



Prof. dr. sc. Mario Perestegi

## KORALNA PREDIGRA / KORALNA FANTAZIJA

Glazbeni oblik *koralna predigra* pojavljuje se u 17. st. kao proizvod obrade poznatoga napjeva duhovnoga karaktera, koji se u instrumentalnom obliku rabi tijekom liturgije. Obradom melodijske linije te specifičnim harmonizacijama i upotrebom određene kompozicijske tehnike stvara se kraće ili dulje instrumentalno djelo posebnih značajki. Koralne predigre najčešće se pišu za orgulje, no postoje i inačice za druge instrumente ili orkestar. Karakter koralne predigre definiraju tri komponente: tekst korala, melodija napjeva i ritmički obrazac. Koralne predigre i podinačice toga oblika, koralni preludij, koralna fuga, koralna fantazija, koralna partita, vrhunac su svoje popularnosti doživjeli u doba baroka, zbog učestale i široke praktične primjene tijekom bogoslužja posebno u orguljskim djelima D. Buxtehudea (1637./39. – 1707.) i J. S. Bacha (1685. – 1750.), ali i poslije u romantizmu u djelima M. Regera (1873. – 1916.) i J. Brahmsa (1833. – 1897.). Koralna predigra i danas se razvija i mijenja pod utjecajem suvremenih glazbenih trendova dobivajući tako nove nutarnje i vanjske konture.

Prve važnije primjere ovoga tipa nalazimo u poznatoj zbirci Samuela Scheidta (1587. – 1654.) *Tabulatura nova* iz 1624. godine. Čak i prije njega, obrade napjeva susrećemo kod nizozemskoga 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, rabili tijekom svoje osnovne djelatnosti, orguljanja na liturgijskim slavljinama. U djelima D. Buxtehudea koralna predigra doživljava svoj procvat i potpunu definiciju. U bogatom orguljaškom opusu D. Buxtehudea naziremo više tipova istoga oblika i to kao: *koralnu predigru*, *koralni preludij*, *koralnu fantaziju*, *koralnu fugu* i *koralne varijacije*. J. S. Bach (1685. – 1750.) ovaj oblik dovodi do njegova vrhunca u svakom smislu, a napisao je 164 obrade raznih koralnih napjeva. Među djelima ovoga tipa kod J. S. Bacha nalazimo zbirke *Orgelbüchlein BWV 599 – 644*, *Leipziger Chorale BWV 651 – 668*, *Schübler chorale BWV 645 – 650* te *Clavir-Übung III BWV 669 – 689* koji sadrži uz Preludij i fugu Es-dur BWV 552 te četiri Dueta BWV 802 – 805 i 21 koral raznih tipova.<sup>1</sup>

Praksa obrade koralnih napjeva nastavljena je i u razdoblju romantizma. Među autorima koralnih predigra toga razdoblja najviše se ističu djela M. Regera (1873. – 1916.) op. 35, 67, 79,<sup>2</sup> J. Brahmsa (1833. – 1897.) op. 122 i F. Liszta (1811. – 1886.). I u naše je vrijeme ovaj glazbeni oblik vrlo popularan. Slobodnijim pristupom obradi, suvremeni skladatelji koralnu predigru obogaćuju novim izražajnim sredstvima. U opusima hrvatskih skladatelja koralne predigre većih ili manjih dimenzija nalazimo kod

<sup>1</sup> Kod J. S. Bacha nailazimo i na samostalne korale, ali i manje zbirke, no najvažnije su gore navedene.

<sup>2</sup> Koralne fantazije M. Regera: *Alle Menschen müssen sterben* Op. 52 br. 4, *Wie schön leucht' uns der Morgenstern* Op. 46 br. 4, *Freu dich sehr, o meine Seele* Op. 30, *Halleluja! Gott zu loben, bleibe meine Seelenfreud* Op. 52 br. 3, *Wachet auf, ruft uns die Stimme* Op. 52 br. 2, *Straf' mich nicht in deinem Zorn* Op. 40 br. 2.



F. Dugana st., A. Vidakovića, A. Canjuge, K. Kolba, M. Stahuljaka, F. Lučića, A. Klobučara, M. Leščana, N. Njirića i Ž. Brkanovića. Osim orguljskih koralnih predigra u našoj literaturi nailazimo i na koralne predigre za orkestar među kojima se ističu *Tri koralne predigre za komorni orkestar* skladatelja i dirigenta Pavla Dešpalja (1934. – 2021.).

## KRAĆA ANALIZA ORGULJSKIH KORALNIH PREDIGRA/FANTAZIJA HRVATSKIH SKLADATELJA

### *Predigre za orgulje ili harmonij pučkim popijevkama Hrvatskog crkvenog kantuala: I. Došašće, II. Božić, III. Bogojavljenje*

Godine 1959. u Zagrebu je izdana zbirka s kraćim orguljskim skladbama, uvodima, međuigrama i zaigrama pod naslovom *Predigre za orgulje ili harmonij – pučkim popijevkama Hrvatskog crkvenog kantuala: I. Došašće, II. Božić, III. Bogojavljenje*, koju je priredio i izdao u vlastitoj nakladi ravnatelj kora zagrebačke prvostolnice, skladatelj i muzikolog, svećenik Albe Vidaković (1914. – 1964.). Tu je zbirku Vidaković ostvario u suradnji s cijenenim crkvenim glazbenicima, skladateljima toga vremena, koji su bili angažirani u glazbenom životu Katoličke Crkve u Hrvatskoj. Vjerojatno se javila potreba za kraćim predigrama kojima bi orguljaši obogaćivali muziciranje tijekom liturgije. Kraći se stavci tonalno navezuju na popijevke u Hrvatskom crkvenom kantualu iz 1934. godine u kojem mali broj popjevaka ima uglazbljen uvod ili međuigru. U toj se zbirci, kako nadalje proizlazi iz naslova, mogu pronaći predigre za popijevke iz božićnoga vremena, što uključuje došašće i Bogojavljenje.<sup>3</sup>

Iz strukture ovih kraćih skladba vidi se da su neke koncipirane kao međuigre ili završetci pjesmama, a ne samo kao uvodi ili kraće samostalne skladbe.

Praktična je uporaba ovih skladba namjenska, za liturgiju, iako se neke, one većih dimenzija, mogu izvoditi i na koncertima. Kompozicijski je stil kasnoromantičarski, s iznimkom nekoliko Klobučarevih predigra koji u sebi nose dah suvremenoga izražaja koji se očituje u posezanjima za upotrebom disonantnoga suzvučja.<sup>4</sup>

U zbirci se ukupno nalazi 80 predigra: 37 ih je skladao A. Vidaković, 21 K. Bučar (Anđelko Klobučar), 5 R. Tačlik, 2 S. Hranilović, 6 F. Dugan st., 7 K. Kolb te po jednu O. Caecilus i A. Canjuga.

<sup>3</sup> U njemačkoj literaturi toga vremena nailazimo na djela istoga oblika i namjene naslovljene *Vorspiel*. Većina ih je zamišljena i kao male samostalne kompozicije zaokružene cjeline.

<sup>4</sup> Predigre Anđelka Klobučara potpisane su pseudonimom K. Bučar zbog sigurnosnih razloga onoga vremena.





Analizom predigra možemo primijetiti četiri različita tipa:

- a. Samostalna predigra
- b. Uvod – Preludij
- c. Međuigra – Interludij
- d. Završetak – Postludij.

U zbirci su predigre pod naslovom popijevke poredane prema svojoj funkciji. Broj predigra za svaku je pjesmu različit. Obično svaki naslov ima dvije ili tri predigre koje mogu poslužiti kao uvod pjesmi, ali i kao međuigra.

Preko nekoliko primjera bit će predstavljeni različiti tipovi predigra.

Pjesma *Rodio se Bog i čovjek* u zbirci ima sve tipove predigra:



1. Samostalna Koralna predigra (br. 58)



2. Uvod – Koralni preludij (br. 59 / I)



3. Međuigra – Interludij (br. 59 / I)



4. Završetak – Postludij (br. 59 / III)

### Predigra (Preludij)

Predigre koje su u praktičnom smislu uvodi pjesmama građene su tako da jasno citiraju početni fragment melodijske linije. U kompozicijskom smislu možemo ih podijeliti u dvije grupe: homofone s jasno izraženim početnim citatom melodijske linije koji se najčešće nalazi u sopranu (npr. *Svim na zemlji* br. 31 ili *Narodi nam se* br. 72, 73) te nekolicina koje su koncipirane polifono, tako da se početni citat melodijske linije razrađuje imitacijski, kanonski ili u fugatnom obliku (npr. *Raduj se, grade Nazaret* br. 14, *O mladice* br. 23) ili u kanonu (*Tama je svud* br. 43, *Spavaj, spavaj, Djetiću* br. 54).



Primjer melodijske linije u sopranu (*Svim na zemlji*), homofona obrada



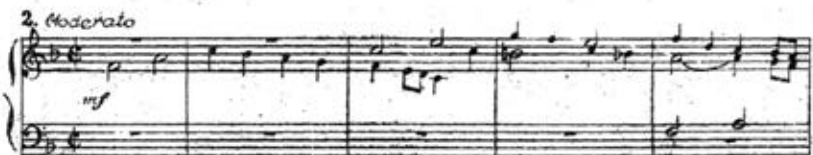
Primjer kanonske obrade (*Spavaj, spavaj, Djetiću*)

### Međuigra (Interludij)

Međuigre imaju kompozicijsku tehniku kao preludiji. Mogu biti homofoni (*Visom leteć* br. 13) ili polifoni (*Zlatnih krila* br. 2). Harmonijska struktura vrlo je jednostavna, a dinamika *mf* ili *p*. Svaka međuigra ima jasan završetak koji sugerira pjevanje sljedeće kitice.



Primjer homofone obrade (*Visom leteć*)



Primjer polifone obrade (*Zlatnih krila*)

### Završetci (Postludiji)

Završetci su vrlo kratki, pretežno polifonoga karaktera u *forte* dinamici. Zasnovani su na ritmičkom ili melodijskom elementu već poznatoga motiva.

Analizom navedenih skladba dolazimo do spoznaje da je ovdje riječ o jednostavnim kraćim skladbama koje su svoju afirmaciju doživjele vjerojatno nakon izdanja, među crkvenim orguljašima toga vremena koji se orguljanjem bave uz glavni posao, obično učiteljski. One ne zahtijevaju višu sviračku razinu, kakvom je baratao tek mali broj orguljaša onoga doba.

Skladbe možemo promatrati i prema autorima, što dovodi do spoznaje da su djela Franje Dugana st. nastala kao proizvod orguljanja u zagrebačkoj prvostolnici kao i djela Kamila Kolba i Anselma Canjuge, koji su kao orguljaši djelovali u raznim crkvama sjevernoga dijela Hrvatske.

Djela tada još mladoga, dvadesetosmogodišnjega Anđelka Klobučara ističu se po dimenzijama i upotrebi novih kompozicijskih tehnika suvremenih izražajnih sredstava. Tako se u zbirci ističu obrade napjeva: *O rumena zoro* br. 26, *Dvorani neba* br. 36, *Tama*





je svud br. 44, *Kad Djeva milost dobila* br. 46 i 47, *Spavaj, spavaj, Djetiću* br. 53 i br. 55 te *Spavaj, Sinko* br. 65 (primjer ispod teksta). Obradom napjeva *Spavaj, Sinko* Klobučar najavljuje svoj izraz baziran na novim kompozicijsko-tehničkim postupcima.



Fragment (završetak) Klobučareve *Predigre (Spavaj, Sinko)*

### KORALNE PREDIGRE FRANJE DUGANA ST.

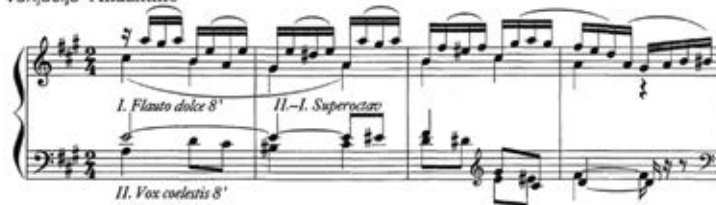
Predigru i varijaciju (na adventsku pjesmu *Ptičice lijepo pjevaju*, 1941.) i *Božićnu predigru* (1942.) nalazimo u prvom cjelovitom tiskanom izdanju opusa F. Dugana st. *Orguljski opus: Franjo Dugan*, koji je 1998., o pedesetoj obljetnici skladateljeve smrti, izdalo Društvo za promicanje orguljske glazbene umjetnosti »Franjo Dugan«, a uredila Ljerka Očić.<sup>5</sup>

#### *Ptičice lijepo pjevaju*

- 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 triju samostalnih cjelina: *predigra – varijacija – završetak*. U predigri se u slobodnijem stilu obrađuje napjev čija se melodija nalazi u sopranu. Drugi je dio u obliku varijacije s naglašenim koloritom, koji se postiže specifičnom registracijom. Sopran i alt čine zajedničku cjelinu u kojoj dominiraju pokreti u šesnaestinama. 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 upotrebu veze drugoga manuala s prvim (II-I) i to u obliku *Superoctava*, što znači da se registar s drugoga manuala prenosi na prvi manual zvučeći oktavu više. Ovakvom se registracijom dobiva posebna svježina i eteričnost zvuka, izrazito karakteristična za romantične orgulje kakve su u zagrebačkoj katedrali.

#### Varijacija *Andantino*



<sup>5</sup> Kompletan opus Franje Dugana st. izdali su 2019. g. Hrvatsko društvo skladatelja i »Cantus« d.o.o. pod nazivom *Franjo Dugan: Sabrana djela za orgulje*.



U trećem dijelu, završetku, ponovno se vraća *forte* dinamika te se na taj način i zvukovno zaokružuje cjelina. Treći dio, koji započinje u paralelnom fis-molu, karakteriziraju česte i pomalo nagle modulacije, što u harmonijskom smislu ima tendenciju gradacije koja kulminira završnim A-dur akordom.<sup>6</sup>

Završetak Moderato



### Božićna predigra

I. dio (t. 1 – 10) Uvod

II. dio (t. 11 – 20) Srednji polifoni dio

III. dio (t. 21 – 26) Završetak

Druga koralna predigra F. Dugana st., pod naslovom *Božićna predigra* na pjesmu *Kyrie eleison*, skromnija je po dužini od one *Ptičice lijepo pjevaju*. U kontekstu dinamike i dinamičkoga nijansiranja vrlo je bogata. Dugan sugerira izvođenje djela na tri manuala. Za prvi je manual naznačena dinamika *fff*, a drugi i treći manual nemaju eksplicitnu dinamičku oznaku. Pretpostaviti je da se u tom slučaju dinamika drugoga i trećega manuala stupnjevito smanjuju.<sup>7</sup> Sviranje u paralelnim oktavama u pedalu (t. 16 – 26) u drugom dijelu skladbe pretpostavlja izdašan i zasićen orguljski zvuk na manualima.

Nakon grandioznoga uvoda zasnovanoga na paralelnim kretnjama akorda u jedanaestom taktu slijedi kontrastni fragment polifonoga karaktera čija se tiša dinamika realizira promjenom manuala. U trećem dijelu (t. 21) slijedi povratak na prvi (*fff*) manual, čime se skladba zaključuje. Treći dio karakterizira povratak na ritmički obrazac prvoga dijela samo u prozračnijoj fakturi.

Harmonija ove predigre vrlo je jednostavna; bilježi samo nekoliko alteracijskih pomaka u srednjem dijelu, što ne narušava osjećaj tonalnoga centra.<sup>8</sup>

### Božićna predigra

(1942.)



<sup>6</sup> Mario PERESTEGI, *Aspekti kontinuiteta i inovacija glazbenih oblika u skladbama za orgulje Franje Dugana st., Franje Lučića i Anđelka Klobučara*, analiza skladbe na str. 187–192. (doktorski rad), Zagreb, 2021., str. 158–159.

<sup>7</sup> Dinamika drugoga manuala bila je *ff*, a trećega *f*.

<sup>8</sup> Mario PERESTEGI, *Aspekti kontinuiteta i inovacija glazbenih oblika u skladbama za orgulje Franje Dugana st., Franje Lučića i Anđelka Klobučara*, analiza skladbe na str. 187–192. (doktorski rad), Zagreb, 2021., str. 160.

**KORALNA PREDIGRA FRANJE LUČIĆA****Zdravo, Djevo čista**

I. dio (t. 1 – 25)

II. dio (t. 26 – 48)

III. dio (t. 49 – 58)

Koralna predigra Franje Lučića (1889. – 1972.) *Zdravo, Djevo čista* sastavljena je od tri dijela međusobno povezana tako da čine čvrstu cjelinu.

Prvi dio ima fugatni oblik u kojem napjev služi kao tema koja se pojavljuje u svim glasovima od basa prema gore (*B dux – T comes – A dux – S comes*) nakon čega slijedi kraća provedba. Kroz cijeli prvi dio ritam se u osnovi ne mijenja. Sastavljen je od dviju dvotaktnih polufraza koje čine četiri osminke te dviju polovinki tvoreći tako simetrični obrazac.



Drugi, suptilniji dio, koji započinje pomacima u basu (t. 26), nešto je slobodniji, iako je i dalje polifono koncipiran. Ovaj dio karakterizira i dinamički rast koji započinje u 41. taktu te snažnom progresijom vodi gradaciju do apoteoznoga finalnoga završetka koji bismo mogli definirati kao treći dio.



Skladba je bogata modulacijskim postupcima, posebno u prvim dvama dijelovima gdje mnoge alteracije vode u nove tonalitete, što bitno pridonosi svježini djela (*f – c – Es – f*).

F. Lučić – koralna predigra <i>Zdravo, Djevo čista</i>			
	I. dio 1 – 26	II. dio 27 – 47	III. dio 48 – 57
dinamika	mf	p (p) – mf – f	ff
tempo	<i>Moderato</i>	( <i>Moderato</i> ) <i>ritenuto</i>	<i>Andante</i> ( <i>sostenuto</i> ) <i>ritenuto</i>

Grafički prikaz promjena u dinamiци, agogici i tempu ukazuju na mnogo veću ekspresivnost u pristupu F. Lučića u odnosu na Dugana i Stahuljaka. Koral F. Lučića obiluje mnogim dinamičkim promjenama. Dramatska gradacija povezana s promjenama tempa u prvim dvama dijelovima te agogičkim naputcima koji slijede uvodi novi širi tempo trećega dijela.

Takvi postupci otvaraju vrata novomu pristupu orguljama i njezinim izražajnim mogućnostima, imitirajući tako orkestralni zvuk. Te postupke nalazimo kod mnogih europskih orguljskih skladatelja čak nekoliko desetaka godina prije toga<sup>9</sup>. Taj novi zamah koji pokreće F. Lučić, gradeći svoj izraz na stečevinama Duganova stvaralaštva, punu će svoju afirmaciju doživjeti u njegovim velikim djelima<sup>10</sup> te poslije u orguljskim djelima A. Klobučara. No svega toga kod nas ne bi bilo da skladatelji i orguljaši nisu imali na raspolaganju velike orgulje zagrebačke katedrale koje je sagradila tvrtka »E. F. Walcker« 1855. godine. Te orgulje imaju velik broj iznimnih registara i sva tehnička pomagala kojima se mogu postići navedeni efekti tijekom sviranja. Ostale orgulje u cijeloj Hrvatskoj, osim onih u đakovačkoj katedrali, bile su kudikamo skromnije, namijenjene uglavnom liturgijskoj uporabi sa skromnim tehničkim pomagalima koja bi omogućavala učinkovitije i snažnije dinamičke i koloritne promjene.<sup>11</sup>

### UVODI, MEĐUIGRA I ZAVRŠETCI O. ANSELMA CANJUGE

O. Anselmo Canjuga tvorac je velikoga broja liturgijskih skladba. Iako u njegovu opusu ne nalazimo koralne predigre, uvodi, međuigre i posebno završeci popijevkama koje je izradio mogu stajati kao samostalna djela pa bismo ih mogli ubrojiti u ovaj niz koralnih predigra s obzirom na to da svojom funkcijom i strukturom zadovoljavaju kriterije koje posjeduju koralne predigre. Glazbenu ostavštinu kapucina fra Anselma Canjuge (1894. – 1952.) izdala je 1994. godine Hrvatska kapucinska provincija pod naslovom *Ljiljane bijeli*.<sup>12</sup> Među izdanim djelima nalaze se i harmonizacije napjeva iz *Cithare octochorde* iz prvoga izdanja (Beč, 1701.) te iz trećega izdanja (Zagreb, 1757.).

U spomenutoj knjizi *Ljiljane bijeli* nalazi se veći dio orguljskoga opusa A. Canjuge, pa tako i popijevke sa svojim uvodima, međuigramama i završetcima. Uvodi i međuigre popjevaka kraćih su dimenzija, a zaigre (završeci) većih i mogu stajati samostalno kao kraći preludni odsjeci. Možemo ih podijeliti u dvije skupine: završeci slobodnijega tipa (preludiji) i složenijega, polifonoga tipa (*fugheta*). Canjuga u svojem izrazu poseže i za homofonim i polifonim stilom, ali i kombinacijom kompozicijskih tehnika, na što često nailazimo i unutar jednoga stavka. Njegova kreacija najviše dolazi do izražaja u međuigramama kod kojih, ponesen osobnom kreativnošću, stvara jedinstvene male epizode.



<sup>9</sup> F. Liszt, C. Franck, Ch. M. Widor, A. Guilmant.

<sup>10</sup> Elegija, Fantazija u c-molu, Legenda, Tokata.

<sup>11</sup> Mario PERESTEGI, *Aspekti kontinuiteta i inovacija glazbenih oblika u skladbama za orgulje Franje Dugana*

*st.*, *Franje Lučića i Anđelka Klobučara*, analiza skladbe na str. 187–192. (doktorski rad), Zagreb, 2021., str. 161–163.

<sup>12</sup> Urednik fra Ante Logara, recenzenti o. Zvonko Marija Pšag, OFMcap, mr. Marija Riman, o. Petar Ante Kinderić, OFM.





U uvodima skladatelj u pravilu rabi građu početne fraze dotičnoga napjeva. Melodijsku liniju iznosi najčešće u sopranu, kao u primjeru pjesme *U to vrijeme godišta*.

UVOD  
Allegretto

*mf* U to vri- me go- di- šta, mir se svije- tu na- vje- šta po- ro- de- njem

U sljedećem primjeru melodijsku liniju prve fraze prenosi u pedal i to dvostruki, u oktavama, dok homofonom tehnikom u četveroglasnom slogu razrađuje pratnju kojom stvara zaokruženu cjelinu uvoda.

UVOD I MEDLIIGRA  
Con moto

*mf* Nje- zna Maj- ko, ka- kvo Če- do, dr- žiš tu na Nje- lu svom? Po- klon sad naš  
Dje- te, ko- ji sve- mir stvo- ri, kom je ne- bo vje- čni dom!

Kulminacija njegova stvarateljskoga naboja oslikava se u završetcima koji su i dimenzijski i zvukovno najbogatiji. Tako možemo pronaći svečane himničke završetke kakav je i onaj za pjesmu *U to vrijeme godišta*

ZAIGRA  
Maestoso



ili polifoni za pjesmu *Zdravo budi, Dijete drago*.



## BOŽIĆNE TEME FRA KAMILA KOLBA

Kao i mnogi hrvatski skladatelji orguljaške glazbe i redovnik Reda male braće fra Kamilo Kolb (1887. – 1965.) u svojem instrumentalnom opusu ima četiri orguljaške obrade božićnih napjeva pod naslovom *Božićne teme*. Riječ je o obradi sljedećih napjeva: *Svim na zemlji*; *Oj, Djetesce*; *Djetesce nam se rodilo*; *Denes je narogjeno*.

### *Svim na zemlji*

I. dio (t. 1 – 16)

međustavak (t. 17 – 24)

II. dio (t. 25 – 32)

međustavak (t. 33 – 42)

Coda (t. 43 – 52)

Prvi dio ove koralne predigre donosi nam melodiju napjeva uz jednostavnu harmonijsku pratnju. Ovaj je odsjek pravilno raspoređen u četiri male rečenice od po četiri takta pri čemu dinamika zvuka raste sa svakom novom rečenicom. Ona se kreće od *pp* do *f* uz nekoliko strogih agogičkih oznaka *crescenda*. Modulirajući međustavak, od svega osam taktova, donosi snažne dinamičke promjene koje prate modulacijske postupke te njihov učinak jačaju u izražaju.

Drugi dio bilježi više himnički karakter u *forte* dinamici s izrazitim kromatskim pomacima u sopranu u prvom dijelu (t. 27 – 28) te nizovima sekvenci (t. 35 – 37 i t. 40 – 42) nakon čega slijedi svečani početak *Code* (*Maestoso*) u kojem dinamika zvuka silovito opada.





Uz jednostavnost tog djela koja se očituje u obradi napjeva i u ritmu, najzanimljiviji je Kolbov pristup dinamici zvuka. On ga vodi od *pp* do *ff* te u drugom dijelu obrnutim postupcima od *ff* do *pp*, čak s upotrebama *crescenda* i *decrescenda*.<sup>13</sup>

Za izvedbu ovoga djela u praktičnom orguljaškom smislu potrebne su orgulje s *crescendo* valjkom, napravom koju pokrećemo nogom okrećući ju prema sebi za *crescendo* te u suprotnom smjeru za *decrescendo*. Na taj se način već utvrđenim programom uključuju ili isključuju registri. Postupci takva intenzivnoga pristupa dinamičkim promjenama tipični su za razdoblje romantizma – kasnoga romantizma i za određeni tip orgulja (mehanička traktura sa zračnicama koje imaju čunjaste ventile te pneumatska ili električna traktura).

### **Oj, Djetesce**

I. dio (t. 1 – 27)

II. dio (t. 28 – 43)

III. dio (t. 44 – 71)

IV. dio (t. 72 – 82)

Koralnu predigru K. Kolba na napjev *Oj, Djetesce* mogli bismo, prema njezinu opsegu i strukturi koja se sastoji od više cjelina, uvrstiti među koralne fantazije.<sup>14</sup> Kolb obrađuje napjev tako da ga u prvom dijelu iznosi doslovno u najvišem glasu u G-duru, zatim u tenoru u Es-duru, pa u C-duru. Djelo se nastavlja obradom motiva u altu, nakon čega slijedi jasno citiranje napjeva u pedalnoj dionici u dinamici *ff*, a zatim zaključak s dugim As-dur septakordom u *fff* dinamici.<sup>15</sup>



Djelo se nastavlja kraćim fragmentom karakterno kontrastirajućim u *pp* dinamici, tipično za kasnoromantičarske koralne fantazije, koje karakteriziraju kromatska modulacija u H-dur septakord nakon čega slijedi još tiši dio u E-duru s novom oznakom tempa *Adagio* vrlo prozračne građe. I ovaj dio ima tendenciju dramatskoga naboja i rasta prema svojem zaključku s agogičkom oznakom *acceleranda* gdje se postiže puni zvuk orgulja s *ff* dinamikom i snažnim akordima u manualu koji se kromatskim slijedom spuštaju dok u isto vrijeme pedalna dionica u oktavama, isto kromatski, uzlazi. Rezultat ovoga snažnoga kromatskoga pomaka jest G-dur septakord s alteriranom septimom.

<sup>13</sup> Usp. Marija RIMAN, Petar Antun KINDERIĆ, *Instrumentalne skladbe Kamila Kolba*, Ado Hungler i Hrvatska franjevačka provincija sv. Ćirila i Metoda, Rijeka, 1998., str. 74.

<sup>14</sup> To su djela koja obrađuju koralni napjev, no mnogo su većih dimenzija. Sastoje se od velikih zaokruženih cjelina u kojima svaka donosi novi karakter. Koralne fantazije vrlo su popularne još od baroknoga razdoblja, u kojem nailazimo na prvijenac ovoga tipa i to iz pera Nicolaua Bruhnsa (1665. – 1697.) *Nun komm, der Heiden Heiland*. To je djelo poslužilo kao uzorak mnogim skladateljima koji su se poslije bavili obradom koralna na takav način. Među koralnim fantazijama ističu se one J. S. Bacha, ali i Maxa Regera (1873. – 1916.), među njima posebno »tri koralne fantazije op. 52«. Regerova djela ovoga tipa imaju najveće dimenzije od svijeta, u vremenskom smislu traju i po 35 minuta. Postupak postizanja velikih dimenzija koralne fantazije zasniva se na programskoj obradi teksta više ili svih kitica.

<sup>15</sup> Mali durski septakord na tonu as u funkciji je Dominantnoga septakorda u Des-duru.



Prema završetku djela slijede sadržajno tri kraća zaokružena fragmenta. Prvi (t. 68 – 71) koji karakterizira dinamičko nijansiranje u vrlo kratkom vremenu od *p* do *f* u kojem se događa brzi *crescendo* i *decrescendo*. Za ovaj fragment karakteristična je i harmonijska progresija te u 68. taktu bitonalnost.



Drugi fragment *Andantino* u *mf* dinamici priprema je u funkciji stvaranja dramatske napetosti prije silovite *Code* (treći dio) u *Presto* tempu s virtuosnim rastavljenim akordima u sopranu (G – a – D – G) koje podržavaju akordi uz basovu liniju u protupomaku. Kadencu čine harmonijski neodređeni, zamućeni akordi koji zatvaraju krug između jasnoga c-mol i G-dur akorda.<sup>16</sup>



### ***Djetešce nam se rodilo***

- I. dio (t. 1 – 47)
- II. dio (t. 48 – 100)
- III. dio (t. 101 – 129)
- Coda (t. 102 – 149)

Vrlo popularna popijevka *Djetešce nam se rodilo* ima karakterističan ritamski i melodijski slijed koji odiše božićnim ugođajem. Sama 3/8 mjera tipična je za izricanje

<sup>16</sup> Usp. Marija RIMAN, Petar Antun KINDERIĆ, *Instrumentalne skladbe Kamila Kolba, Ado Hungler i Hrvatska franjevačka provincija sv. Ćirila i Metoda*, Rijeka, 1998., str. 75.



božićnoga ugođaja u pastoralnom ozračju. Istovremeno, pomalo infantilna radost koju stvara ovakav ritam posebno je prikladna za božićno vrijeme. Melodija s tipičnim skokom za kvartu prema gore nakon trostrukoga ponavljanja istoga tona jednako tako izražava radost.



Svi ovi elementi bili su, zacijelo, povod i izazov za obradu ovoga napjeva. Djelo možemo podijeliti u tri dijela nakon kojih slijedi *Coda*. Prvi dio donosi nam melodiju napjeva u najvišem glasu, nakon čega slijedi razrada korištenjem melodijskih i ritmičkih elemenata napjeva. Pritom se skladatelj koristi modulacijskim postupcima prema udaljenim tonalitetima (F-dur – D-Dur, D-dur – Ges-dur), što na poseban način obogaćuje kolorit. U trećem se dijelu faktura bitno prorjeđuje. Augmentirana melodija nalazi se u gornjem glasu.



Zaključni je dio u novom *Adagio* tempu, ponovno rabi elemente iz napjeva, no sada je zbog promjene tempa i dinamike na *pp* opći dojam bitno mirniji.



### ***Denes je narogjeno***

- I. dio (t. 1 – 8)
- II. dio (t. 9 – 20)
- III. (t. 21 – 38)



Ova kratka koralna predigra u sebi donosi nekoliko tipičnih elemenata koje autoru služe kao elementi u izgradnji djela. Na prvom je mjestu početni motiv napjeva koji se sastoji od ponavljanja istoga tona i paralelnih kvinta između tenora i basa. Ovi će se elementi često ponavljati i na drugim stupnjevima.

Drugi dio uz upotrebu osnovnoga motiva karakterizira i niz melodijskih sekvenca (t. 14 – 20). Treći dio donosi novi ritmički element u dvotaktnoj frazi koji čine četiri četvrtinke i dvije polovinke. Za taj dio karakteristična je i naglašena dinamika koja u kratkom vremenu prelazi iz *mf* u *ff* te se vraća na *pp*.<sup>17</sup>



### KORALNE PREDIGRE MLADENA STAHULJAKA OP. 9

Mladen Stahuljak (1914. – 1996.), dugogodišnji orguljaš zagrebačke katedrale, skladao je šest koralnih predigra op. 9 i to na napjeve iz *Cithare octochorde: Zdravo budi, Gospodine Bože; Na zemlji mir ljudima; Vjerujem u Boga; Ovdje je sada; Usta moja / Divnoj dakle*. Kao primjer Stahuljakova rada na ovom glazbenom obliku prilažem analize dviju koralnih obrada u kojima je sadržana bit i način njegova pristupa obradi koralnih napjeva. Riječ je o izrazito polifonim djelima koja konceptualno možemo povezati s onima J. S. Bacha iz zbirke *Orgelbüchlein BWV 599-644* ili M. Regera op. 135, koji je isto nadahnut opusom J. S. Bacha.

#### *Ovdje je sada*

Skladba je pisana u jednom dijelu s ukupno 15 taktova. Koral na napjev *Ovdje je sada* je četveroglasan, pisan u polifonom stilu na način da se melodijska linija, mjestimično obogaćena melizmima, nalazi u sopranu. Melodija pjesme *Ovdje je sada* citira se tonovima u realnom trajanju napjeva iako se na završetcima fraza šesnaestinskim pomacima. Citat u sopranu započinje u petom taktu, a prva četiri takta imaju funkciju uvoda ili svojevrsne ambijentalne priprave. Alt i tenor slobodnim, nezauzavljivim kontrapunktom prate sopran čineći gusto polifono tkivo. Basovu dionicu, koja se izvodi na pedal, čine nizovi osmina. Basova je dionica podijeljena u pet fraza koje uvijek jasno završavaju četvrtinkom. *Legato* izvedbi na manualima suprotstavlja se *non-legato* basova dionica u pedal, što ovoj koralnoj predigri daje svojevrsnu značajku. Koral ima jednaku dinamiku od početka do kraja *mf*. Tempo je *Adagio*. Izrazito je dijatonski u d-molu bez alteracijskih i kromatskih pomaka.





### Divnoj dakle

Skladba je pisana u jednom dijelu s ukupno 13 taktova. Stahuljakov koral na napjev *Divnoj dakle* svojim početkom nedvojbeno podsjeća na Bachov koral *Herr Christ, der einge Gottes-Sohn BWV 601*. Isti ritam početka kao da je prekopiran, no Stahuljak već od drugoga takta napušta »kopirani« ritmički obrazac, koji će se ponovno pojaviti u devetom taktu nakon kojega slijedi daljnja razrada te kadenca. Citat melodije u sopranu javlja se u trećem taktu u notama duljih vrijednosti koje odgovaraju melodiji napjeva. I ovaj je koral izrazito dijatonski u F-duru bez alteracijskih i kromatskih pomaka. Tempo je *Moderato*, a dinamika *f* od početka do kraja.



U ovim dvama uradcima Mladena Stahuljaka možemo vidjeti velik utjecaj njemačke orguljaške škole koji se temelji na opusu J. S. Bacha te na ostalim radovima njemačke glazbene provenijencije koji proizlaze iz opusa J. S. Bacha. M. Stahuljak je studirao kompoziciju i orgulje u Leipzigu kod velikoga poznavatelja cjelokupnoga Bachova opusa prof. dr. Karla Straubea (1873. – 1950.), orguljaša i dirigenta u crkvi sv. Tome u Leipzigu. Stoga nije čudno da Stahuljak sklada u toj (neo)baroknoj maniri.

Osnovne značajke koralnih predigra M. Stahuljaka vezane uz Bachove korale jesu:

- jasan ritmički obrazac koji se razrađuje u cijeloj skladbi
- kolorirana koralna melodija u sopranu podijeljena u fraze
- polifona kompozicijska tehnika
- karakterna raznolikost u linearnom vođenju glasova
- proširenje u zadnjem taktu kao smirenje tenzija.



### INTRADA I KORAL MATE LEŠĆANA

Intrada i koral *Pjevaj hvale, Magdaleno*

I. dio (t. 1 – 24)

II. dio (t. 25 – 61)

III. dio (t. 1 – 24) repriza prvoga dijela

IV. dio (t. 63 – 68)

Među tri djela za orgulje koje je skladao Mato Leščan (1936. – 1991.) spada i djelo *Intrada i koral Pjevaj hvale, Magdaleno*, možda uopće najpopularnije i najizvođenije djelo za orgulje hrvatskoga skladatelja uz Duganovu *Toccatu u g-molu*. Uskrсни napjev *Pjevaj hvale, Magdaleno* uokvirio je efektinom *Intradom* kojom djelo započinje, a ponovi se nakon korala uz dodatak *Code* čineći tako prepoznatljivu formu A- B- A + *Coda*.

*Intrada* je građena na čvrstoj ritmičkoj okosnici koja se u istom ritmičkom obliku ponavlja šest puta na različitim stupnjevima: a-mol (2x) – C-dur (2x) – A-dur – c-mol. U osmom i šesnaestom taktu u sopranu se nalazi kratak, ali efektan, jednoglasan motiv koji kao kratka veza ili most uvodi u novi tonalitet.

Allegro e risoluto  
MATO LEŠČAN  
ff (8', 4', 2' + Nixt.)  
Ped: 8', 4', 2', + org. i cv.

U drugom dijelu napjev *Pjevaj hvale, Magdaleno* citiran je u sopranu te praćen skupinama osmina u tercama ili sekstama, *stacatto*. One daju ritam uz potporu basa (četvrtina s točkom) u pedalu koji se u pravilu pojavljuje na prvoj dobi dajući snažan impuls i osjećaj stabilnosti.

Moderato  
Coral  
I. mans. gedücht 8', 4', + Principal 4'  
I. org.: Franjeva B' + Principal 4'  
simile  
Ped. Principal 8' + Citaras 8'







Ovo djelo karakteristično je i važno za razvoj koralne predigre u hrvatskoj orguljaškoj praksi. Po prvi put u koralnoj predigri hrvatskoga autora imamo koral (melodija napjeva) koji se tretira solistički i izvodi se istaknuto drukčijom bojom od pratnje, na posebnom manualu.

Ovakav tip koralna veoma je popularan još od baroka, gdje je doživio svoj puni procvat u djelima J. S. Bacha. On ovaj princip izvođenja koralna, na dva manuala, bilježi ispod naslova koralna standardiziranom oznakom »2 *clav e pedale*«, što automatski orguljaša upućuje na to da sopransku dionicu mora istaknuti na posebnom manualu izrazitom registarskom bojom. U baroknoj glazbi za takvu se zvukovnu kombinaciju kao solistički registar u pravilu rabi: *Sesquialtera* ( $8' + 2^{2/3'} + 1^{3/5'}$ ), *Terzian* ( $8' + 1^{3/5'} + 1^{1/3'}$ ) i *Kornet* ( $8' + 4' + 2^{2/3'} + 2' + 1^{3/5'}$ ). Dok se pri istom tipu koralna u romantizmu solistička dionica izvodi na registrima *Oboa 8'*, *Trompeta 8'* ili *Klarinet 8'*. Uz nabrojene solističke registre rabe se i drugi registri solističkoga karaktera. Pratinja je povjerena tišemu manualu na flautnoj ( $8'$ ) boji. Solo ovoga koralna po sugestiji samoga autora izvodi se na registrima *Trompeta 8' + Principal 4'*.

Oblik ovoga djela možemo promatrati i kroz njegovu formu koja je naglašena i promjenama tempa: *A (Allegro e risoluto) – B (Moderato) – A – Coda*.

Intrada i koral Mate Leščana, djelo je vjerojatno iz sedamdesetih godina prošloga stoljeća, snažno se odvaja od istih oblika koje su prije stvarali Dugan st., Stahuljak, Vidaković i Lučić. Tim koralom ulazimo u novo doba postkoncilskih koralna koji i nisu više strogo vezani uz liturgiju iako se mogu rabiti i za vrijeme liturgije. Ovaj se koral ipak najčešće izvodi kao koncertno djelo.

### TRI KORALA NIKŠE NJIRIĆA

Među orguljskim koralnim predigramama u literaturi hrvatskih autora najvažnije mjesto zasigurno zauzimaju *Tri koralna preludija* Nikše Njirića (1927. – 2016.), nastala u razdoblju između 1972. i 1979. godine.

– Koralni preludij br. 1 – Božićni na napjev *U to vrijeme godišta* ili *U se vrime godišća*

– Koralni preludij br. 2 – Korizmeni na napjev *Plači, puče moj, muku Spasa svoga* (stari naslov), a novi naslov u pjesmaricama jest *Bog nam posla svoj jedinog Sina*

– Koralni preludij br. 3 – Uskrsni na napjev *Uskrsnu Isus doista*.

Njirićev je izraz vrlo suvremen; koristi se modernim kompozicijskim tehnikama u kojima slobodno pristupa disonantnomu suzvučju.<sup>18</sup>

#### Koralni preludij br. 1 – Božićni

I. dio (t. 1 – 26)

II. dio (t. 27 – 40)

III. dio (t. 41 – 59)

IV. dio (t. 60 – 75)

V. dio (t. 76 – 85)

VI. dio (t. 86 – 110)

Prvi koralni preludij, *Božićni*, skladan je u  $\frac{3}{4}$  mjeri, što asocira na pastoralu. Sopranska se melodija nezaustavljivo uspinje sekundnim pomacima od tona  $f^1$  do vršne točke tona  $c^3$  uz karakterističan ritam mnogih božićnih pjesama i pastoralu. Citat motiva pjesme *U to vrijeme godišta* kao centralni materijal prvi se put pojavljuje

<sup>18</sup> Bitonalnost i politonalnost.



u 15. taktu u basu na ležećem pedalnom tonu G u tonalitetu G-dura. Kao suprotnost citiranomu materijalu u tenoru se pojavljuju čvrste figure koja sekventno uzlaze mijenjajući poziciju. Svojim alteriranim tonovima druga skupina figura uvodi novi tonalitet u kojem tema nastupa u t. 27 (E-dur), ponovno na ležećem pedalnom tonu.



Novi oblik figuracija (t. 31) iznad teme uvodi treći nastup teme u Fis-duru u t. 35 u kojem imamo kratak citat teme koji se u sljedeća četiri takta razbija nemirom svih glasova. Smirenje se osjeća u sljedećem fragmentu u kojem se melodija napjeva seli u sopran u B-dur i to s dinamičkom oznakom *forte*. U ovom fragmentu, koji se proteže od t. 41 do t. 60, melodija je praćena akordima te nizovima četvrtinka u tenoru. U t. 52 i 55 dolazi do kraćih cezura koje prekidaju melodijski slijed, a ispunjene su nizovima dvoglasnih sljedova u osminkama.



U t. 60 u sopranu se pojavljuje tema u G-duru uz vrlo slobodnu pratnju ležećih akorda e-A-e-Es.



Pomalo fantazijski stil kojim Njirić nadalje razrađuje materijal rabeći fragmente melodije prestaje s t. 77 kada uvodi triole koje daju novu tokatnu komponentu djelu. Ovaj slijed triola pojačavat će se prelaskom u ostale glasove.



Kulminacija se nagovještava nastupom teme u oktavama u pedalu u t. 86.



Neizmjerne nabujalo tkivo kulminira u t. 96 navalom bujice šesnaestina. Čvrstoću i stabilnost završetka djela Njirić realizira širokim kadencirajućim akordima.



### **Koralni preludij br. 2 – Korizmeni**

- I. dio (t. 1 – 15)
- II. dio (t. 16 – 28)
- III. dio (t. 29 – 35)
- IV. dio (t. 36 – 41)
- V. dio (t. 42 – 43)
- VI. dio (t. 44 – 57)
- VII. dio (t. 58 – 62)
- VIII. dio (t. 63 – 72)

Drugi koralni preludij, *Korizmeni*, Njirić je posvetio svojemu ocu, što je vidljivo iz natpisa ispod naslova gdje stoji »U spomen mom ocu«. Kao temu uzima stari napjev *Plači, puče moj, muku Spasa svoga*. Isti napjev nalazimo u pjesmarici *Pjevajte Gospodinu pjesmu novu*, pod naslovom *Bog nam posla svoj jedinog Sina*, broj 462.

Djelo je u izrazitoj *piano* dinamici uz tek jednu silovitu gradaciju, pred kraj skladbe, koja se naglo prekida te se dinamika vraća na početni *piano*. Tema napjeva, kao i kod božićnoga koralnoga preludija, nastupa nakon kraćega uvoda koji ima svrhu

stvaranja ugođaja u koji uranja melodija napjeva u sopranu. Isti oblik: uvod + citat napjeva, repriziraju se od takta 16 do takta 28 iako je harmonijska figuracija mjestimično različita od prvotne.

**KORALNI PRELUDIJ - Korizmeni**  
(U spomen mom ocu)  
br. 2  
N. NJIRIĆ

Nakon dva nastupa teme u sopranu u f-molu, zatim u d-molu, tema se pojavljuje (t. 29) u fis-molu u basovoj dionici, u pedalu. Od ovoga nastupa, teme u basu (t. 29), djelo poprima više polifoni karakter. Tenor je u polifonom odnosu s basom dok se figurirani element, koji čine sopran i alt, u jednakim razmacima pojavljuje čineći tako svojevrsni kontrast mirnim linijama basa i tenora.

U 26. taktu slijedi kratki *stretto* građen na temi napjeva.





Sopransku dionicu u t. 42 i 43 karakteriziraju sve brži pomaci u smanjenim vrijednostima nota; (četvrtina) – osmina – triola – šesnaestina. Uz naznačeni *crescendo* ponovno se uvodi tema u augmentiranom obliku poduprta snažnim statičnim akordima. U basovoj se dionici javlja, već poznat, ritmički obrazac koji svojim pomacima osigurava protočnost.



Od t. 52 do 56 slijedi *decrescendo* u kojem se smanjuje broj glasova u donjoj liniji akorda. Sve vodi k trenutnomu smirenju u kojem jednoglasna alterirano-modulativna linija svojim pomacima vodi do tona f u basu (pedal).



Na pedalnom tonu f u tri se navrata, sve jačom dinamikom pojavljuje izrazito disonantan »triler« ritmički obrazac.



Bujica naglih emocija, vjerojatno evociraju sjećanja na oca, kulminira intenzivnim rastom napetosti koji doseže svoj vrhunac u nekoliko »krikova« opisanih snažnim akordima na neprekinutom ležećem pedalnom tonu.



Završetak skladbe karakterizira citiranje napjeva u sopranu koji je vrlo tijesno povezan s altom dok se na drugoj razini pojavljuje dvoglasna linija u sinkopama kao ritmički kontrast gornjoj liniji. Ovaj princip nastavlja se do potpunoga smirenja.

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of two staves: the upper staff is for the soprano voice and the lower staff is for the alto voice. The second system consists of two staves for piano accompaniment. The upper staff has a '2' above it, and the lower staff has a '1' below it. The piano part includes a 'pp' dynamic marking and a '- 8 -' at the bottom.

### Koralni preludij br. 3 – Uskrsni

- I. dio (t. 1 – 26)
- II. dio (t. 27 – 47)
- III. dio (t. 48 – 64)
- IV. dio (t. 65 – 79)
- V. dio (t. 80 – 84)

Uskrsni koralni preludij treći je u nizu koralnih preludija Nikše Njirića i na neki način on zatvara krug ovoga iznimnoga »triptiha«. Građen je na poznatom napjevu iz *Cithare octochorde – Uskrsnu Isus doista*.

The image shows a single staff of musical notation in treble clef. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, then a quarter note B4, and continues with eighth notes A4, G4, F4, and E4. Above the staff, there is a handwritten note 'd w cca 144'.

Djelo započinje izrazito *toccatno* koristeći se osnovnim melodijskim obrascem napjeva. Dominantna uloga melodijskoga obrasca u prvom dijelu skladbe osnovni je pokretač koji se slobodno, u stilu improvizacije pojavljuje na raznim stupnjevima tvoreći takoreći nezaustavljivu bujicu ritmičkih i melodijskih epizoda.

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of two staves: the upper staff is for the right hand and the lower staff is for the left hand. The second system also consists of two staves for the right and left hands. The piano part includes a 'p' dynamic marking and a '11' above the first staff. Above the first staff, there is a handwritten note 'd w cca 144'.





Nastupom teme u basu (pedal) gornje se linije dijele u dvije razine. Gornju razinu čini dvoglasna faktura u obliku kontinuiranoga *vibrata*, a donju čine dvoglasni sklopovi koji upotpunjuju harmoniju.



Redukcija zvuka događa se sljedećim nastupom teme u t. 22 kada augmentirana tema, i dalje u basu, nastupa prvo u a-molu te zatim u e-molu. Iznad basove dionice nalaze se melodijski nizovi šesnaestinka redovito podijeljeni u dvije grupe od po četiri tona koji se naizmjenice pojavljuju u opsegu dviju oktava, pri čemu se zadnja šesnaestinka prve grupe preklapa s prvom šesnaestinkom druge grupe.



Nizovi akorda koji slijede čine most k drugomu, nešto mirnijemu dijelu skladbe.



Drugi dio skladbe mnogo je slobodniji, ali se i dalje zasniva na osnovnoj temi. Fantazijskoga je karaktera, a možemo ga podijeliti na dva fragmenta. U prvom dominira tema u sopranu uz pratnju nižih glasova dok je drugi fragment više polifonoga karaktera. Dinamika je izrazito tiha (*p*). Cijeli ovaj dio izvodi se samo zamašnim, bez upotrebe pedala.



U t. 42 djelo se ponovno intenzivira uvodeći osminske notne vrijednosti te nizove šesnaestina na dugim pedalnim tonovima. Slijedi nekoliko kraćih, ali veoma različitih fragmenata u kojima se na svojstven način razrađuje tema. Zamjetna je intenzivna dinamička gradacija sa svakim novim fragmentom do t. 64 kada se u obje ruke uvodi *vibrato* u tercama (E-dur) iznad teme u pedalu.



Zaključni *apoteozo*, koji čini kulminaciju djela, realiziran je snažnim akordima koji iznose temu. U ovom dijelu Njirić je posegnuo za dvojnim (dvo-glasnim) pedalom pri čemu gornji glas izvodi *vibrato* dok donji glas izdržava dugi ton. Naposljetku *vibrato* zahvaća i donji glas u pedalu čime se skladba uistinu dovodi do usijanja.



Nakon ove »ekstremne« kulminacije slijede još dvije zvukovne plohe; prva, eterična, izrazito mirna u *piano* dinamici, kao kontrast, pitanje ili kratko zatišje, te druga ploha koju čine dva intenzivna akorda koja zaključuju ovo djelo.







Tema ove koralne predigre ima veoma karakterističan ritam 3 + 2 + 3, što u razradi dovodi do raznih ritmičkih rješenja. N. Njirić veoma često, takoreći stalno mijenja metriku čineći male, ali različite metričke cjeline. Ove promjene nikako ne utječu na tijek skladbe i čvrstoću njezine cjeline.

Grafički prikaz metričkih promjena u skladbi:

Broj takta	1	4	6	10	15	16	17	18	22
mjera	3+2+3/8	5/8	3+2+3/8	5/8	5+4/8	4+3/8	6/4	9/4	5/2
24	26	27	35	43	45	48	50	51	56
9/4	6/4	9+6/4	6/4	9/4	4/4	3+3+2/8	3+2+4/8	5/8	7/8
57	60	64	65	66	68	74	76	77	78
6/4	4/4	6/4	9/4	6/4	9/4	6/4	9/4	6/4	9/4
80	82	84							
5/8	3+2+3/8	6/4							

Analizom dinamičkih promjena zamjećuju se tri velike cjeline koje bismo mogli okarakterizirati kao A – B – A, pri čemu bi A bila *forte* cjelina, a B *piano* cjelina. U mikropogledu na cjeline zamjećuju se dinamička nijansiranja, što je značajka suvremenoga pristupa iskorištavanju orguljaškoga kolorita. Njirić je zasigurno zamislio izvedbu ovoga djela na velikim orguljama s mnogo različitih tipova registara. Takvu su mogućnost kod nas imale orgulje zagrebačke katedrale i orgulje u Koncertnoj dvorani V. Lisinskoga (»E. F. Walcker«, 1973.), instrumenti koji jedini u potpunom smislu mogu odgovoriti svim dinamičkim zahtjevima ove skladbe.

Grafički prikaz osnovnih dinamičkih promjena

I. dio	II. dio	III. dio
Takt: 1 – 27	27 – 64	64 – 85
p – mf	p (mf/p) – mf – p – mf – f	ff – fff – p – fff

Analizom ovoga djela otkrivamo da je građen po uzoru na velike *toccate* francuskih skladatelja orguljaške glazbe prošloga stoljeća (*Francuski orguljaški simfonizam 19. i 20. st.*) kao što su Ch. M. Widor, L. Vierne, J. Langlais, M. Duruflé i J. Alain. Obilježje tog stila zasniva se na činjenici da su francuski skladatelji toga razdoblja uglavnom pisali za velike instrumente tvrtke Cavallé-Coll, koja se ističe po mnogim inovacijama u tehničkom smislu, što je orguljašima omogućavalo mnoge brze, ali i postupne dinamičke promjene. Jednako tako orgulje tvrtke Cavallé-Coll imaju registerske skupine iznimnih boja u širokom romantičnom spektru.

## KORALNA FANTAZIJA ANĐELKA KLOBUČARA

### Koralna fantazija *Zdravo budi, Marijo*

I. dio (t. 1 – 15)

II. dio (t. 16 – 35)

III. dio (t. 36 – 50)

IV. dio (t. 51)

Koralna fantazija *Zdravo budi*, Marijo Anđelka Klobučara (1931. – 2016.) nastala je 1977. godine i jedino je njegovo djelo izričito toga tipa za orgulje, iako je on kao orguljaš zagrebačke katedrale često posezao za poznatim napjevima u svojim djelima, koristeći se njihovim motivima ili fragmentima kao osnovnom tematskom građom.

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 najočitiji način citira napjev.

A dio svečani je uvod (*Maestoso*) u kojem dominira basova linija u pedalu koja se postupno sekundnim pomacima uspinje do tona es (t. 6), nakon čega slijedi silazna putanja basove linije i smirivanje uvodnoga dijela.

## KORALNA FANTAZIJA "Zdravo budi Marijo"

1977.

*Maestoso*

B dio dinamički je tiši, s jasno izraženom melodijskom linijom u sopranu koja se, prema naputku autora, izvodi na registru *Oboa 8'* dok su ostali glasovi pratnja s jedinstvenom figuracijom kroz cijeli B dio.

U zaključnom C dijelu Klobučar napjev spušta u bas (*pedal*) dok na manualu snažni akordi, gotovo u jednakim ritmičkim oblicima, pulsiraju asocirajući tako na *toccata*-ni zaključak.





C dio proširuje se kadencom koja slijedi nakon kulminacije realizirane intenzivnijom pulsacijom akorda na manualu i duploga pedala (paralelne oktave). Kadenca koja slijedi 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. Funkcija ovakvih *Coda*, koje se redovito sastoje od dvaju dijelova: virtuozne pasaže nakon kojih slijede snažni dugi kadencirajući akordi, rezultira osjećajem monumentalnoga završetka skladbe.<sup>19</sup>



### PET KORALA ŽELJKA BRKANOVIĆA CITHARA

Među koralima za orgulja hrvatskih skladatelja pronalazimo i pet kompozicija ove vrste Željka Brkanovića (1937\*). Koralne obrade iz 1994. godine nastale su na pet tema iz poznate pjesmarice *Cithare octochorde* (prvo izdanje u Beču 1701.). Skladatelj je na suvremeni način obradio sljedeće napjeve:

- I. *Ti, Kriste, Kralj si vjekova*
- II. *Spasi, Kriste, svoje djelo*
- III. *Usta moja*
- IV. *Uskrsnu Isus doista*
- V. *Pjevaj hvale, Magdaleno.*

»U nizu mojih asocijacija na crkvenu glazbu preferiram orgulje, pa i kada se oduševljam starim crkvenim napjevima *Pavlinске pjesmarice* ili *Cithare octochorde*. Ova posljednja zbirka nadahnula me je da napišem pet stavaka za orgulje.

Naslovi su mi uglavnom tematski materijali koje obrađujem. U tim materijalima katkad se prepoznaje osnovni napjev, ali često je on sadržan samo u ritmičkom pomaku ili karakterističnom intervalu. U potpuno slobodnom proходу izmjenjuju se slike različitih sadržaja te one karakteriziraju pojedine naslove. Svakako se ograđujem od strogih crkvenih kanona i prepuštam isključivo svojim dojmovima.

Posljednji stavak *Pjevaj hvale, Magdaleno* posvećen je prijatelju Marku Ruždjaku. Nešto kasnije je nadopisan i do sada nije bio izveden. Karakterizira ga jedin-

<sup>19</sup> Mario PERESTEGI, *Aspekti kontinuiteta i inovacija glazbenih oblika u skladbama za orgulje Franje Dugana* t., *Franje Lučića i Anđelka Klobučara*, analiza skladbe na str. 187–192. (doktorski rad), Zagreb, 2021., str. 164–165.

stvena linija svojevrsno registrirana te obogaćena čvrstom strukturom ostanantnih pulsacija.«<sup>20</sup>

### I. Koral na napjev *Ti, Kriste, Kralj si vjekova*

I. dio (t. 1 – 16)

II. dio (t. 17 – 41)

III. dio (t. 42 – 53)

IV. dio (t. 54 – 58)

Koral *Ti, Kriste, Kralj si vjekova* u sebi sadrži četiri cjeline koje su povezane te čine jedinstvenu čvrstu konstrukciju.

Konceptija obrade napjeva ostvaruje se na temelju jasnih citata ritmičkih i melodijskih obrazaca dijelova napjeva. Oni stoje na ključnim mjestima u skladbi omeđujući cjeline. Kao takvi pokretači su nezaustavljive bujice ideja, improvizacijsko-fantazijske naravi, koje proizlaze iz njihova ritmičkoga ili melodijskoga sklopa.

Dinamičke i metričke promjene međusobno se podudaraju.

### II. Koral na napjev *Spasi, Kriste, svoje djelo*

I. dio (t. 1 – 45)

II. dio (t. 46 – 76)

III. dio (t. 77 – 92)

U formalnom obliku koralna obrada napjeva *Spasi, Kriste, svoje djelo* može se poistovjetiti s *toccatom*. Kao i ostale *toccate*, posebno one barokne, ova koralna predigra građena je na jednom motivu koji se u najrazličitijim inačicama svojega oblika često pojavljuje dajući iznova novi puls.

Osnovni motiv

Spasi Kriste svoje djelo.



Inačice motiva:

a.



b.



Struktura ove koralne predigre vrlo je pregledna; očituje se u nekoliko jasnih cjelina koje se razlikuju ponajprije po artikulacijskom pristupu istoj motivici.

Prvi je dio zasnovan na motoričkom pomaku nizova osmina grupiranih pretežito u skupinu od po četiri osminke. Sama je faktura vrlo prozračna. Pedal (bas) pojavljuje se kroz cijelu skladbu samo kao element stabilnosti i uporišta koji zaokružuje cjelinu te nagovještava novi fragment.

<sup>20</sup> Iz razgovora koji sam sa skladateljem Željkom Brkanovićem vodio 15. veljače 2017. u Zagrebu (Kavana hotela »Palace«).





U t. 41 i 42 autor glavni motiv ponavlja za kvartu više, što mu je poslužilo kao određena dramatska gradacija koja kulminira u sljedeća tri takta donoseći nam potpuno novi ritamski obrazac. Ovaj postupak možemo shvatiti i kao most prema drugomu dijelu.



Za drugi dio skladbe karakteristična je artikulacija koja grupira osminke u skupine po dvije odnosno po četiri. Ovaj dio u svojoj fakturi puno više upućuje na polifono vođenje dionica.



Vrhunac ovoga dijela skladbe doseže se u t. 71 kada Brkanović po prvi put uvodi akorde (C-dur) u desnoj ruci, što dovodi do povećanja zvuka, a time i svojevrsne kulminacije. Pritom se ritam nimalo ne zaustavlja nego se istim intenzitetom nastavlja.



Treći je dio, zaključni, najkraći. Započinje naglom promjenom dinamike na *mezzo-piano* (t. 77).



Opetovanim ponavljanje dvaju ritmičkih obrazaca u lijevoj ruci te nizanjem punktiranih akorda u desnoj ruci uz pojavu snažnoga pedalnoga tona *ff* skladba doseže svoj vrhunac.



### III. Koral na napjev *Usta moja*

I. dio (t. 1 – 34)

II. dio (t. 35 – 42)

Obrada trećega koralu u obliku je meditacije koju definiraju četiri ključna elementa:

a.

Citiranje cijeloga napjeva teksta prve kitice himna (*Usta moja uzdižite / Pange lingua gloriosi*, sv. Toma Akvinski).



b.

Stalna prisutnost skupine koja se sastoji od četiri četvrtinke koje u horizontalnom obliku imaju funkciju laganoga pokreta koji simbolizira hod. U vertikali se izmjenjuju intervali kvarte, kvinte ili sekste s tercom kao konstantnom točkom smiraja.



c.

Dinamika je izrazito tiha *p* i *mp*, realizira se orguljskim registrima kao što su: *Bourdon 8'*, *Flauta 8'* i *Salicet 8'*. Tempo je *Andantino*, a način izvođenja *legato*. Navedene značajke potvrđuju konstataciju o meditaciji na stari napjev *Usta moja*, koji se pjeva prilikom čašćenja Presvetoga Oltarskoga Sakramenta, što podrazumijeva svojevrsnu kontemplaciju kojoj odgovara karakter ovoga stavka.

d.

Struktura djela eksplicitno je podijeljena u dva dijela:

I. Obrada koralnoga napjeva u više fragmenata

II. Kadenca.





U prvom se dijelu obrađuje napjev prvoga dijela kitice koral, iznesen u donjem glasu, nakon čega slijedi međuigra u kojoj autor rabi elemente napjeva u kombinaciji sa stalno ponavljajućim motivom koji mijena svoju poziciju. Drugi dio prve kitice nakon međuigre prelazi u sopran, gdje se uz već stalne prateće elemente obrađuje do proširenoga kraja u kojem Brkanović još jednom ponavlja tekst *i Kralj i spas*. Zanimljiva je i pojava pedalne dionice u obliku ostinata (interval kvinte u sinkopama, h – e).



Po završetku citiranja teksta slijedi kadenca koju čine dugi tonovi koji se preklapaju čineći nova suzvučja.



#### IV. Koral na napjev *Uskrsnu Isus doista*

Skladba je u jednom dijelu. Napjev *Uskrsnu Isus doista* dvodijelna je pjesma. U prvom dijelu dominira uzlazna melodijska linija s karakterističnim velikim intervalima 1 – 5 – 8 u polovinkama, a u drugom silazna melodijska linija u sekundama s punktiranim ritmom.

Obradu ovoga koralnoga napjeva autor je koncipirao plastičnom upotrebom spomenutih ritamskih i melodijskih elemenata napjeva. Nakon slobodnijega citiranja melodije napjeva unutrašnju građu izvodi na temelju dijaloga sa sadržajno zaokruženim cjelinama. Time skladba dobiva izvrsne efekte karakteristične za orguljaški zvuk.



Metrika je u ovom dijelu veoma slobodna, postoje tek isprekidane taktne crte koje omeđuju manje zaokružene cjeline.



U završnom dijelu skladbe tema se doslovno citira u basu (pedal) uz pratnju na manualima koju čine jednaki ritmički obrasci u skupinama od po tri polovine.



Dinamika zvuka često se mijenja, a korespondira između *mp* i *ff*.

## V. Koral na napjev *Pjevaj hvale, Magdaleno*

I. dio (t. 1 – 42)

II. dio (t. 43 – 68)

Posljednji koral u skupini od pet korala na napjeve iz *Cithare octochorde* Ž. Brkanovića izdvaja se po složenosti svoje ritamske fakture. Djelo je posvećeno autorovu prijatelju skladatelju Marku Ruždjaku.

Djelo je strukturirano u dvije veće cjeline. Prva cjelina u sebi nosi dio teksta prve kitice čiji se melodijski obrisi u slobodnim ritamskim konstelacijama sele iz više razine u nižu. Drugi dio karakteriziraju dvije zvukovne razine; slobodan gornji glas (desna ruka) i stalan ritamski model koji čini pulsiranje osmina (lijeva ruka i pedal), što rezultira osjećajem stabilnosti.

U prvom dijelu pratimo najrazličitije ritamske grupacije potpuno neopterećene bilo kakvom stalnom metrikom. Njihov protok stvara ambijent neuhvatljive slobode, posve neopterećene.



Pojava prvoga dijela teksta *Pjevaj hvale, Magdaleno, jer uskrsnu Janješce* ni na koji način ne utječe na slobodu razigranih, vrlo složenih, ritamskih fragmenata koji kao da jedan drugoga sustižu i nadmeću se u složenosti i raznolikosti.







Iznošenje teksta nastavlja se riječima *Trgnu iz sna ljudstvo sneno jer uskrсну moći zle*. Ovdje se skladatelj odmiče od doslovnoga citiranja teksta i mijenja *svlada tmine sa jer uskrсну* dok melodijski obrazac na neki način slijedi melodijsku liniju napjeva. Zanimljiv je silovit pad melodijske linije na riječ »zle« u dugi pedalni ton C.

(2+3)  
8

Sostenuto (♩ = 69)

kr - suu mo - ci zle.

To je ujedno i početak novoga fragmenta u kojem imamo određenu ritmičku konstantu u obliku pulsirajućih osmina koje se nalaze u pedalu i u lijevoj ruci u intervalu povećane septime (D – cis) koji se ne mijenja do završetka skladbe.

Maestoso

Mosso (♩ = 112)

*ff*

Za to se vrijeme gornja dionica i dalje slobodno kreće u najrazličitijim ritmičkim obrascima.

Djelo završava, gotovo naglo, kratkim *clusterom* koji čine tonovi D – cis – es.

(2+3)  
8

(3+2)  
8

Analizirajući koralne predigre hrvatskih autora možemo zaključiti da se one razvijaju u dvjema etapama: predkoncilskoj i postkoncilskoj. Najjednostavnije rečeno, predkoncilaska etapa koralnu predigru stavlja u kontekst praktične primjene strogo vezane uz liturgiju. Postkoncilaska etapa razvoja koralnu predigru oslobađa stroge liturgijske namjene, čime ovaj oblik dobiva veću slobodu koja se ponajprije odražava u pristupu obradi.

Namjenu koralne predigre, u prvom redu, definira njezina dimenzija. Naime, one kratke od svega nekoliko taktova (četiri, osam ili dvanaest), nedvojbeno su vezane samo uz liturgiju, dok se djela srednje dužine, u trajanju od više minuta, mogu rabiti i za koncertne izvedbe.

U prvu skupinu koralnih predigra spadaju one koje se nalaze u zbirci *Predigre za orgulje ili harmonij – Došašće, Božić, Bogojavljenje* iz 1959. godine urednika Albe Vidakovića. U istu skupinu spadala bi i kraća djela Anselma Canjuge sabrana u zbirci *Ljiljane bijeli* koju je 1994. godine izdala Hrvatska kapucinska provincija. U navedenoj zbirci nailazimo na djela tipa *Uvoda, Međuigre* i *Završetaka*, pretežito u božićnim popijevkama. Njihovu definiciju koralne

predigre potkrjepljujemo činjenicom da u svojoj biti posjeduju obradu određenoga napjeva te sadržajno čine zaokruženu cjelinu.

U skupinu koralnih predigra srednje veličine spadaju djela F. Dugana st., F. Lučića i M. Stahuljaka. One se svojim dimenzijama uklapaju u liturgiju, ali se mogu izvoditi i kao koncertna djela, što implicira njihovu dvojaku namjenu.

Naposlijetku stoje veće koralne predigre i koralne fantazije koje svojim dimenzijama i sadržajem prelaze okvire pogodne za izvedbu tijekom liturgije, iako i to u potpunosti nije isključeno ako uzmemo u obzir posebne prigode. U ovu skupinu spadala bi sljedeća djela: *Pet koralnih predigra na božićne napjeve* Kamila Kolba, *Intrada i koral* Mate Leščana, *Božićni, Korizmeni i Uskršni koral* Nikše Njirića, *Koralna fantazija* Anđelka Klobučara i pet korala nazvanih *Cithara* Željka Brkanovića.

Kronološkim pregledom nastanka koralnih predigra u opusu hrvatskih skladatelja u razdoblju 1959. – 1994. godine dolazimo do spoznaje da se ovaj oblik razvija u svim segmentima pod utjecajem sveopćega razvoja hrvatske glazbe te da je, doduše ne u velikom broju skladaba, zastupljen i njegovan od nekolicine skladatelja. U prvom redu skladatelja orguljaša F. Dugana, F. Lučića, A. Canjuga, K. Kolba, M. Stahuljaka, M. Leščana i A. Klobučara, ali i skladatelja koji su svoj opus obogatili i djelima za orgulje kao što su A. Vidaković, N. Njirić i Ž. Brkanović.

Grafičkim prikazom kronološkoga nastanka djela s njihovim općim značajkama uviđaju se razvojne promjene pristupu obradi koralnih napjeva. One su vidljive u svim komponentama koje čine glazbeno djelo, a prate estetske kriterije vremena u kojem su nastale.

SKLADATELJ	GOD.	KARAKTERIZACIJA					
		Obrada napjeva	Oblik	Kompozicijska tehnika	Harmonija	Ritam (r) i metar (m)	Dinamika (d) i agogika (a)
F. Dugan st., A. Vidaković, A. Canjuga, K. Kolb, A. Klobučar	1920. – 1959.	fragmentalno citiranje u sopranu	jednodjelni	polifona ili homofona, rijetko kombinacija	jednostavna (s kasnoromantičnim postupcima), kretanje u krugu dijatonike	r jednostavan i pregledan m simetričan	d bez promjena a bez oznaka
A. Canjuga	1940. – 1952.	fragmentalno citiranje najčešće u sopranu, ali i u ostalim glasovima	jednodjelni	homofona, polifona, ali i kombinacija tehnika	jednostavna, kretanje u krugu dijatonike	r jednostavan i pregledan m simetričan	d višeslojna, obogaćena postupcima <i>crescenda</i> i <i>decrescenda</i> a sporadično prisutna, posebno na završetcima
F. Dugan st.	1941. – 1942.	fragmentalno citiranje melodije	A – B A – varijacija – B	kombinacija tehnika	kasnoromantična, česte modulacije, kretanje u krugu dijatonike	r jednostavan i pregledan m simetričan	d slojevita a bez oznaka





F. Lučić	1943.	fragmen- talno citiranje melodije	jednodi- jelni	kombinacija tehnika	kasnoro- mantična, česte modu- lacije, kreta- nje u krugu dijatonike	jednosta- van r jednostavan i pregledan m simetričan	d slojevita, postupna <i>crescenda</i> a na završetci- ma fraza
K. Kolb	1940. – 1965.	fragmen- talno citiranje melodije,  uporaba karakte- rističnih ritmičkih uzoraka	jednodi- jelni,  više cjeli- na (A – B, A – B – A),  koralna fantazija u više dijelova	kombinacija tehnika	kasnoro- mantična, upotreba kromatike i alteracija, česte modu- lacije u udaljene tonalitete, oslobađanje disonance, bitonalnost i politonal- nost	r jednostavan i pregledan m simetričan	d česte i po- nekad nagle i silovite postupne dinamičke promjene a veoma izra- žajna
M. Stahu- ljak		citiranje napjeva s čestim meliz- matskim obogaći- vanjima	jednodi- jelni	polifonija	neobarokna, kretanje u krugu dijato- nike	r jednostavan i pregledan m simetričan	d jednaka bez promjena a bez oznaka
M. Leščan	1971.	fragmen- talno citi- ranje	A – B – A	kombinacija tehnika	jednostavna s naglim modu- lacijama, kretanje u krugu dijato- nike	r jednostavan i pregledan m simetričan	d slojevita s kontrastnim promjena- ma a bez oznaka
N. Njirić	1972. – 1979.	fragmen- talno citiranje melodije,  uporaba karakte- rističnih ritmičkih i melodij- skih obra- zaca	složena građa (fantazija)	kombinacija tehnika	suvremeni pristup har- monizaciji uz upotrebu slobodnih disonantnih suzvučja, bitonalnosti i politonal- nosti	r složen m česte pro- mjene m korespon- dira između strogih i slobodnih cjelina	d česte i po- nekad nagle i silovite postupne dinamičke promjene a veoma izra- žajna

A. Klobučar	1977.	fragmen- talno citiranje melodije	A – B – C	kombinacija tehnika	suvremeni pristup har- moniji uz upotrebu sekundno- kvartnih akorda, upotreba atonalnih i tonalnih fragmenata	r složen m simetričan kadenca – slobodna	d slojevita a bez oznaka
Ž. Brkanović	1994.	citiranje kraćih ritmičkih i melodij- skih uzo- raka	složeni	kombinacija tehnika	suvremeni pristup har- monijskim sklopovima, različiti obli- ci akordičkih figuracija, politonal- nost, atonal- nost	r korespon- dira između jednostavnih i veoma slo- ženih cjelina m korespon- dira između strogih i slobodnih cjelina	d slojevita s čestim postupnim promjena- ma i nijansi- ranjima a veoma izra- žajna

Obrada napjeva i njihova uporaba u ranijim fazama provodi se uglavnom doslovno uz vrlo jednostavnu harmonizaciju, a tipični primjeri nalaze se u zbirci iz 1959. godine. U tu skupinu spadaju i djela A. Canjuge. Koronalne predigre nešto većega obujma i složenije građe jesu one F. Dugana st., nastale 1940. i 1941. godine, a u istu skupinu spadala bi i koronalna predigra F. Lučića. Kamilo Kolb, u kontekstu svojega cjelokupnoga opusa, stvara koronalne predigre većih dimenzija i složenije unutarnje građe koristeći se suvremenijim harmonijskim izrazima u kojima poseže za naglim modulacijama, kromatikom te bitonalnošću, no ipak još sve u krugu jednoga tonalnoga centra. Posebno je izražena dinamika i agogika koja se naglo mijenja stavljajući ekspresivnu crtu u prvi plan. Koronalna predigra Mate Leščana karakteristična je po svojoj čvrstoj formi A – B – A u kojoj autor na najživopisniji način oslikava radost Uskrsa koristeći se popularnim napjevom *Pjevaj hvale, Magdaleno*. Najočitiji primjer poetske gradacije i krajnjega iskorištavanja, melodijskih i ritmičkih uzoraka, ogleda se u tri velebna korala Nikše Njirića. Raskoš ovih virtuoznih djela i njihov snažan unutrašnji naboj izdvajaju tri Njirićeva korala i čine ih vrhunskim ostvarenjima hrvatske orguljaške literature. Ovo su prva djela te vrste u kojima je skladatelj rabio suvremene metode izražavanja kao što su bitonalnost, mjestimična atonalnost, nagle modulacije bez priprave, sekundno kvartne, ali i zgusnute akorde. Logiku slijeda gradi čestim nizanjem sekvenci svih vrsta. Navedenim elementima Njirić pospješuje raznolikost, no usprkos tomu karakteristični melodijski ili ritmički motivi prepoznatljivi su prilikom svakoga nastupa. U svojem poznatom slogu Anđelko Klobučar 1977. godine obrađuje napjev *Zdravo budi, Marijo* u svojem već dobro znanom stilu čije su osnovne značajke čvrsta forma (A – B – C) i suvremeni način izražavanja temeljen na nizanju specifičnih akorda. Pet koronalnih obrada Ž. Brkanovića pod nazivom *Cithara* uvelike obogaćuje hrvatsku orguljašku literaturu. Ritmički i melodijski uzorci napjeva pokretač su sveukupnoga energetskega toka ovih korala, od kojih svaki ima svoju individualnost i specifičnost. Brkanovićevo baratanje motivima i temama koje se temelji na svojevrstnoj tematskoj kombinatorici, usitnjavanju, ponavljanju i augmentiranju osnovni je pokretač stvaranja ovih djela, kako i sam kaže. Svaka je obrada stabilna zaokružena cjelina koja slijedi unutarnju logiku u funkciji, dramatici, zamahu ili smirenju, ovisno o situaciji.





U ovom je članku analizirana glavnina koralnih predigra za orgulje hrvatskih skladatelja, iako postoji i određeni broj djela koji nije ušao u ovaj analitički okvir. On je postavljen kako bismo mogli dobiti određeni dojam o razvoju orguljaške glazbe u Hrvatskoj na temelju analize koralne predigre. Ova manja ili srednje velika djela svjedoče o konstantnoj paraleli koju uviđamo između djelovanja naših i europskih skladatelja, pri čemu se kontekst europskoga stvaralaštva nedvojbeno obogaćuje i ovim uradcima hrvatskih skladatelja.



Mario Perestegi (Zagreb, 1971.) diplomirao je crkvenu glazbu na Institutu za crkvenu glazbu Katoličkoga bogoslovnoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, orgulje kod prof. Anđelka Klobučara (diploma 1995.). Orgulje i teoretski odsjek studirao je i na Akademiji umjetnosti (*Akademija umjetnosti*) u Novom Sadu, orgulje kod prof. Andrije Galuna (diploma 2007.). Poslijediplomski studij orgulja upisao je na Akademiji za glazbu (*Akademija za glazbu*) u Ljubljani, orgulje – poslijediplomski kod prof. Huberta Berganta (diploma 2000.). Usavršavao se kod Marie-Claire Alain (Pariz, 1997.) i kod Marija Penzara (Zagreb, 2001./2002.).

Doktorsku disertaciju s temom *Aspekti kontinuiteta i inovacija glazbenih oblika u orguljskim djelima Franje Dugana st., Franje Lučića i Anđelka Klobučara* obranio je 2021. na Fakultetu hrvatskih studija Sveučilišta u Zagrebu.

Redovito koncertira na orguljama od 1993. i do sada je održao više od šesto koncerata, među kojima se ističu dva recitala u katedrali Notre Dame u Parizu (2009. i 2017.). Koncertirao je na mnogim festivalima u Europi, SAD-u, Rusiji, Kini, Africi i Australiji.

Od 1995. predaje na ljubljanskoj Akademiji za glazbu, a od 2013. u zvanju je redovitoga profesora (trajno zvanje). Od 2018. predstojnik je Odsjeka za sakralnu glazbu. Kao gostujući profesor predavao je na Akademiji umjetnosti u Novom adu, na *Conservatorio Cesare Pollini* u Padovi na *Lithuanian Academy of Music and Theatre* u Vilniusu te na *Conservatorio di Musica Giuseppe Tartini* u Trstu. Sudjeluje u radu međunarodnih žirija orguljaških natjecanja (Venecija, Rumia, Ljubljana) te kao voditelj majstorskih tečajeva i seminara o interpretaciji orguljske glazbe. Bavi se i znanstvenim radom i do sada je objavio desetak radova (dostupni na HRČAK i COBISS).