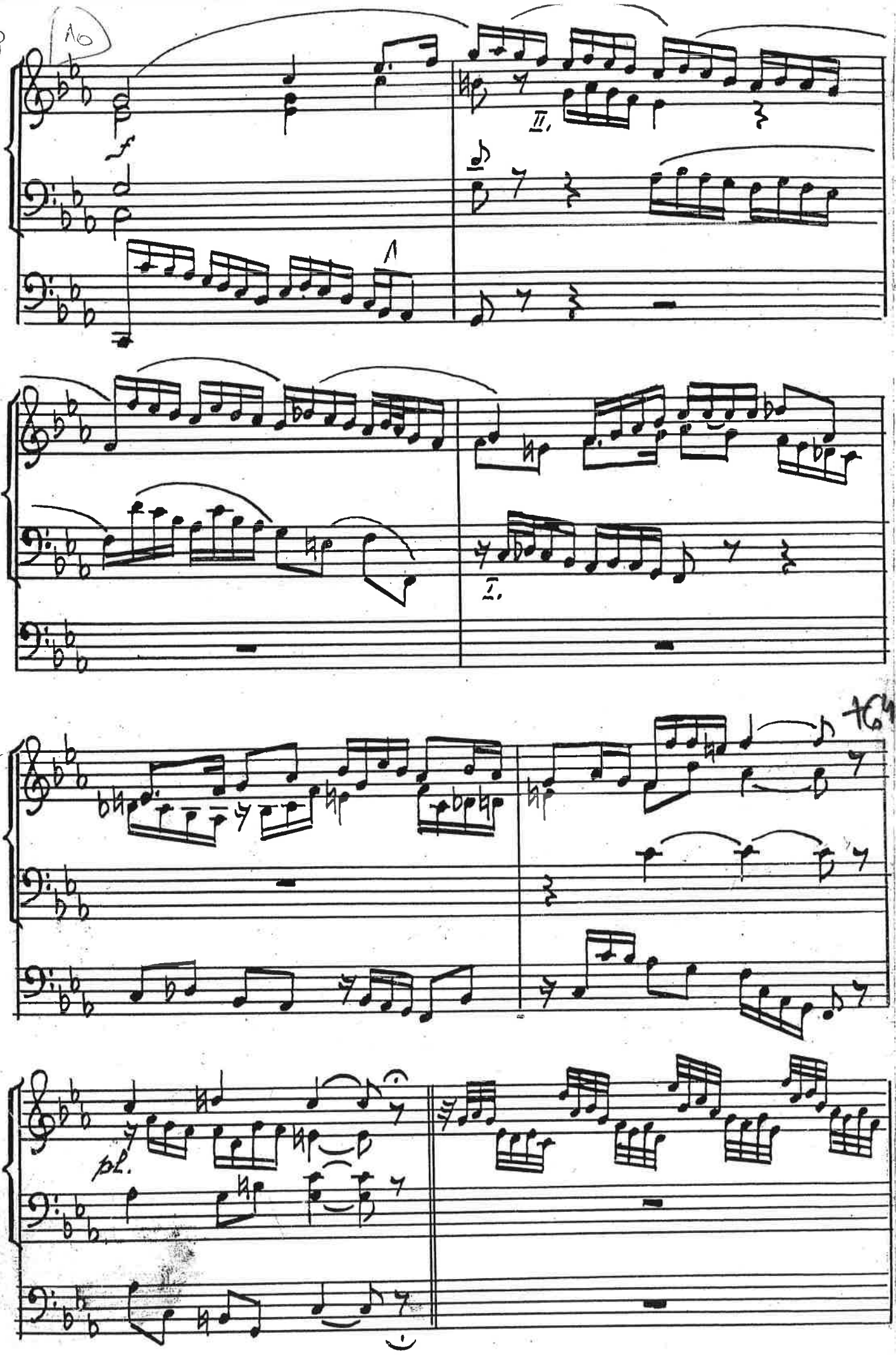
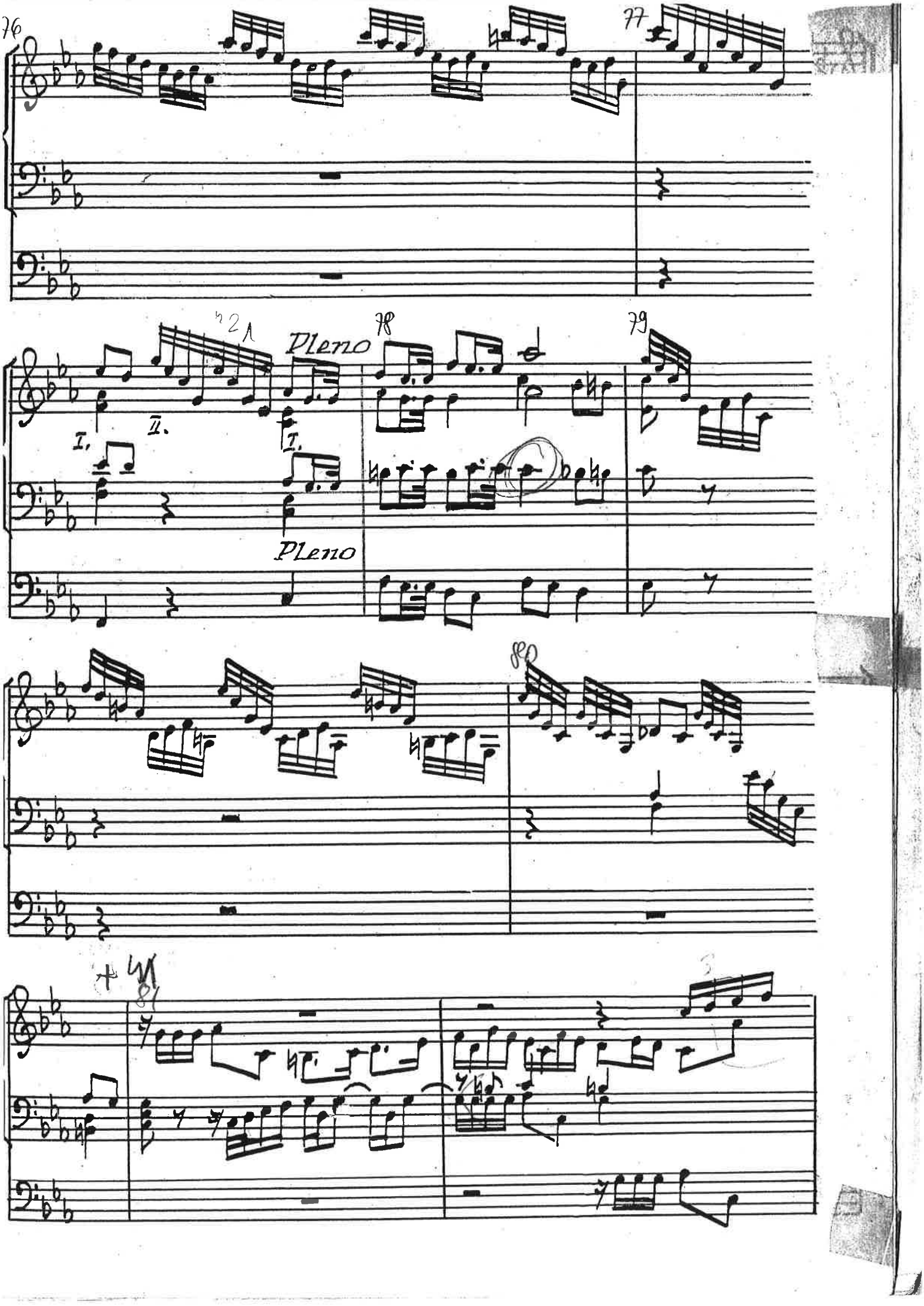
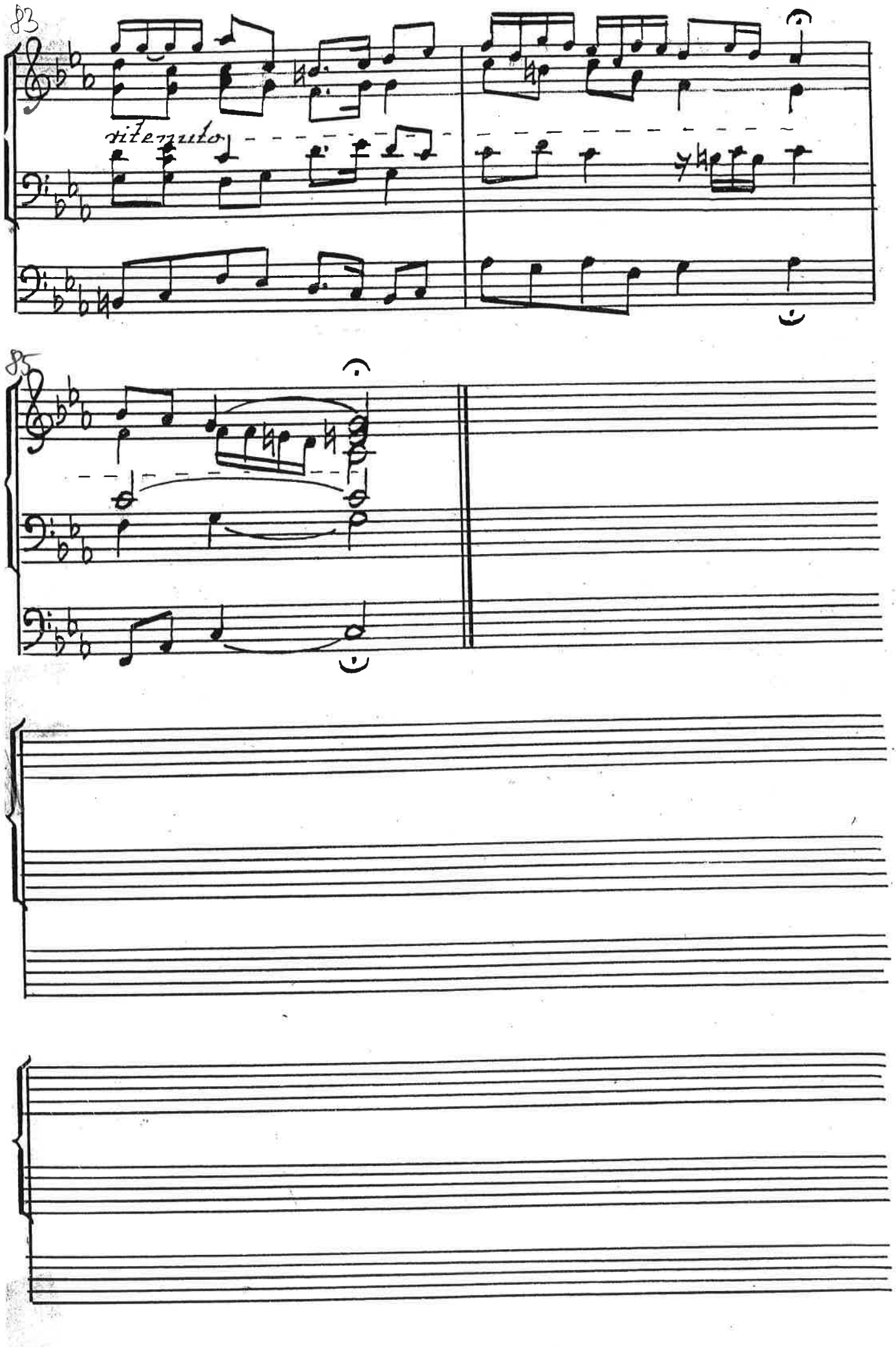
521

Sonata

za orgulje

Franjo Lučić

Moderato

10
13
I.
I.
I.
16
ff
ff
18
3

21
xiten.
mf
522
24
III.
3
523
27.
II. mf
II.
I
524
525
30
I.
f
I.

33
36
I.
I.
2
526
(4)
(3)
40
I
I
44
I.
I.

47
III.
III.
50
II.
II.
I.
I.
54
ff
57

60
Oboe
I.
II
63
66
69

85
Principio.
88
II.
mf
II.
I.
I.
91
94
I.
I.

98
II.
III.
102
52 18
107
111

115
119
122
125
f
ff
ritenz.
Tempo I.

128
131
134
137
II.
I.
I.
I.
VA

141
52/2
II.
144
148
151
I.
II.

154
157
160
ff
ff
163

167
170
5291
A
Fuga
1
II.
mf
3
3
5

7
I.
9
II.
11
2
13

15
16
1
16
18
+31
777
18
3
20
20
21
22


22
24
4
24
26
5
27
30

33
37
39
34
40
42
43
p-el

44
II.
46
48
50

52
54
8
fff
I.
fff

60
62
64
66
f
I.
II.
I.
+38

68
Ao
f
II.
70
I.
72
64, 65
74
pl.

76
77
78
79
80
Pleno
Pleno
I.
II.
I.

83
ritenuto
85

Ovu sonatu u c-molu zaprgulje
prepisao svom dragom i mnogo
poštovanom

profesoru Franju Lučiću,
rektoru Muzičke akademije-Zagreb,
sada u penziji,

odano zahvalan:

Ptuj, 28. 11. 1962.

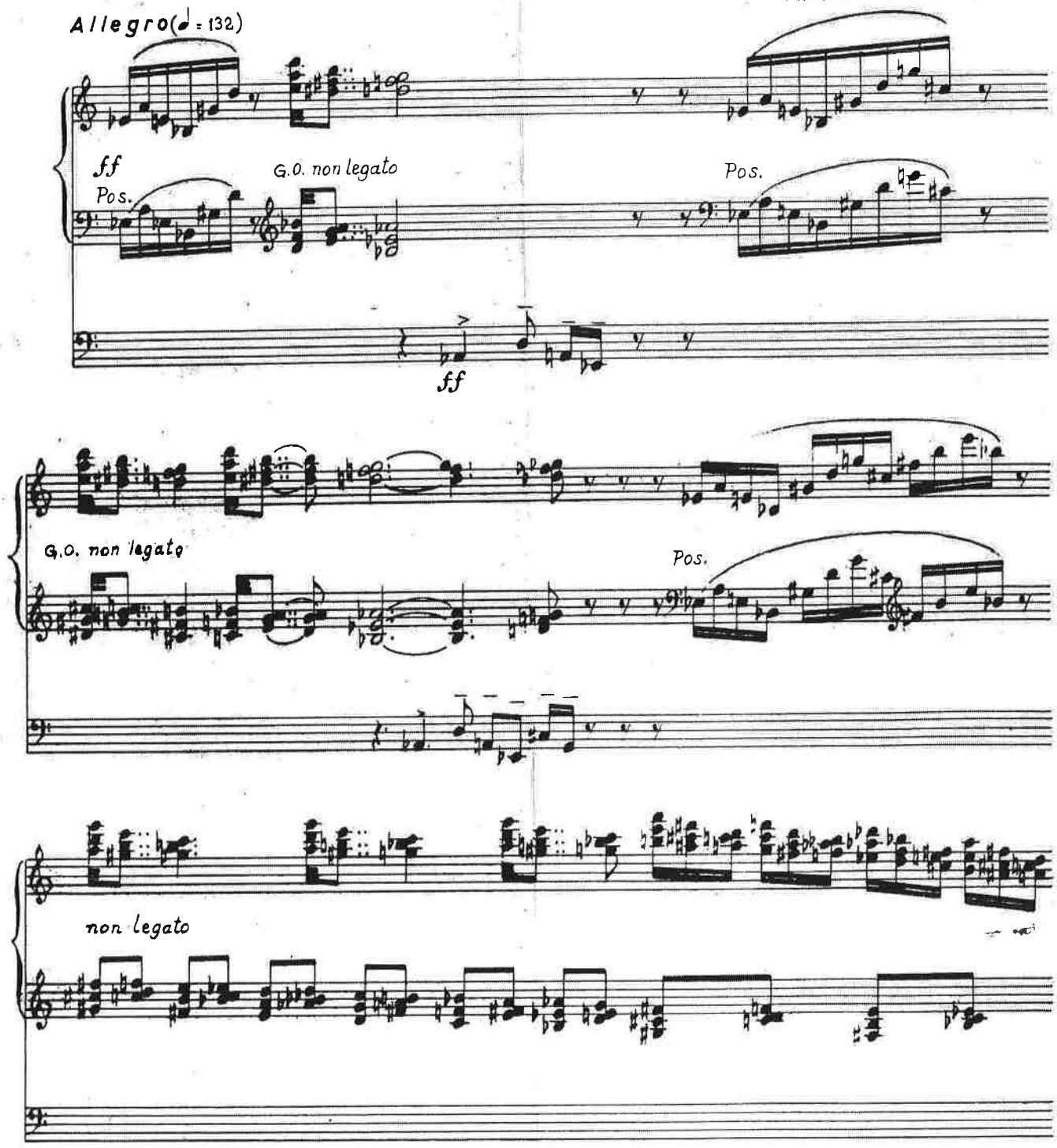
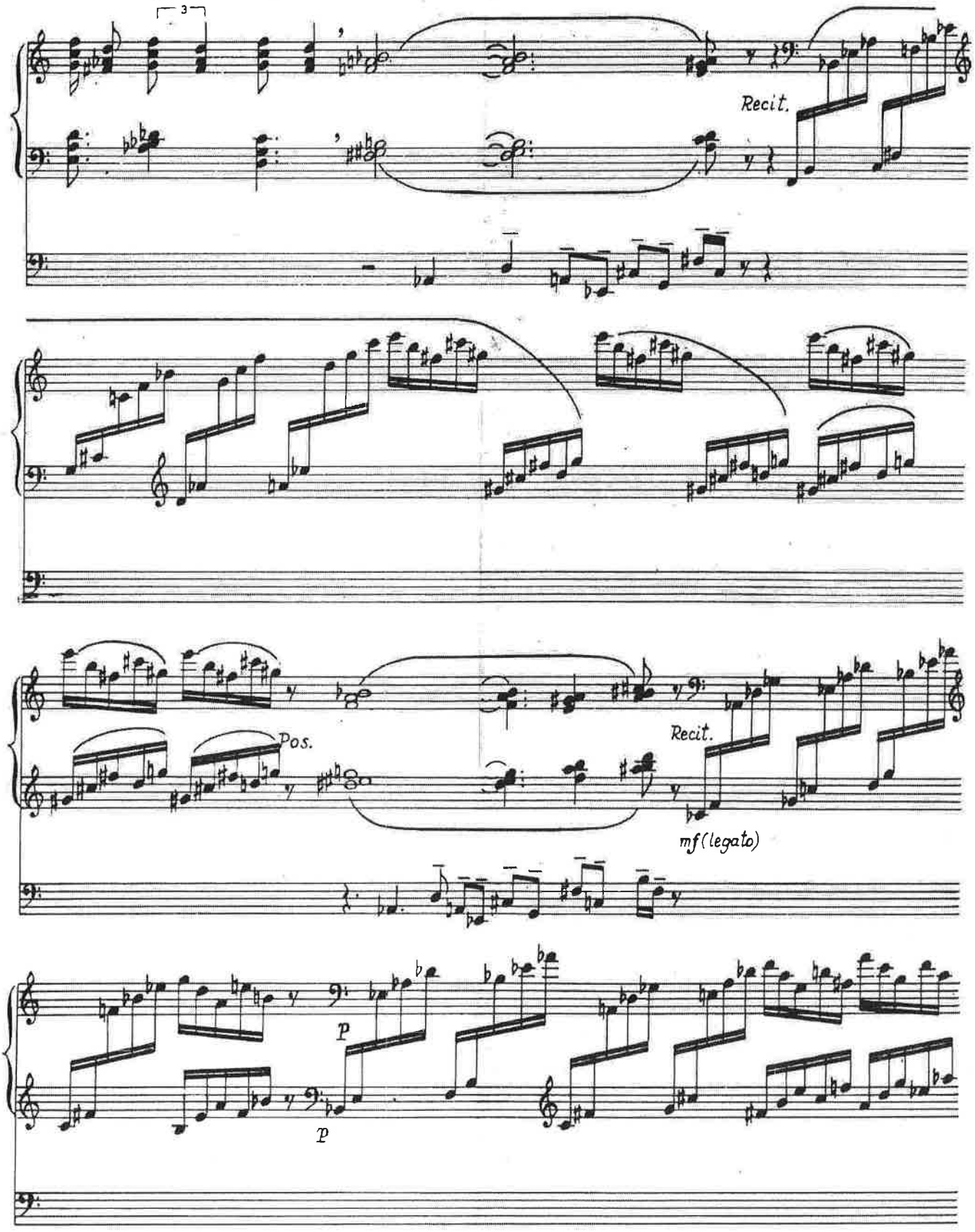
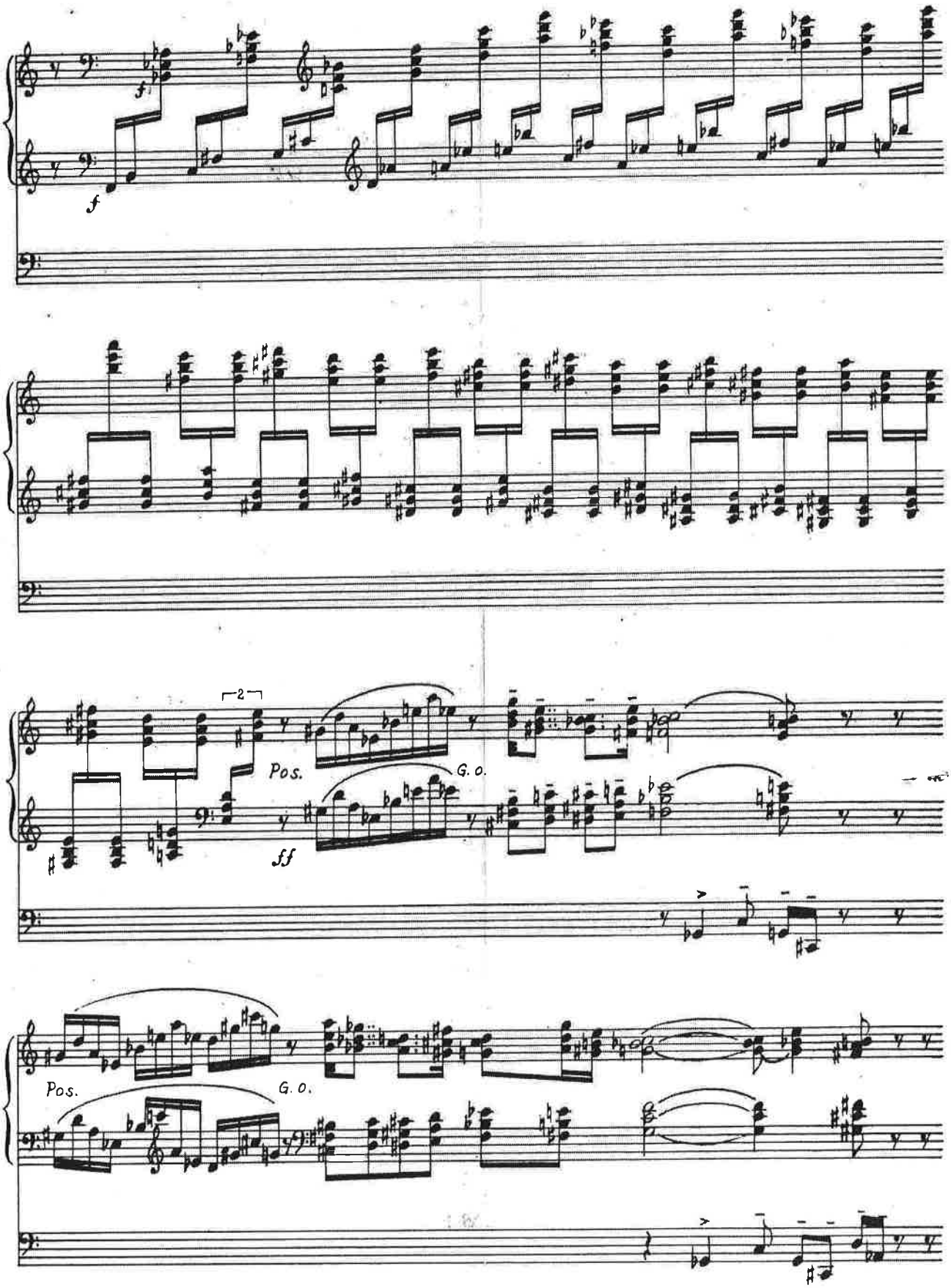
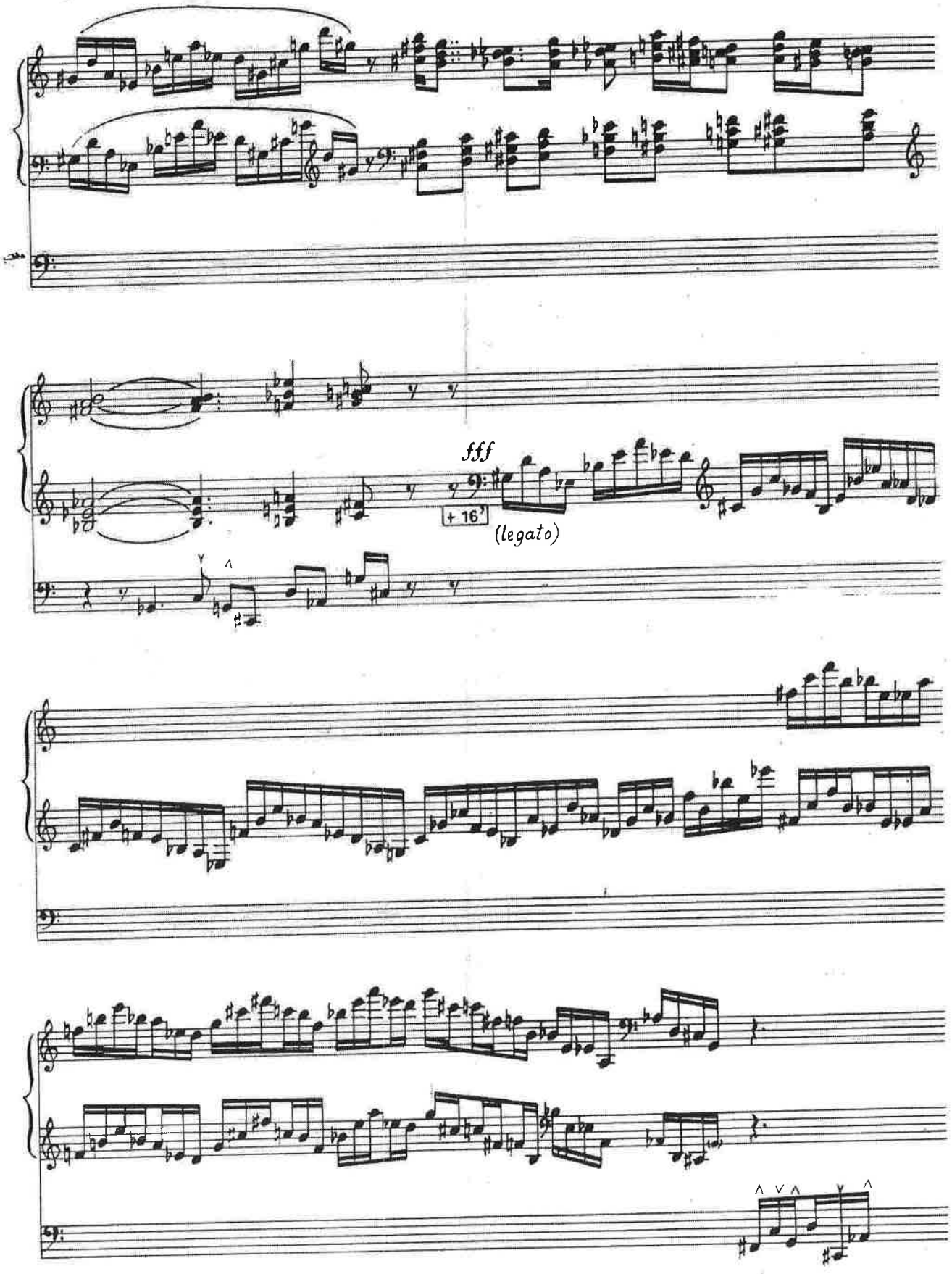
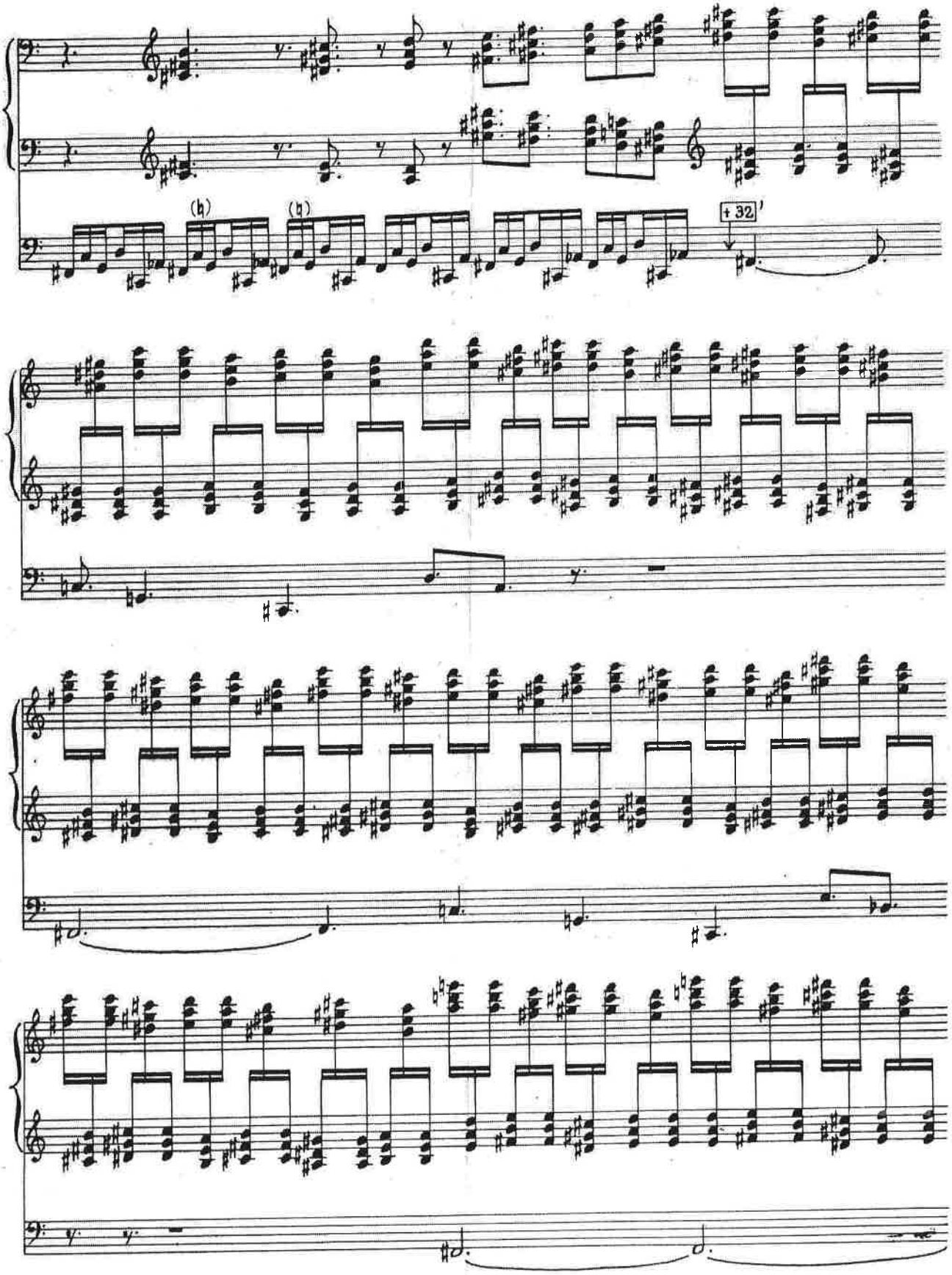
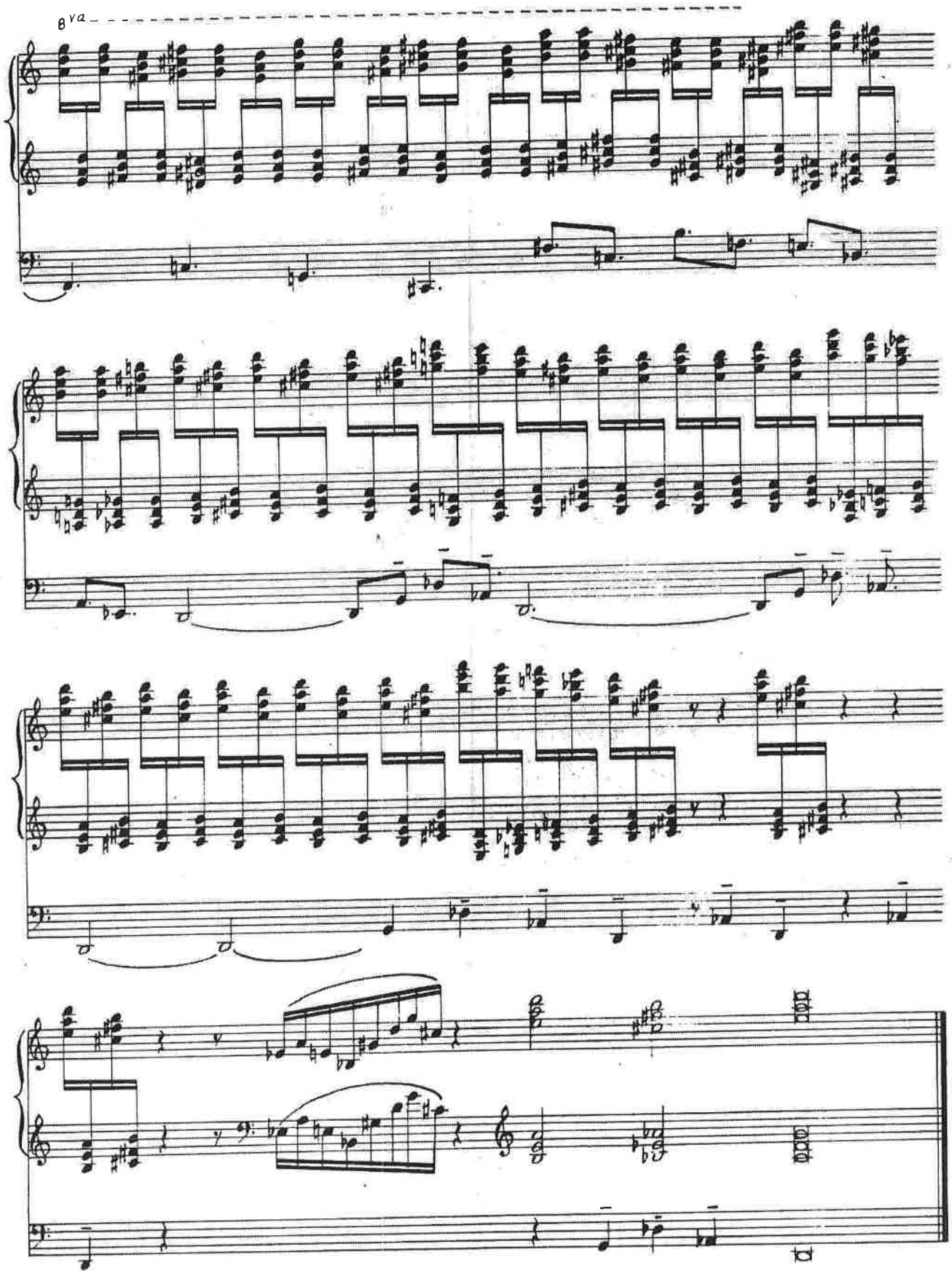
Franjo Lučić

15. prilog:
Anđelko KLOBUČAR: Sonata

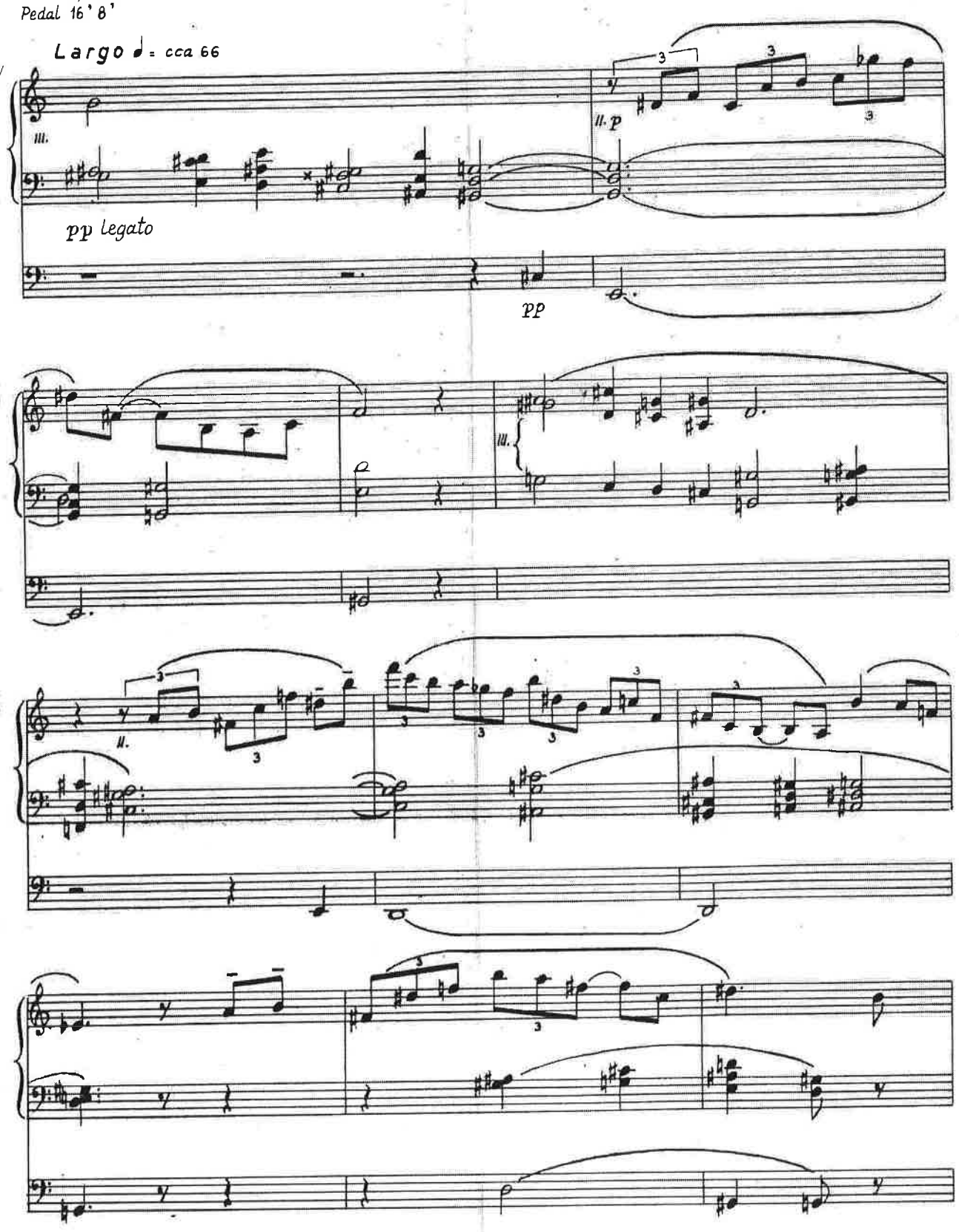
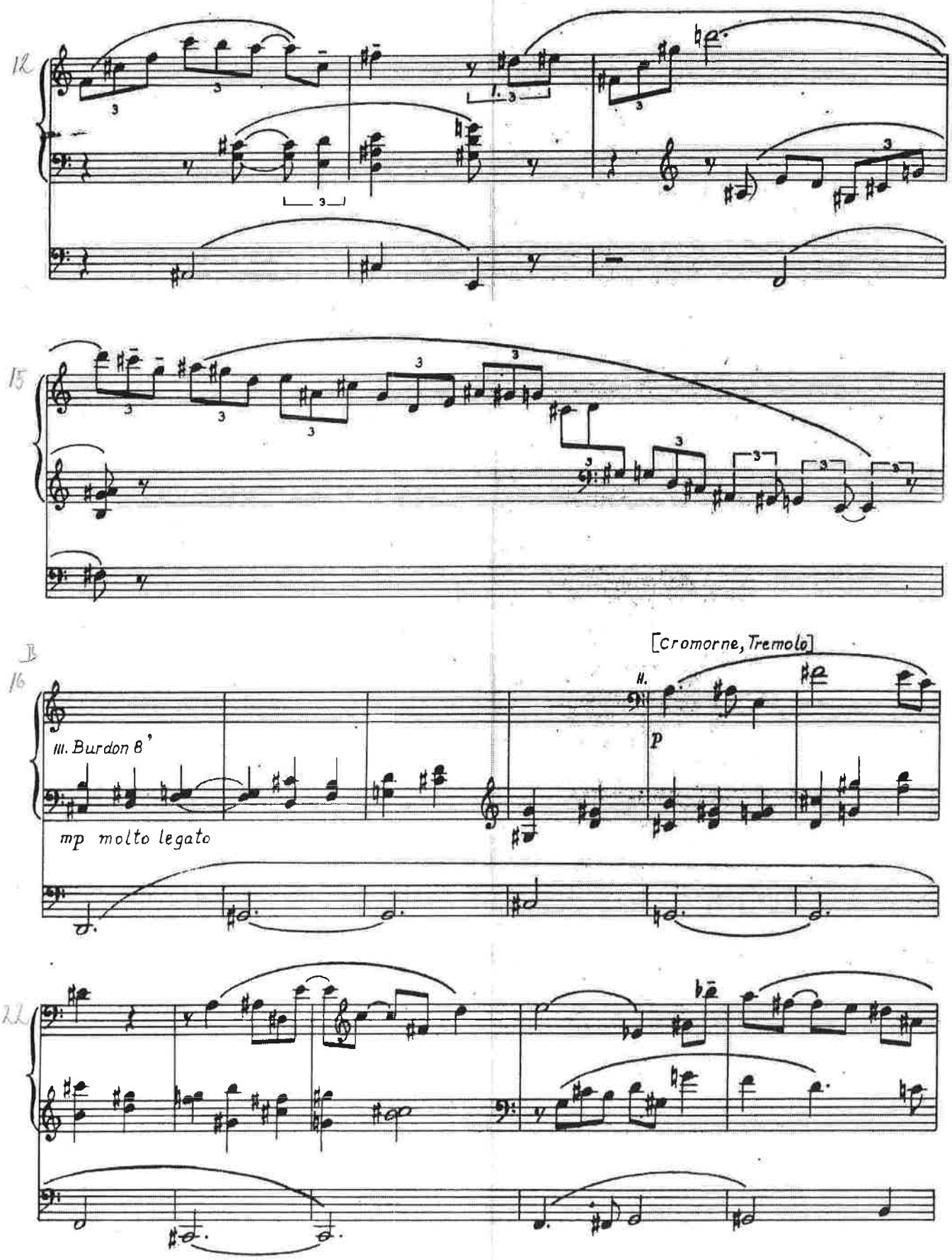
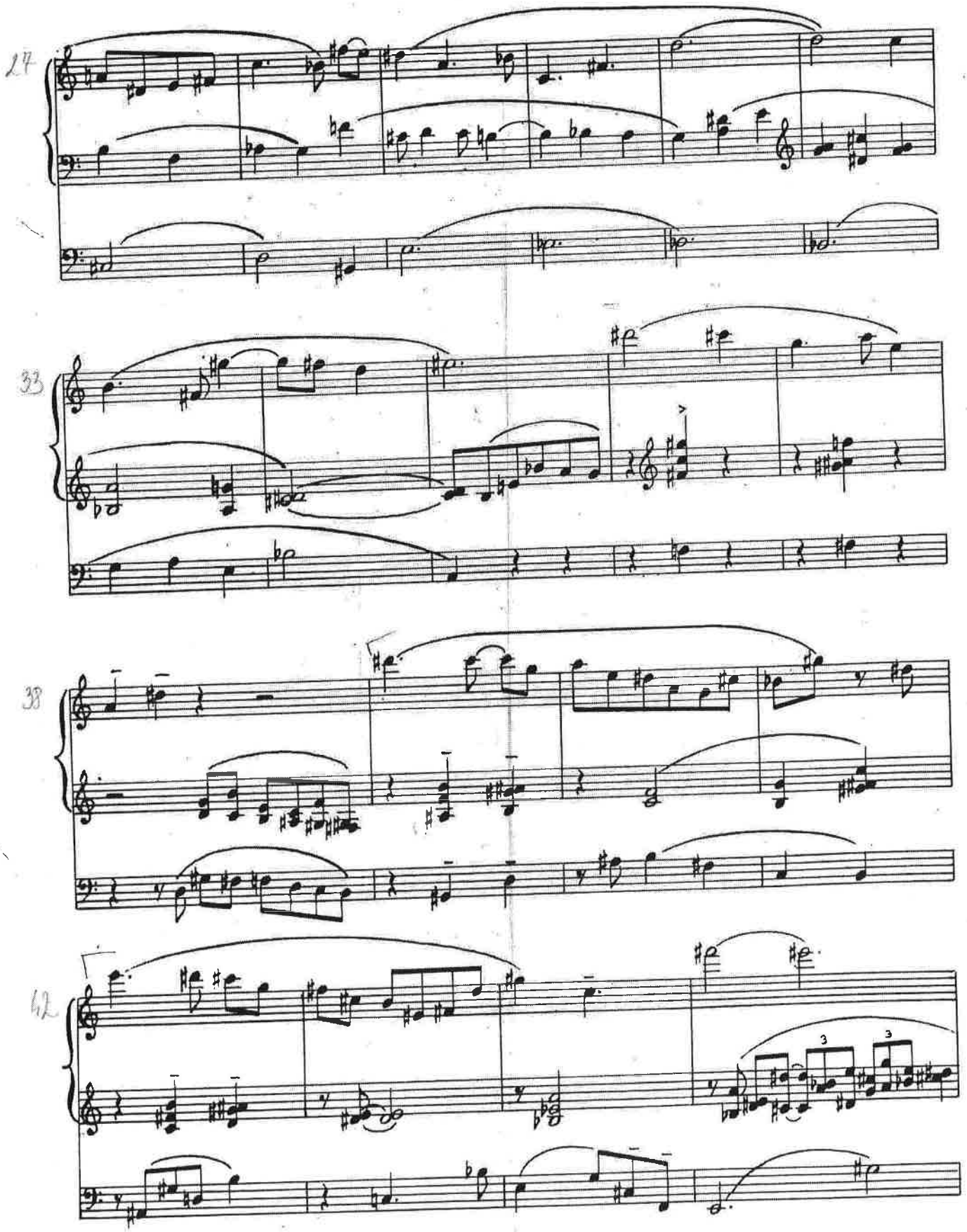
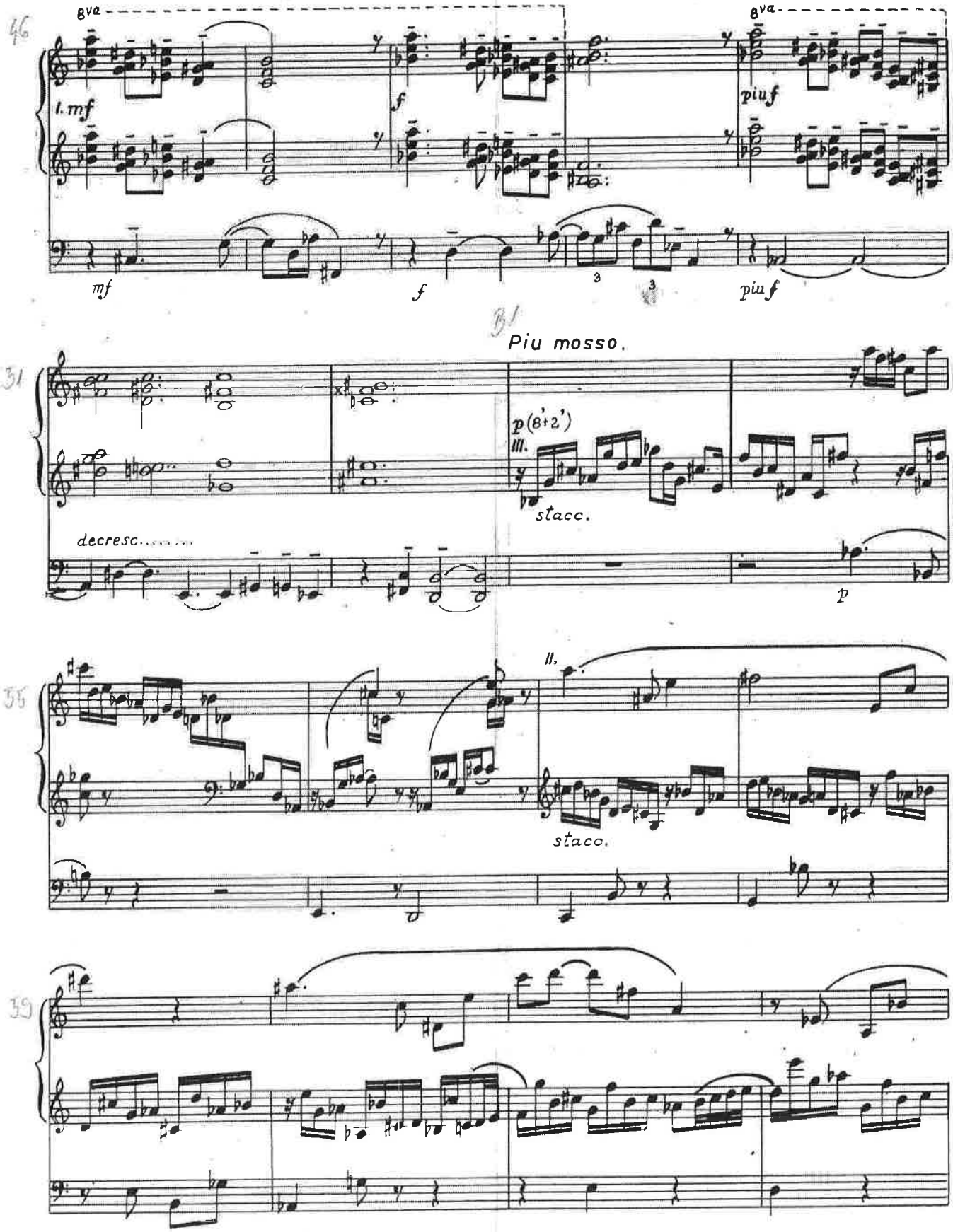
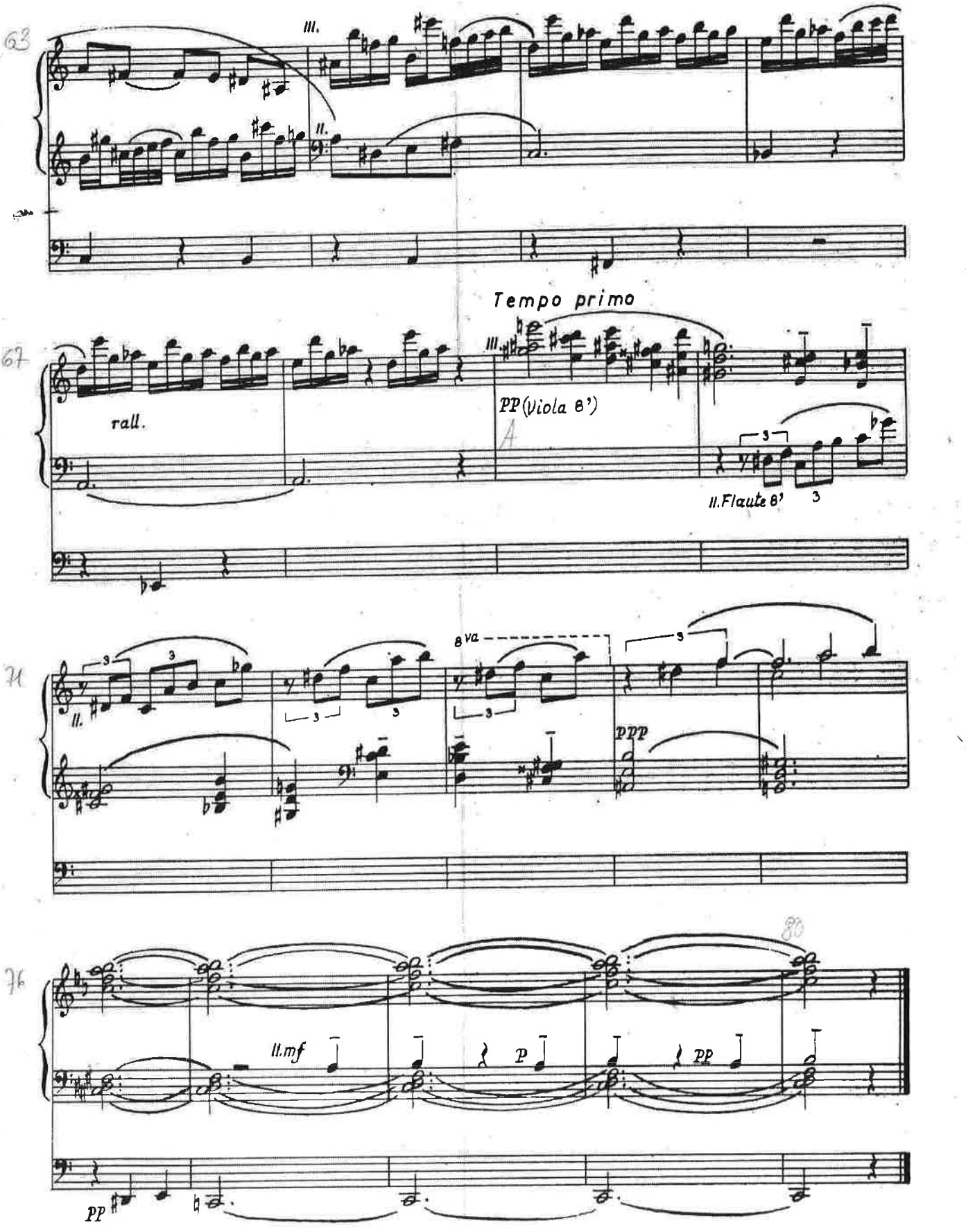
G.O. 8',4',2',Mix. Trp 8'
Pos. 8',4',2',Mix
Recit. 8'4'2'Mix
Pedal 16',8',4',Mix Anches 16'8'

SONATA

TOCCATA

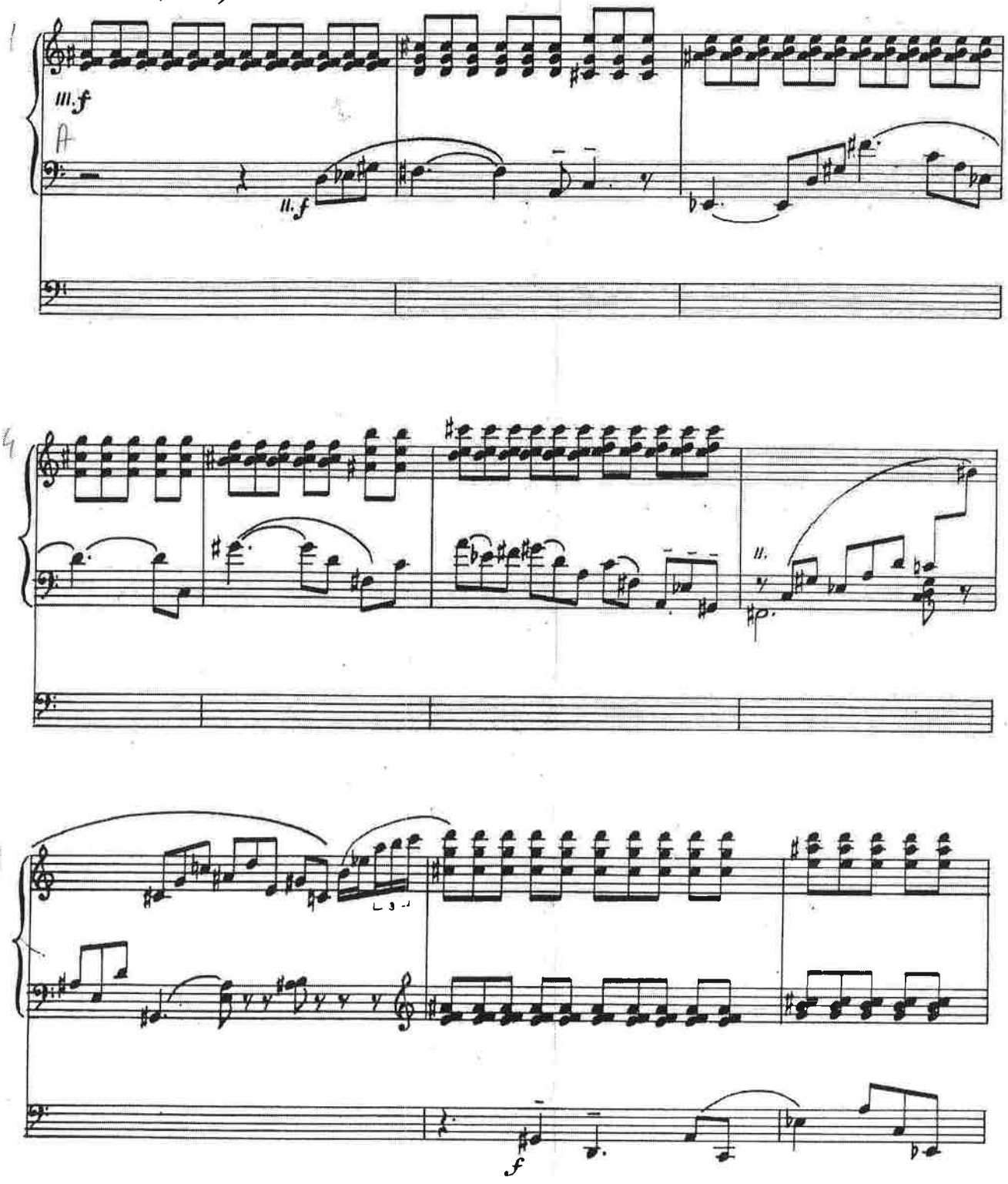
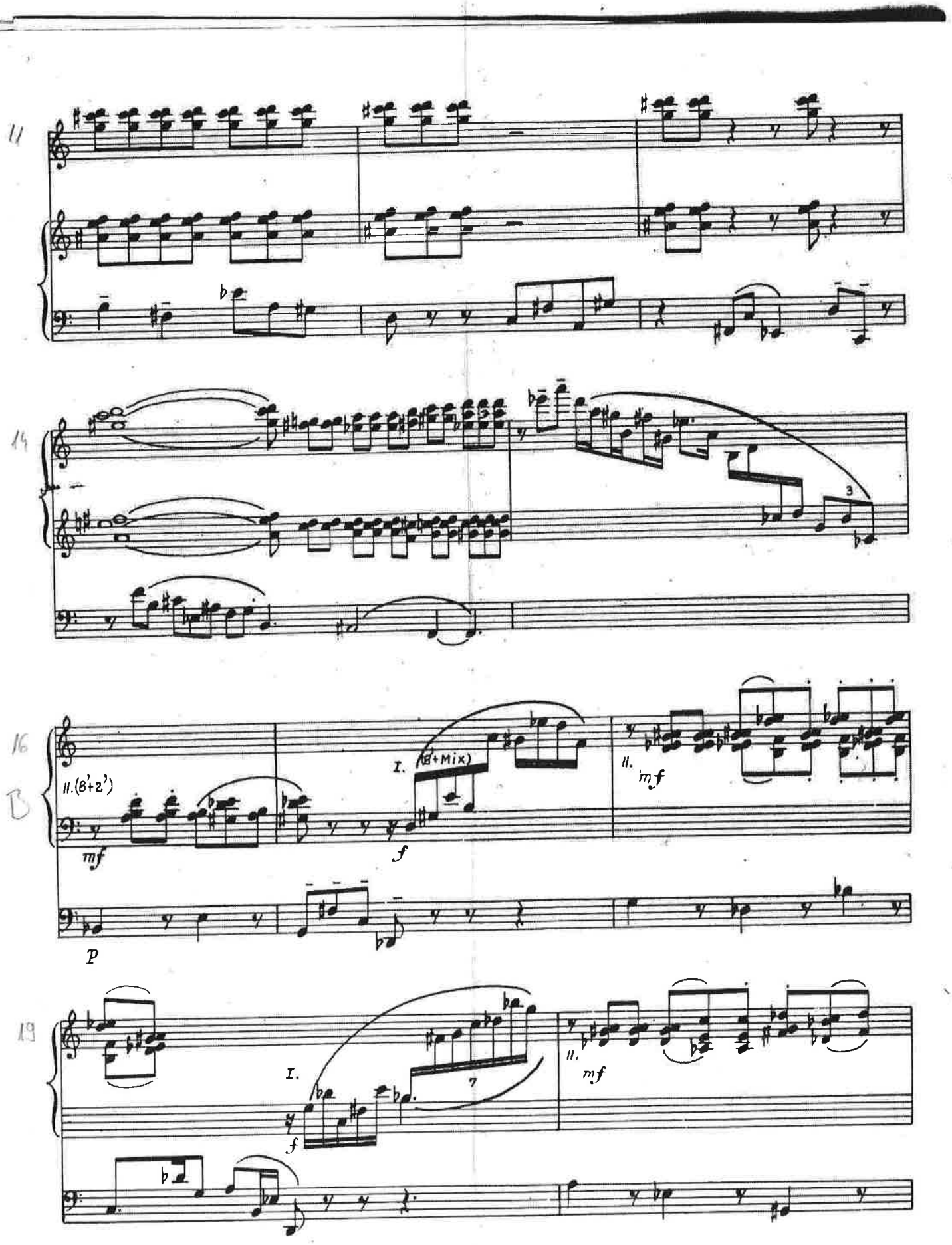
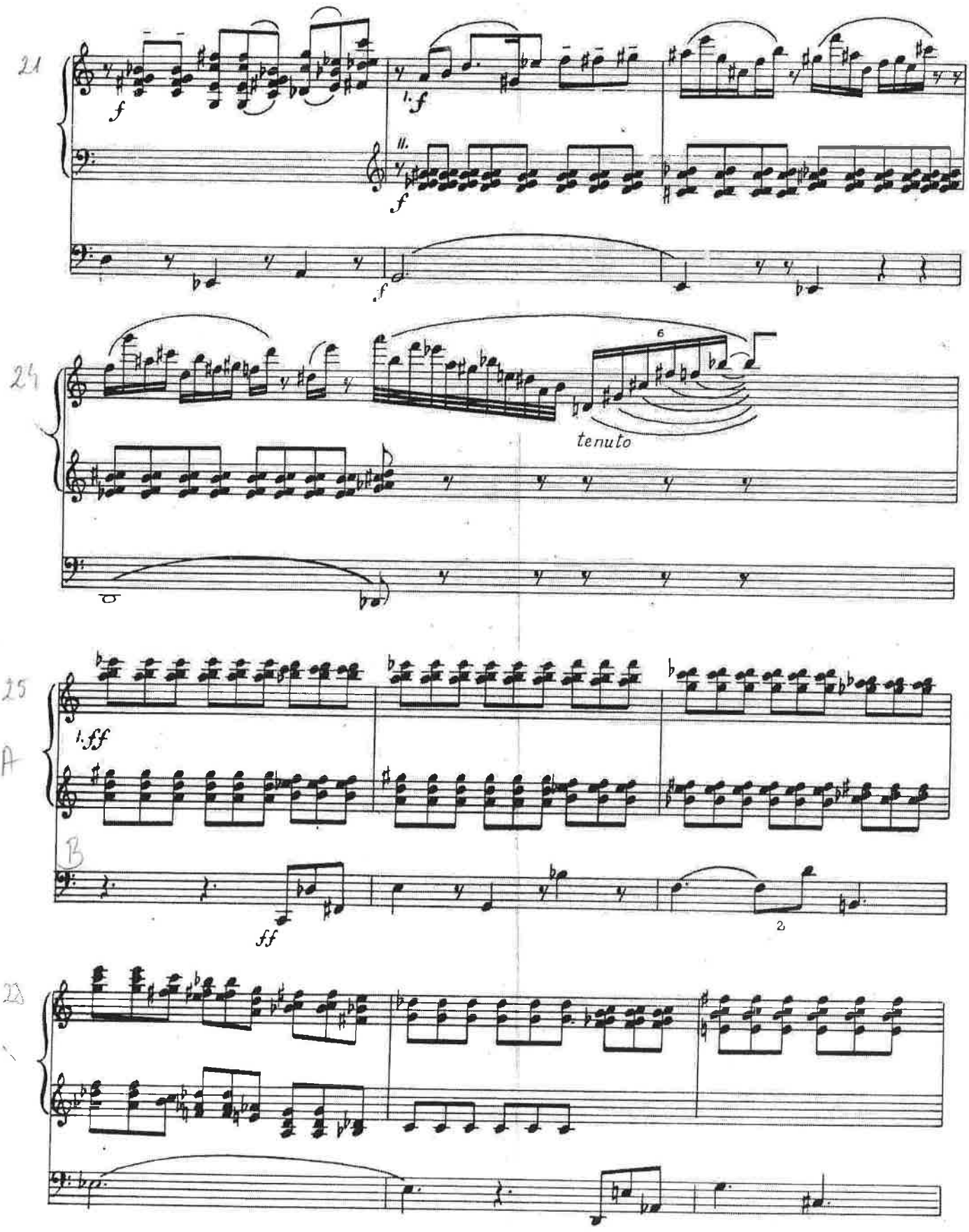
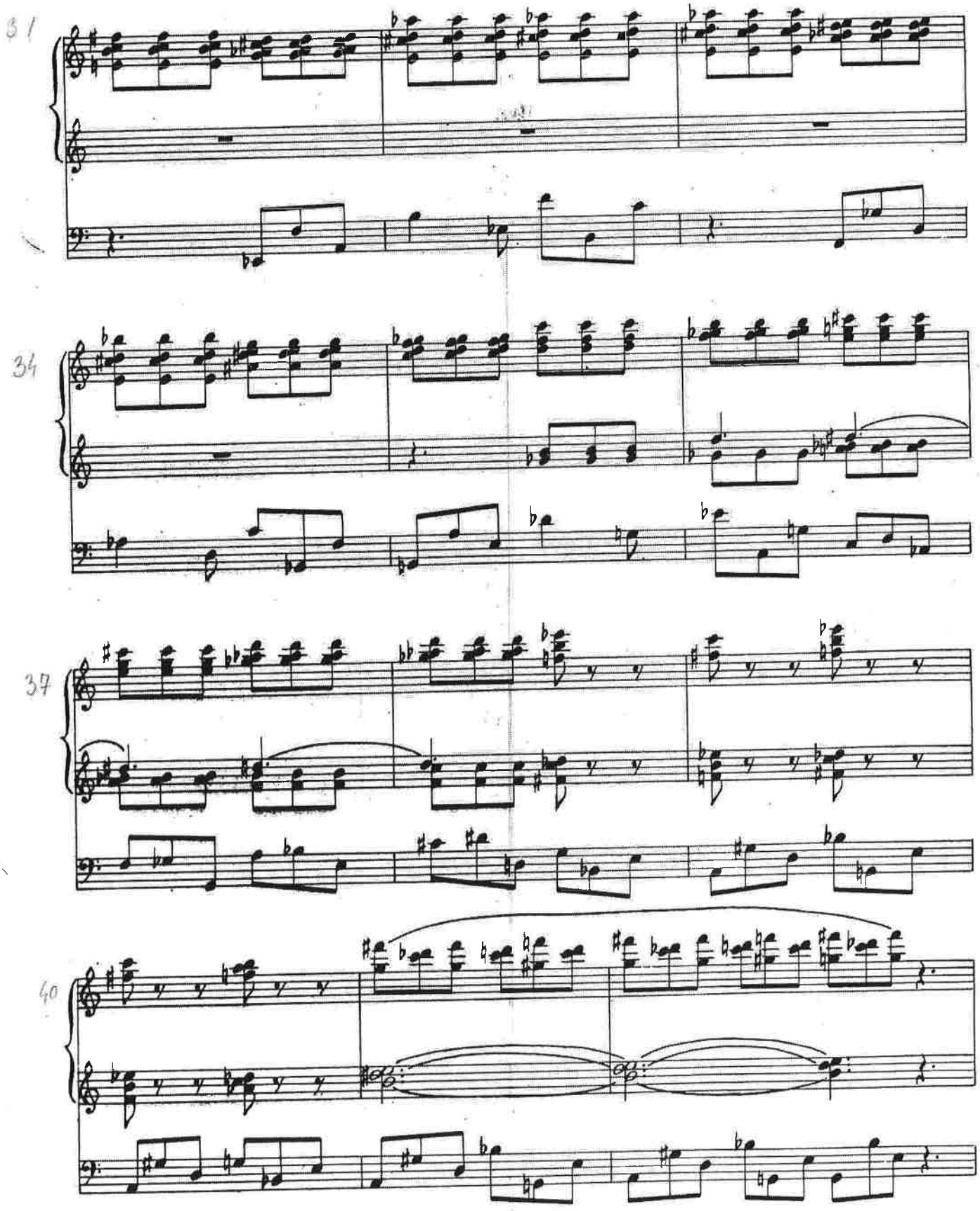
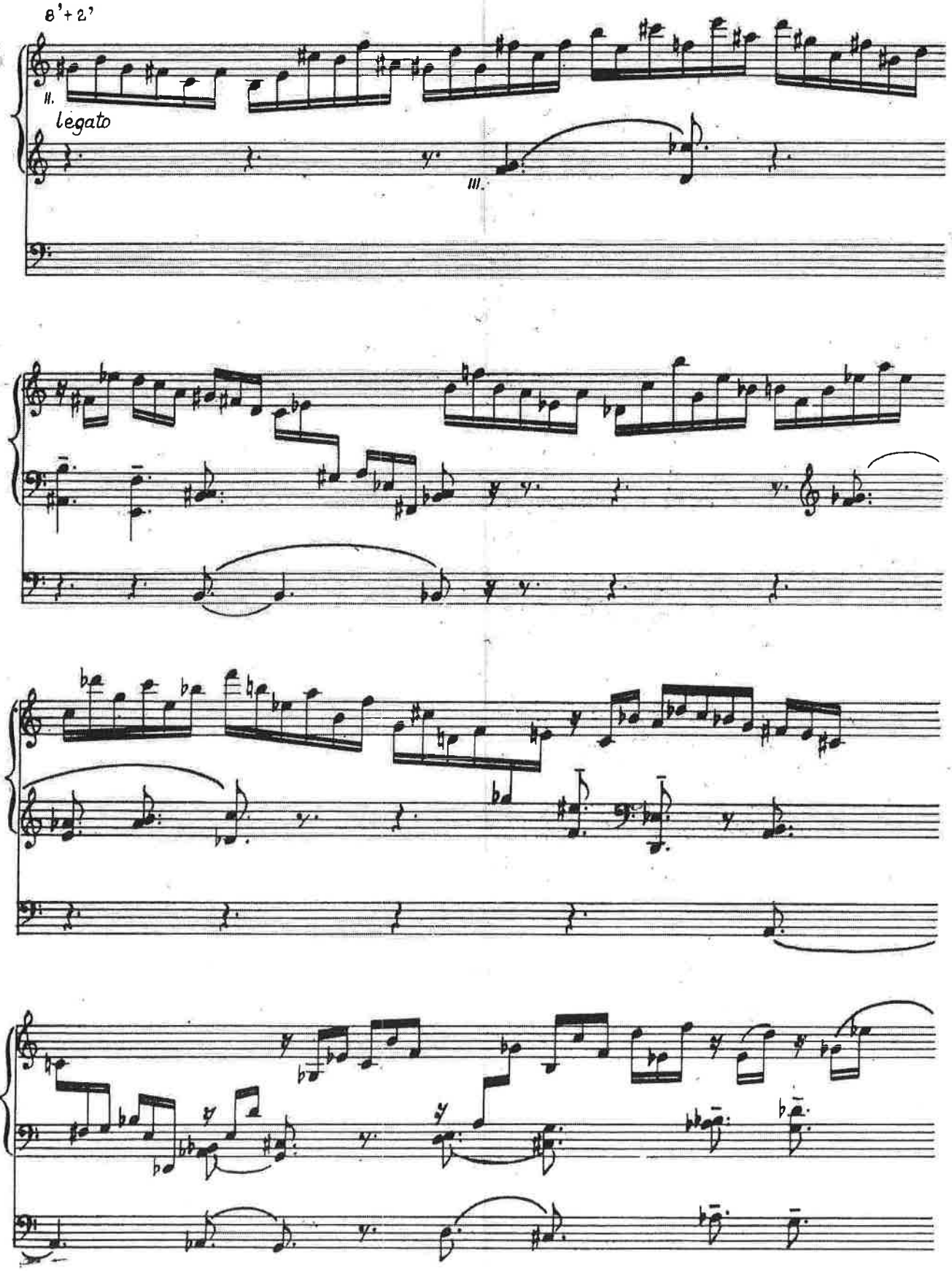
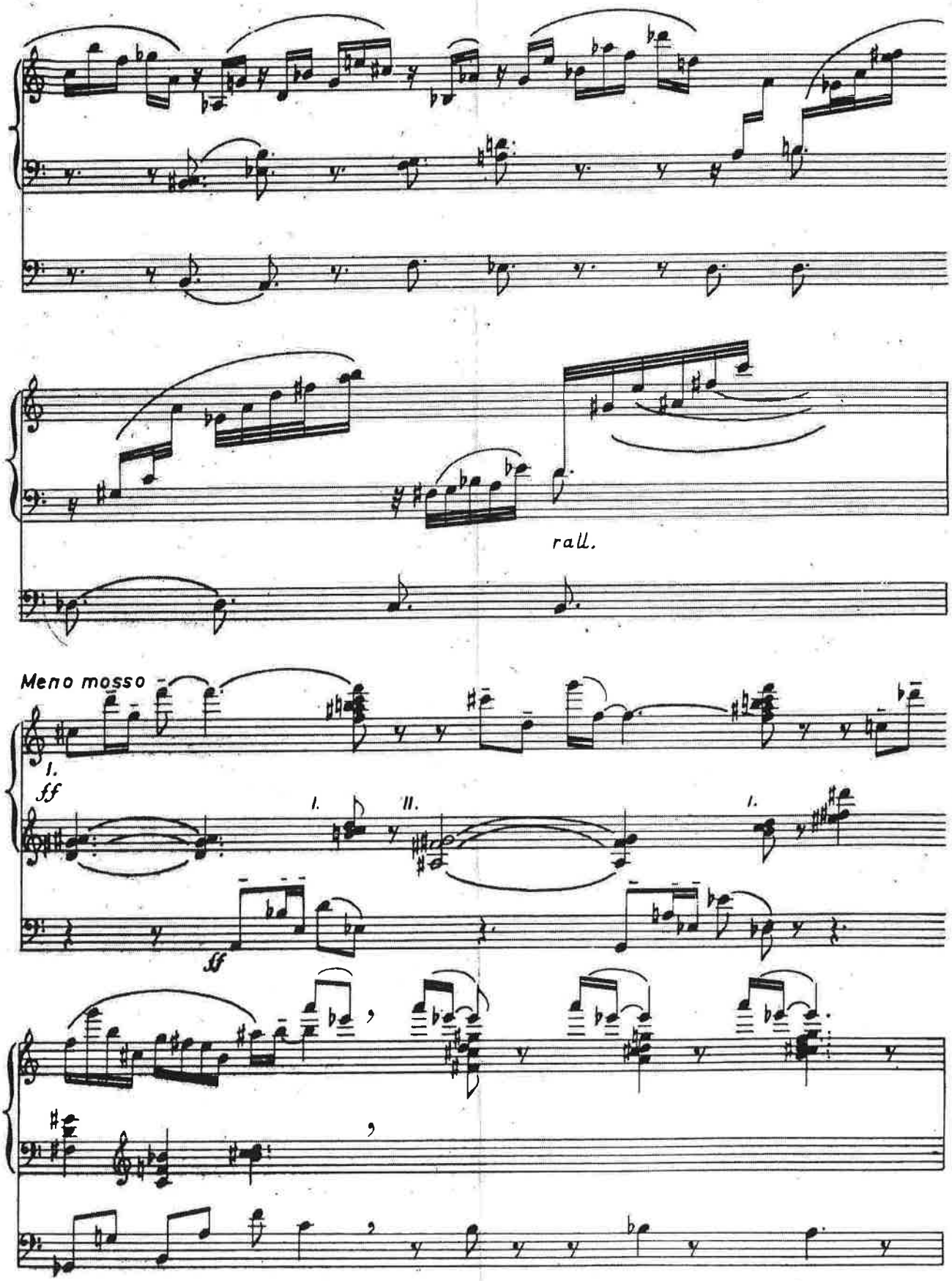
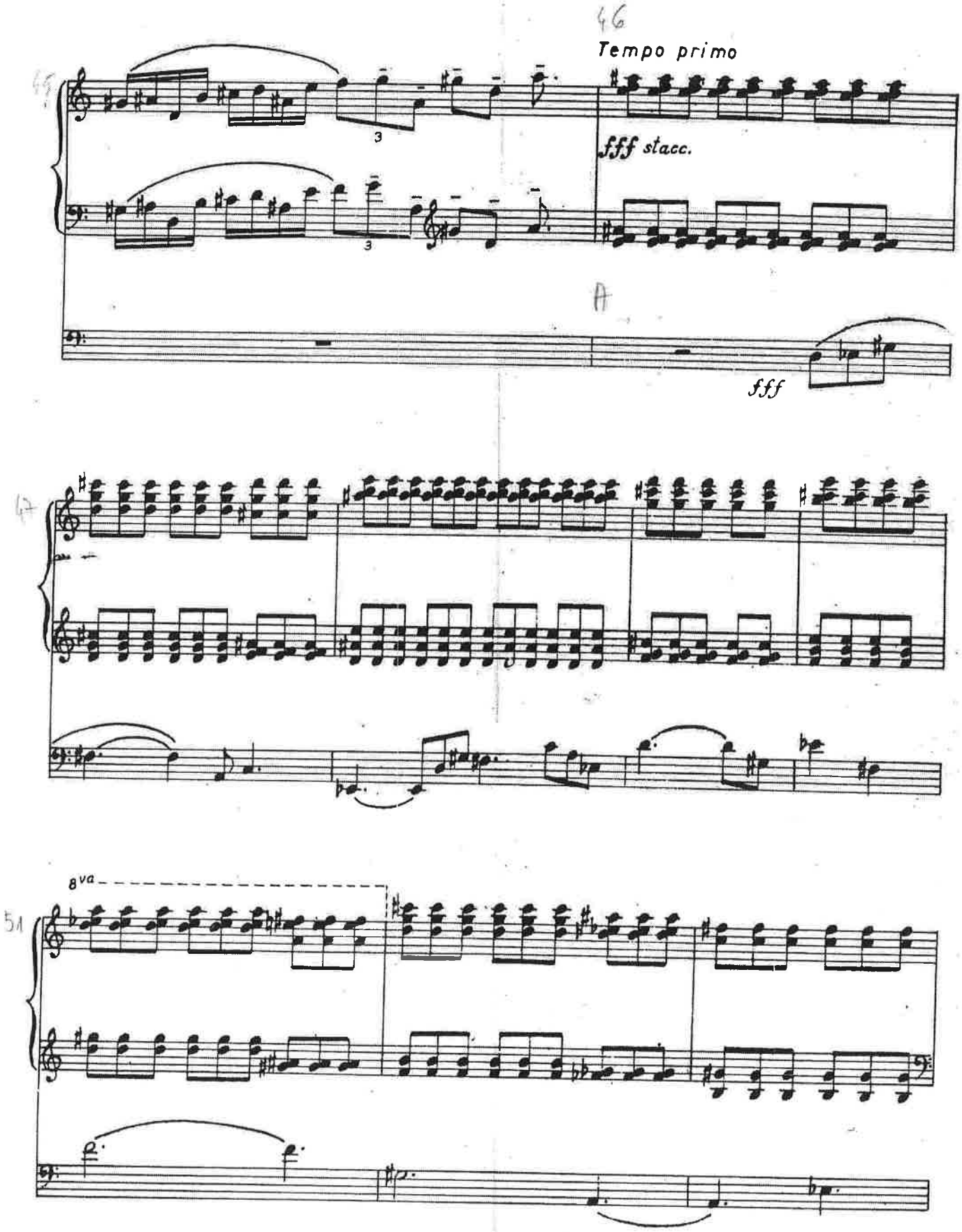
Anđelko Klobučar

3
Recit.
Pos.
Recit.
mf (legato)
p
p

f
f
2
Pos.
G. O.
ff
Pos.
G. O.

fff
+ 16'
(legato)

(h)
(h)
+ 32'

8va

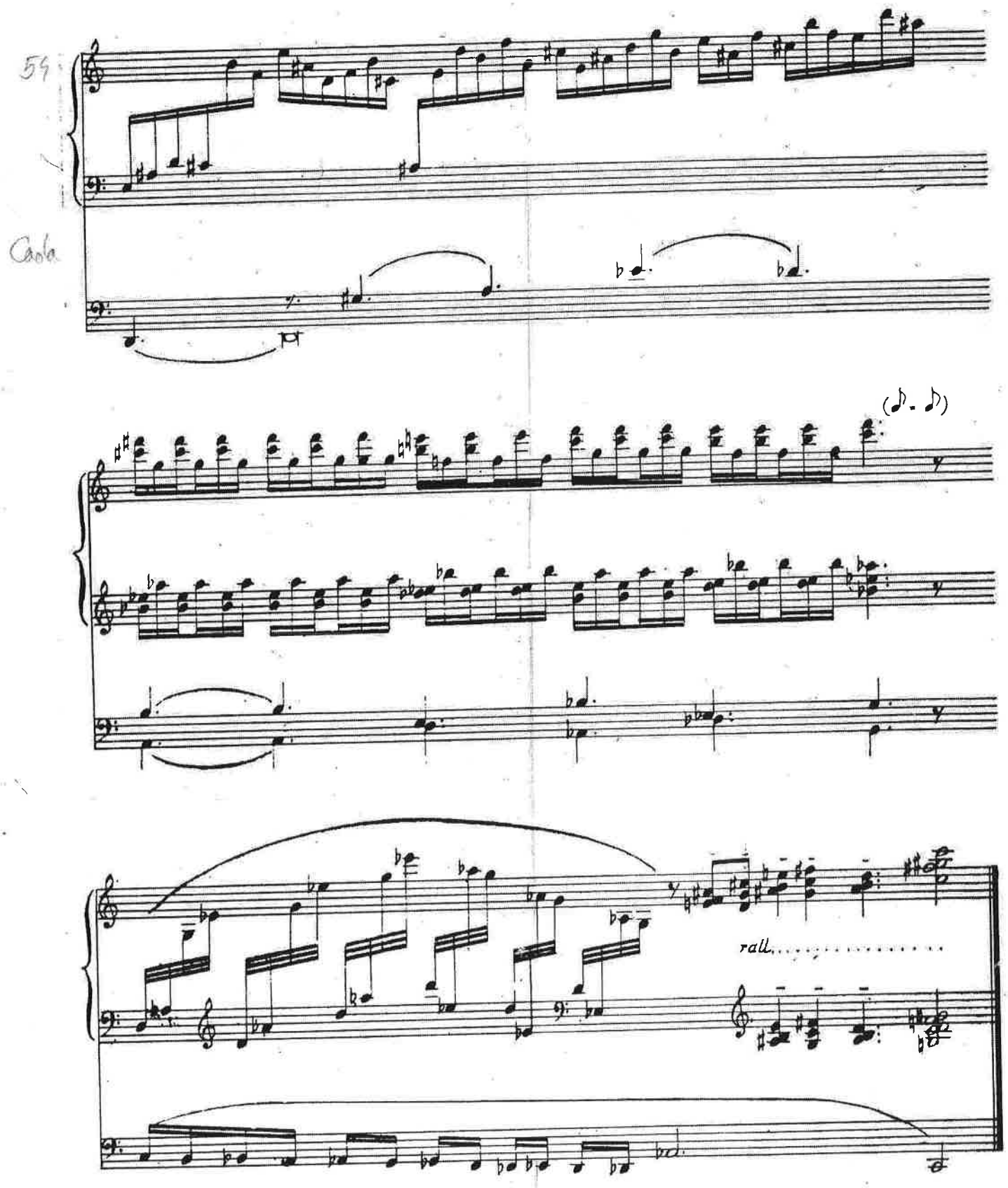
III. Viola 8'
II. Flauto 8'
I. Flauto, Burdon 8'
Pedal 16' 8'

ARIOSO

12
15
16
[cromorne, Tremolo]
III. Burdon 8'
mp molto legato
p
22

27
33
38
42
3
3

8va
8va
l. mf
f
piu f
mf
f
piu f
Piu mosso.
p (8'+2')
III.
stacc.
decresc.....
p
II.
stacc.

63
III.
II.
67
Tempo primo
rall.
III.
PP (Viola 8')
II. Flaute 8'
71
8va
II.
ppp
76
80
II. mf
p
pp
PP

III. 8'4'2'
II. 8'4' 2'
I. 8'4' 2'
Ped. 16'8'4'
J. 16'8'

FINALE

Vivace (♩ = 144)

11
14
3
16
B
II.(8'+2')
mf
I.
(8+Mix)
f
II.
mf
p
19
I.
7
f
II.
mf

21
f
l. f
II.
f
f
24
6
tenuto
25
A
l. ff
B
ff
2
27

31
34
37
40

8'+2'
II.
legato
III.

rall.
Meno mosso
I.
ff
I.
II.
I.
ff

46
Tempo primo
fff stacc.
A
fff
47
8va
51


54
Coda
(♪. ♪)
rall.
/Pariz, 1966./

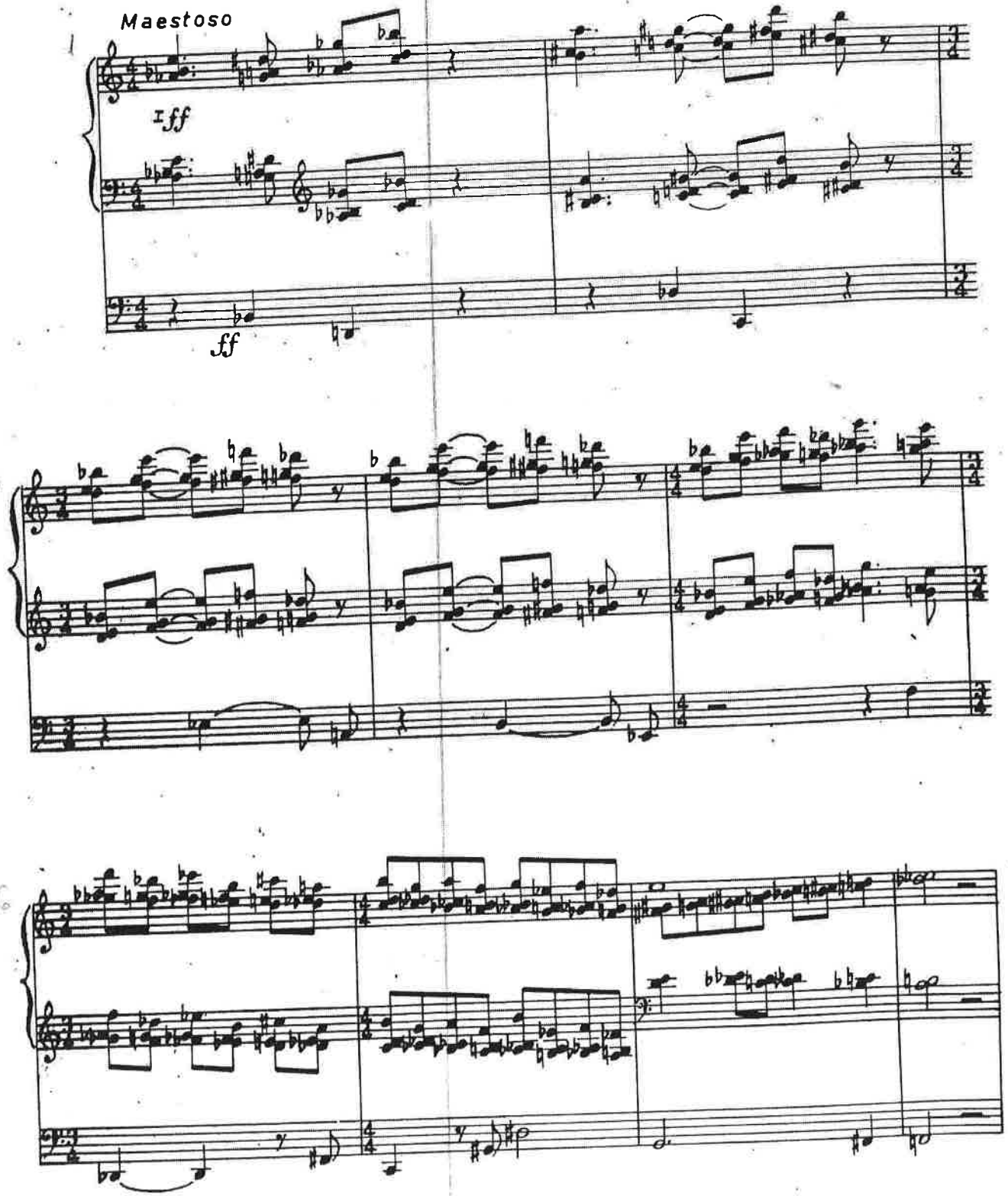
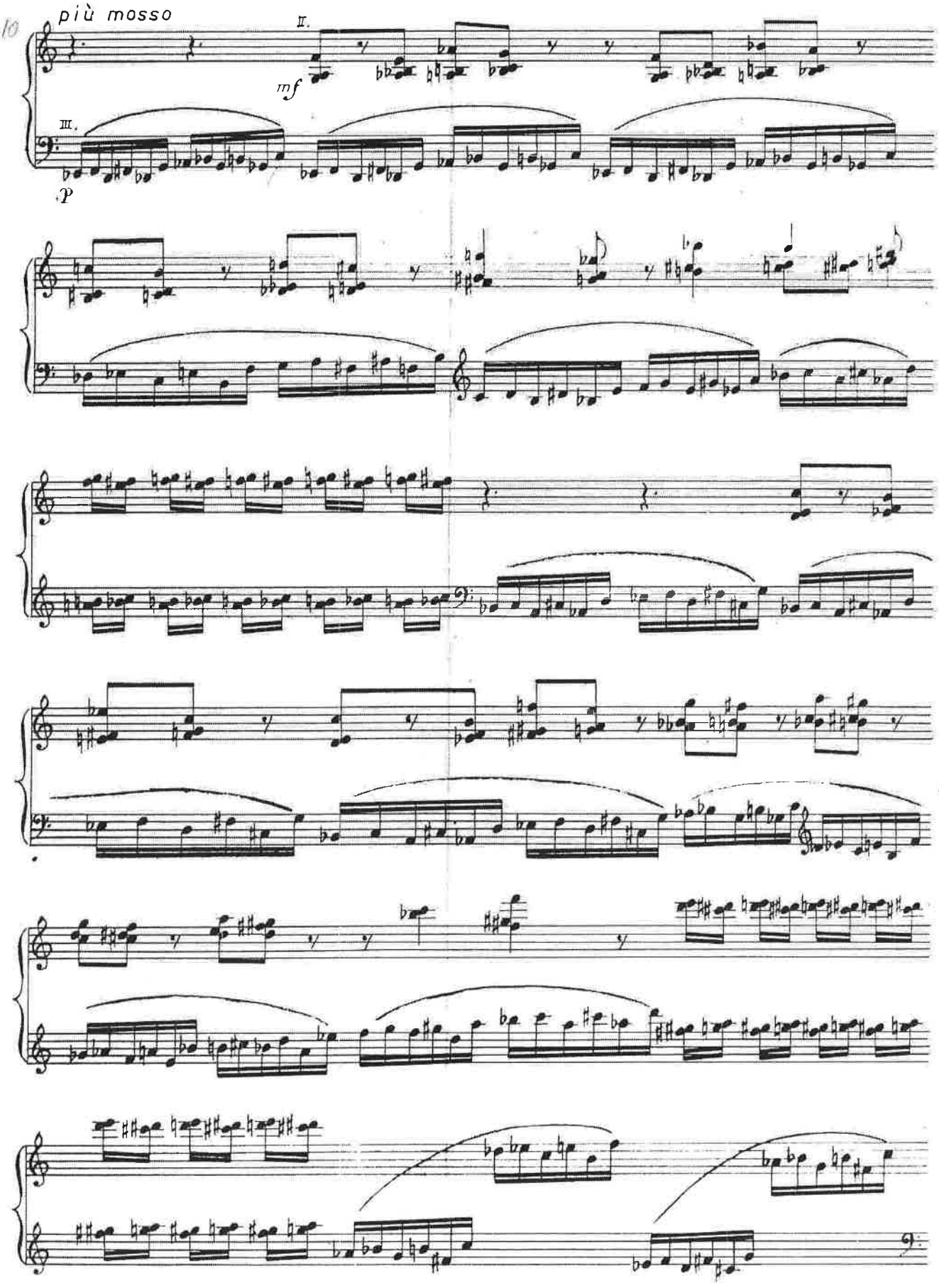
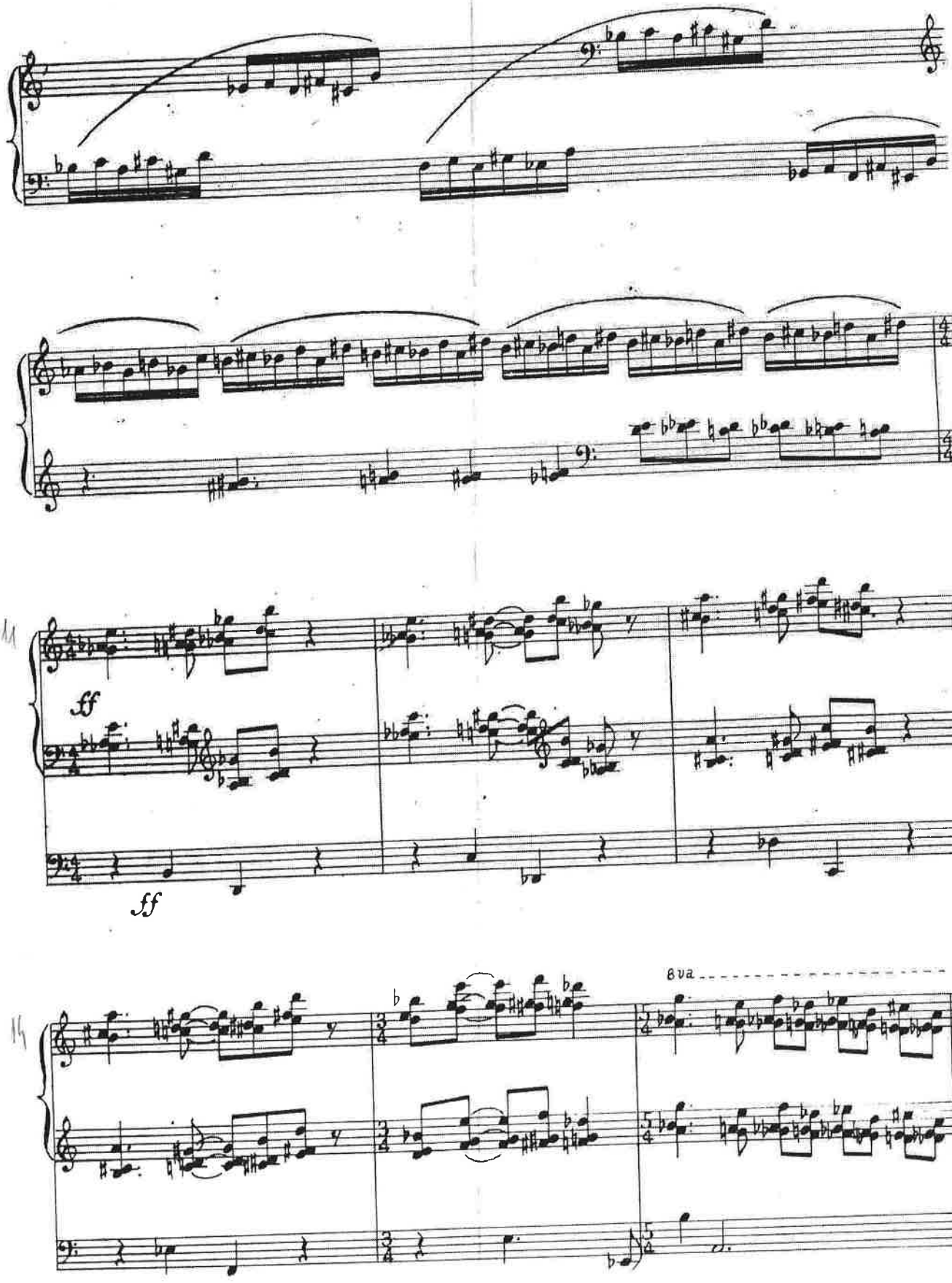
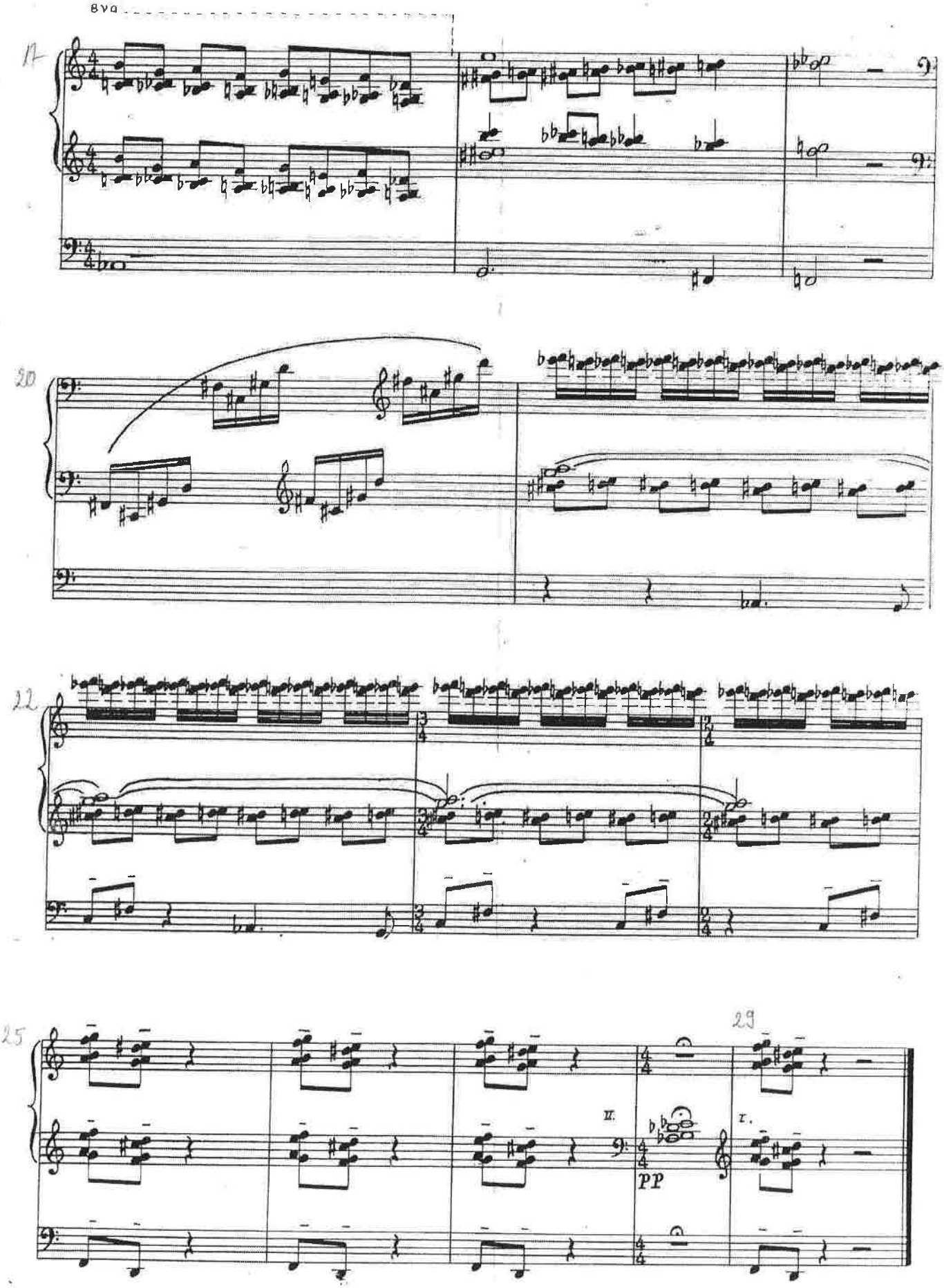
16. prilog:
Anđelko KLOBUČAR: II. Sonata

A. Klobučar:

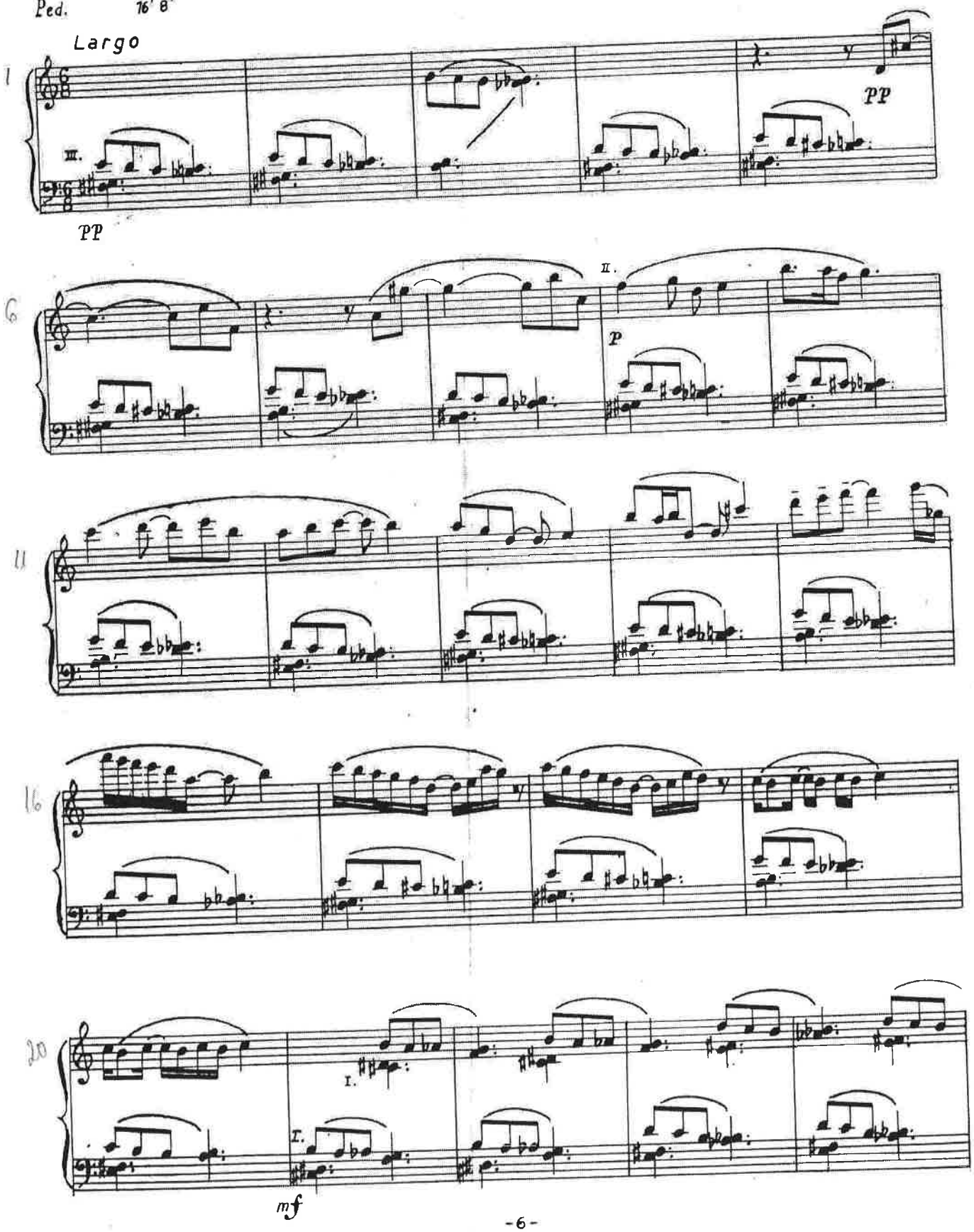
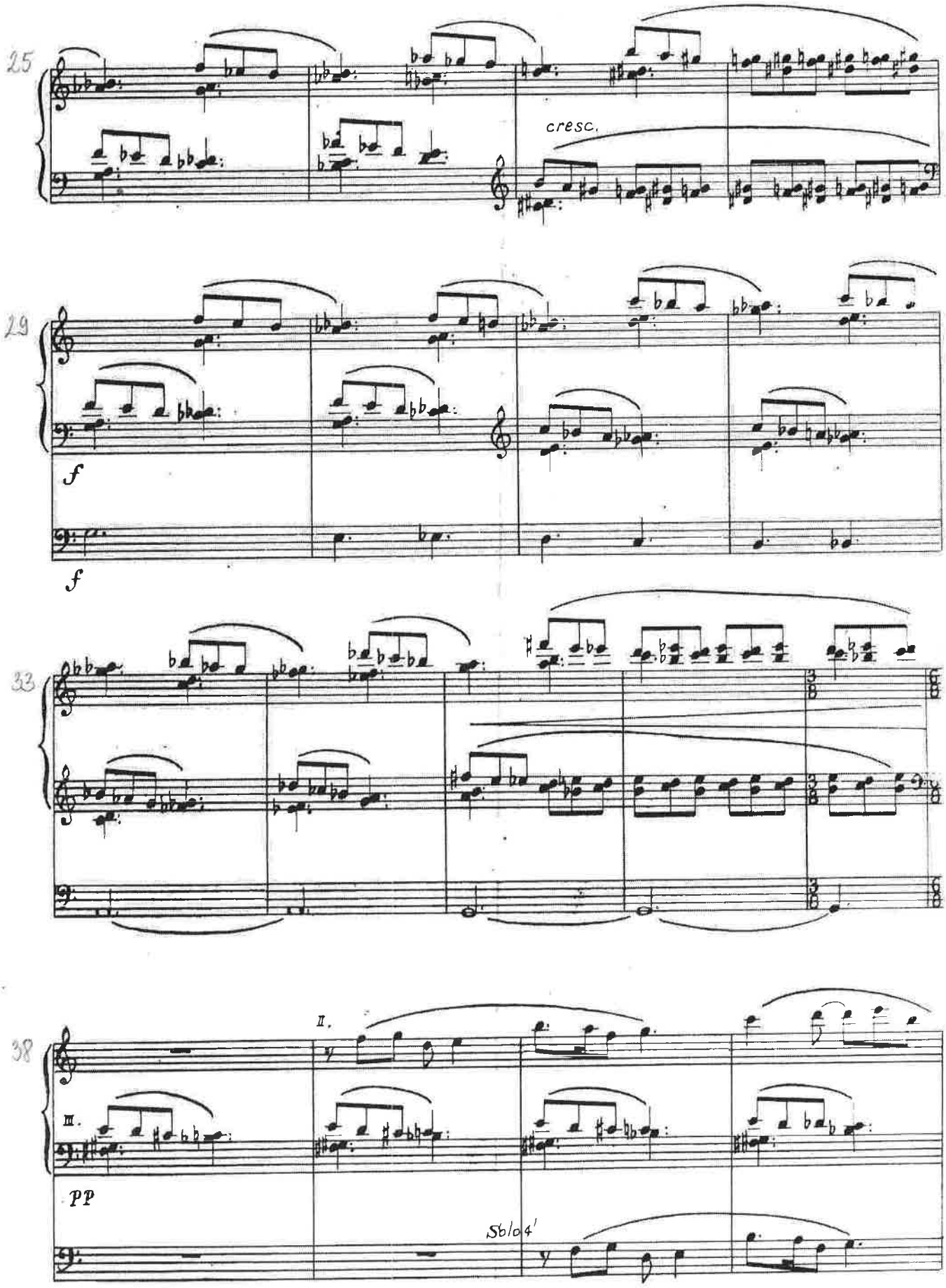
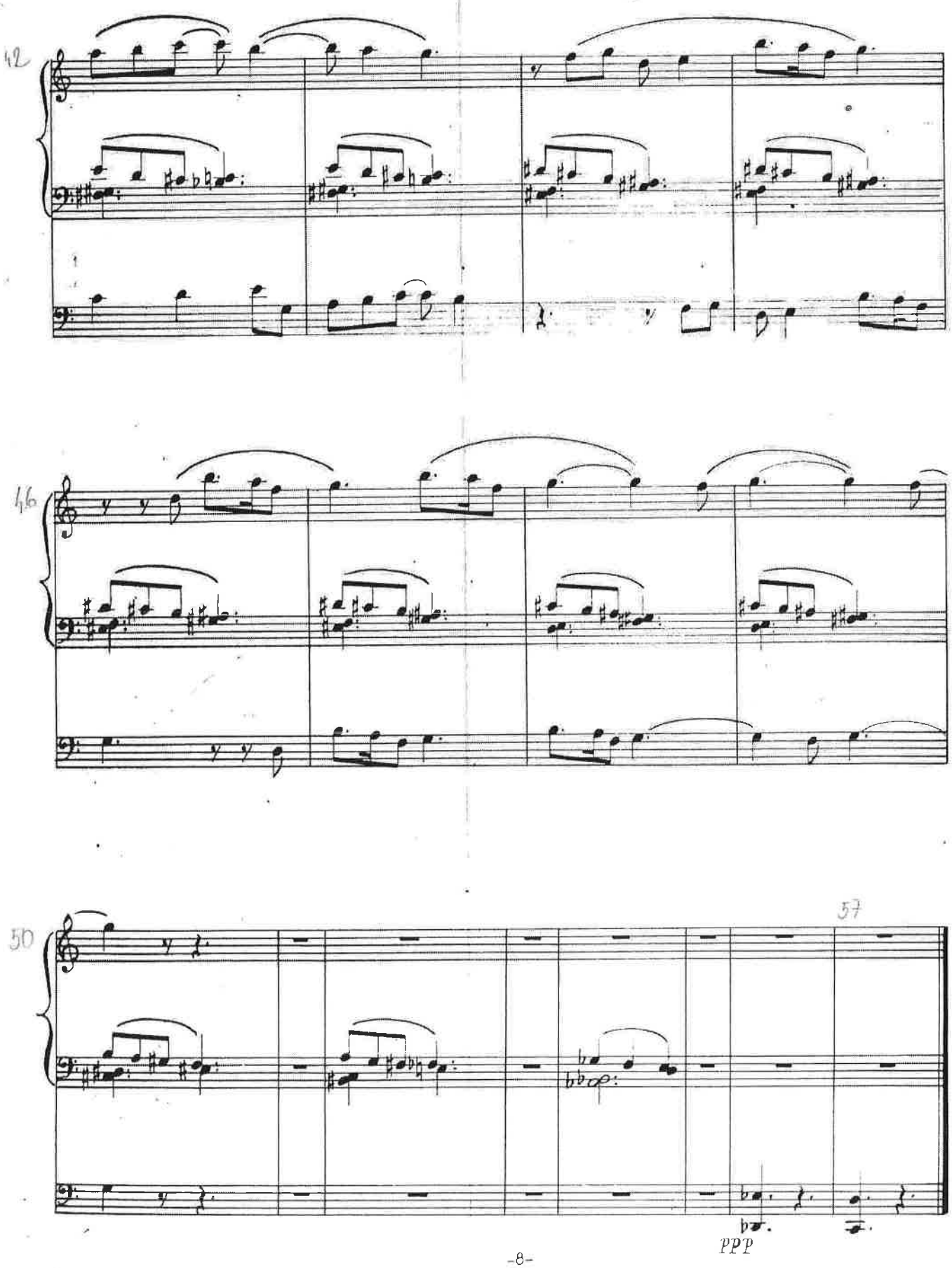
II. SONATA

I.

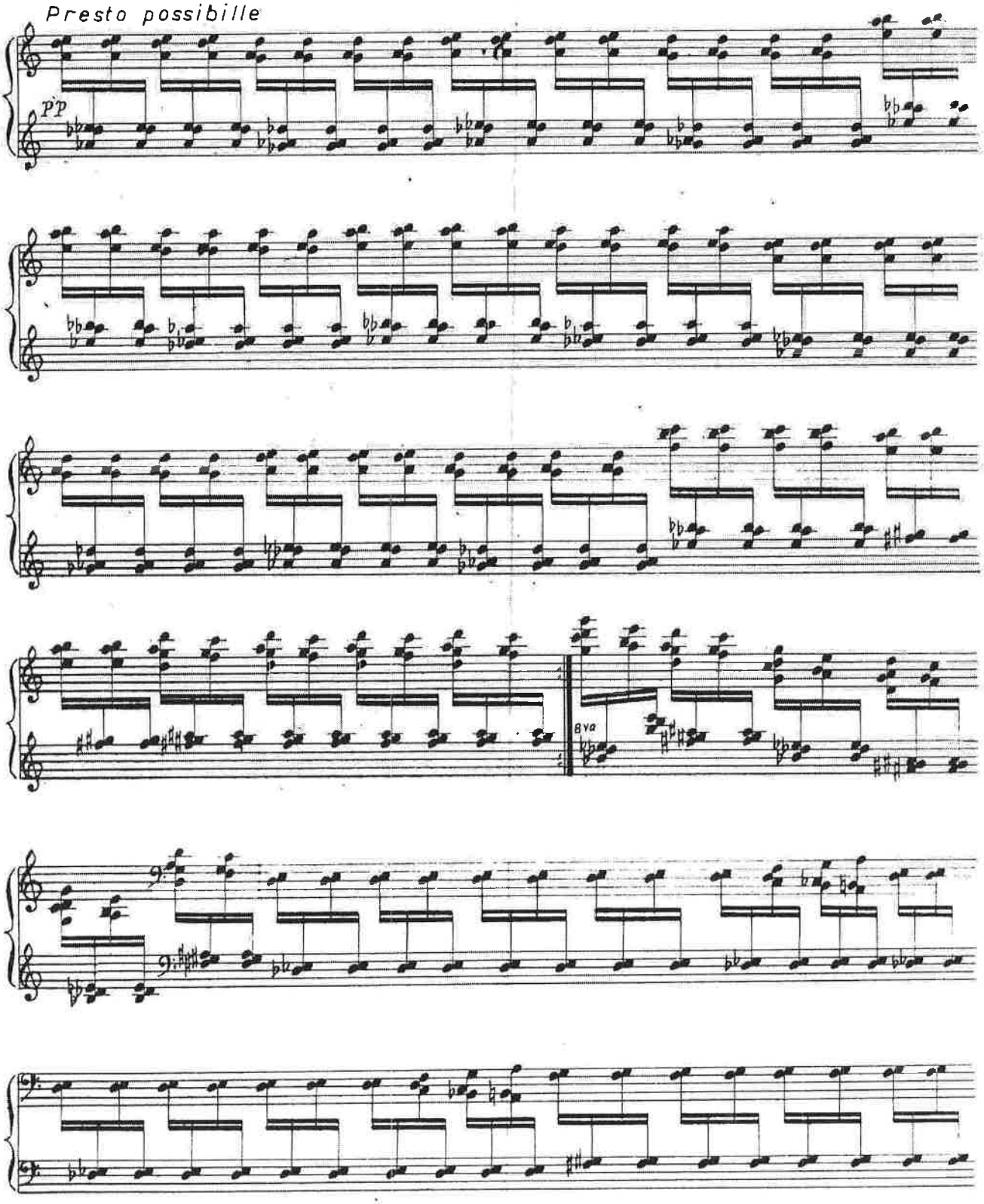
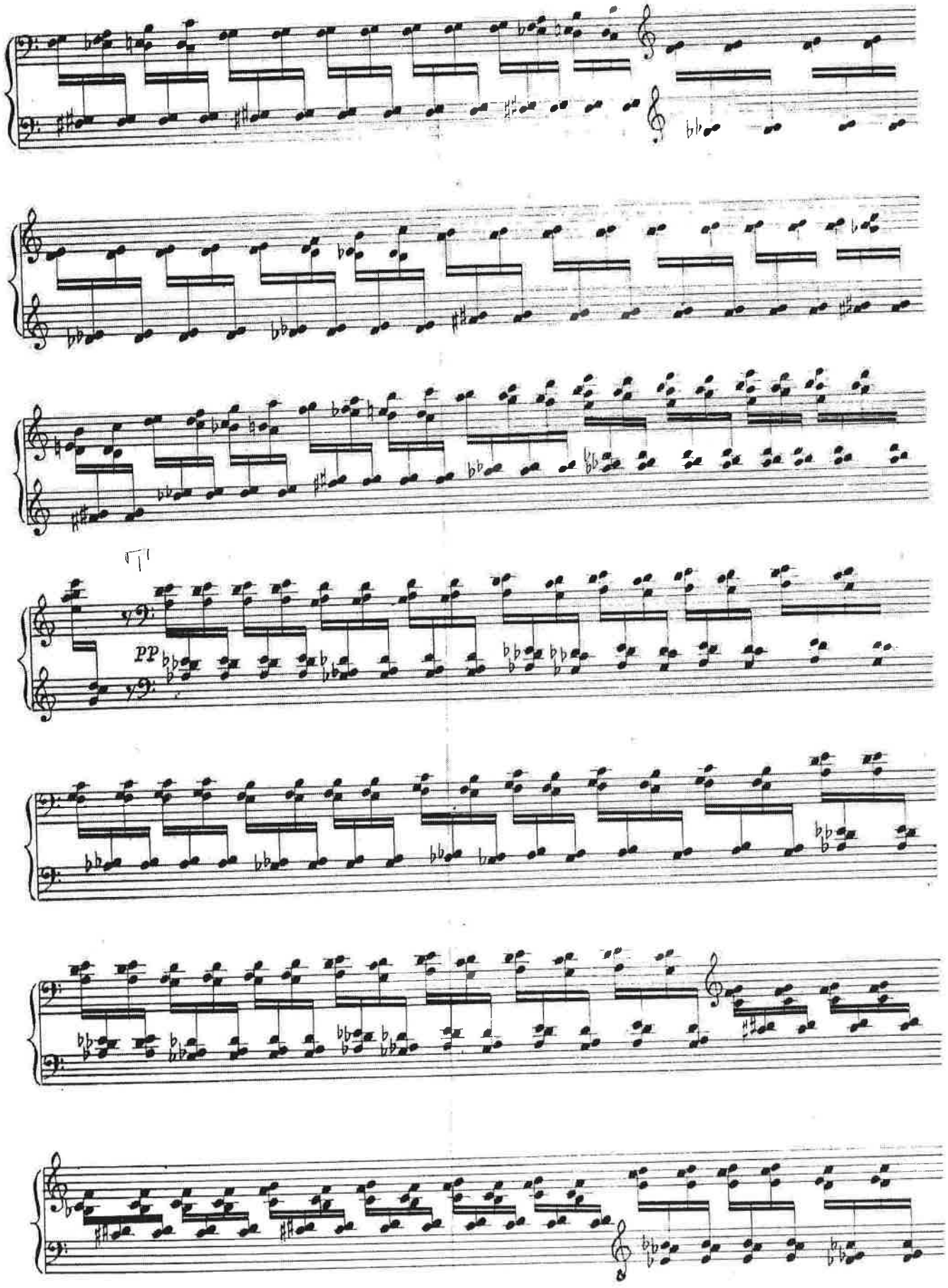
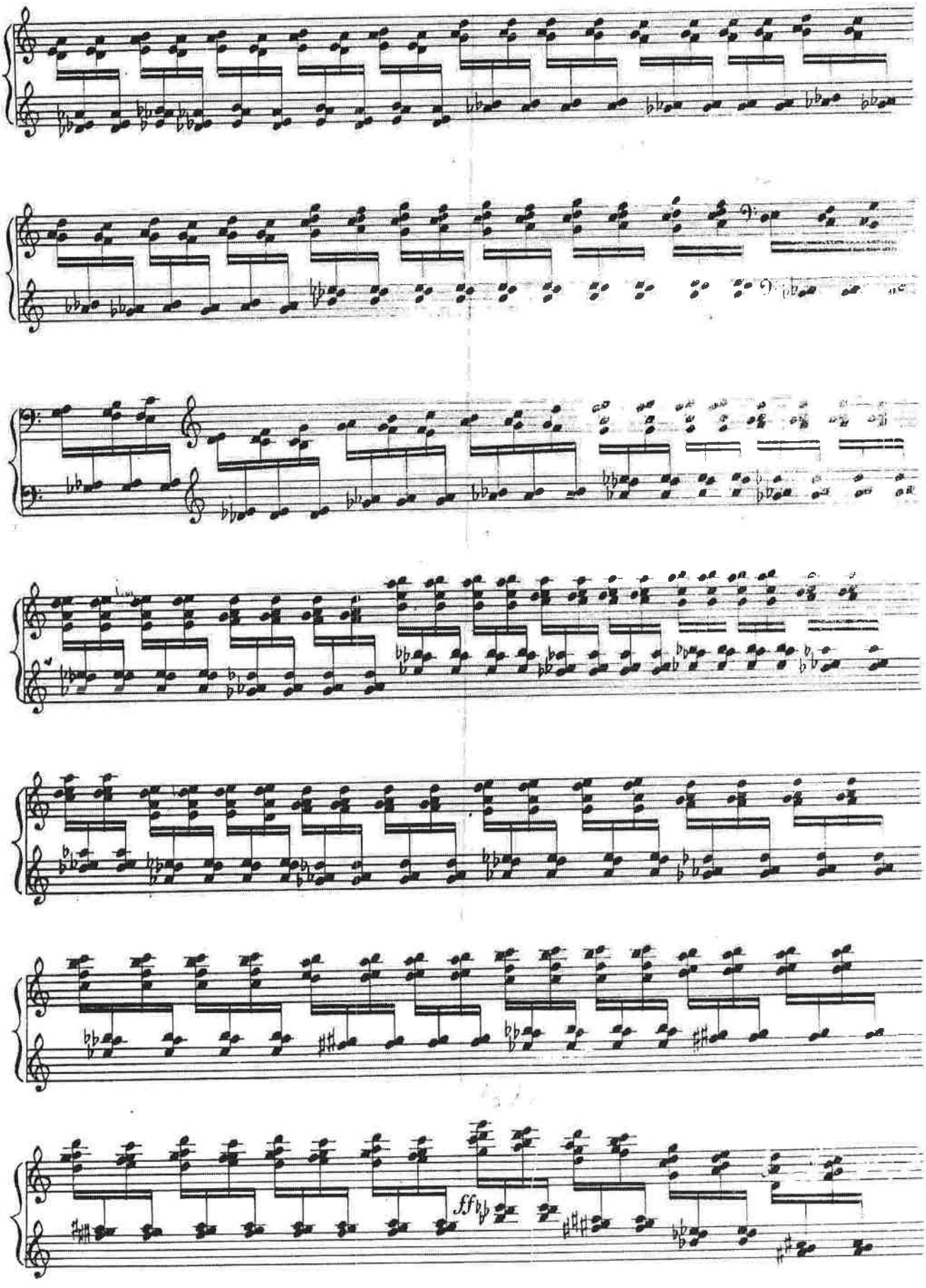
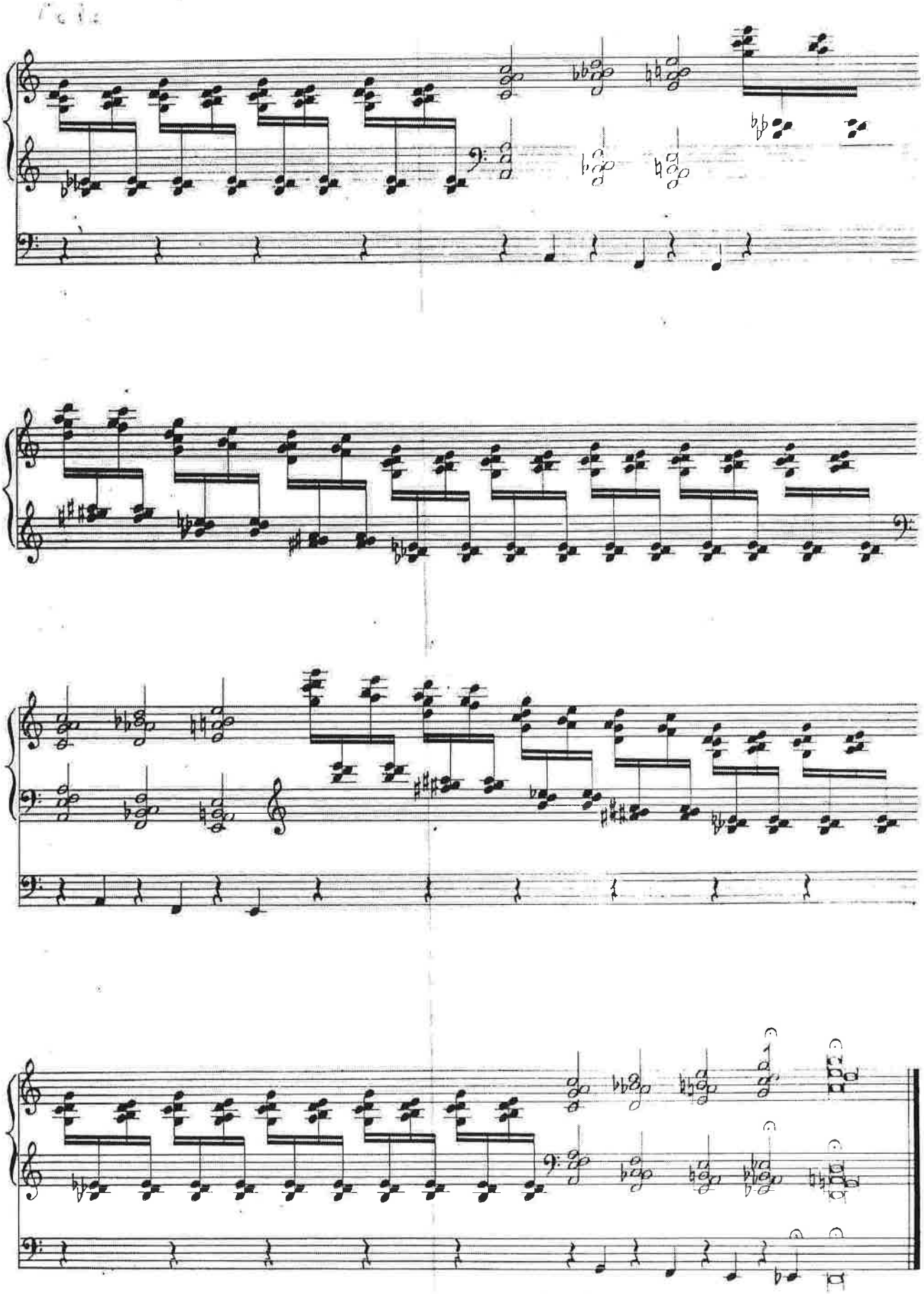
[ZAGREB 1968]

III 8',4',2', MIX
II 8',4',2', MIX
I 16',8',4',2', MIX
Ped. 32',16', MIX

10
più mosso
II.
mf
III.
p

11
ff
ff
14
8va

8va
17
20
22
25
29
PP

II.

III. Bourdon 8'
II. Vox humana 8'
I. Bourdon 8',
Flauto 8
Ped. 16' 8'

25
cresc.
29
f
f
33
38
II.
III.
pp
Sblo4'

42
46
50
57
ppp

III. 8',4',2', MIX.
II. 8',4',2', MIX.
I. 8',4',2', MIX.
Ped 16',8',4'

III.


pp

ff

Vlastita naklada autora
Tisak: Milan Mlač, Zagreb-Vrapče, Jačkovina 14