

ANALIZA PRVE I DRUGE SONATE ZA ORGULJE ANĐELKA KLOBUČARA U KONTEKSTU RAZVOJA ORGULJSKE GLAZBE U HRVATSKOJ

PROF. DR. SC. MARIO PERESTEGI
STRUČNI ČLANAK

Doajen hrvatske orguljske scene u produktivnom i reproduktivnom smislu bez premca je Anđelko Klobučar (1931. – 2016). Iako se bliži deseta godišnjica smrti akademika Anđelka Klobučara, snaga njegova opusa sve snažnije djeluje na oblikovanje orguljske scene. Njegova djela ne silaze s repertoara mladih i starijih koncertno aktivnih orguljaša, čak štoviše, njegov opus i karakteristike njegovih djela omogućuju orguljašima autentičnost interpretacije na instrumentima koji se nalaze u našim crkvama. Iz tog razloga u sljedećih nekoliko brojeva časopisa *Sveta Cecilija* predstaviti ćemo dio njegova opusa i karakteristike njegova stvaralaštva.

Nakon završenog studija glazbe na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, Anđelko Klobučar 1950. godine odlazi u Pariz na studij kompozicije kod Andréa 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. – 1984.). Klobučarov je boravak u Parizu bio prvi izravan doticaj hrvatskog orguljaša sa živom francuskom orguljskom tradici-

jom, koja preko Klobučara prodire i u našu sredinu. 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 prebogatice francuske tradicije.

Europska glazbena kretanja već u prvim desetljećima 20. st. 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 novim konceptom glazbenoga govora i valoriziranjem novih kriterija pri određivanju pojma suzvučja, oni su potpuno preobrazili europsku glazbu. Zavladała je disonanca nad konsonancom i onda je uslijedilo eksperimentiranje s novim zvukom. Specifičnosti disonance, njezine nove uloge te snaga i osebnost koju ona pruža potpuno su preuzele tada progresivni dio europskoga skladateljskog korpusa. Među skladateljima orguljske glazbe u tom se smislu posebno ističu Francuzi predvođeni Olivierom Messiaenom,

koji 1928. sklada djelo *Le Banquet Céleste* na skicama ranijega i nedovršenog orkestralnog djela *Le Banquet Eucharistique*. Ovo djelo sadrži 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“. ¹ Također, „poznavanje glazbene literature 20. st. ne odražava se u opusu u smislu narušavanja individualnog stila“. ²

Klobučarove su se orguljske skladbe uglavnom razvile iz improvizacija tijekom sviranja na svetim 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 Alleluistica*, 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“. ³

Kao interpret orguljske glazbe, ⁴ Klobučar svoj repertoar zasniva na dvije osi: interpretaciji djela hrvat-

³ Hrvojka MIHANOVIĆ-SALOPEK: Bogorodica u suvremenoj hrvatskoj glazbi, *Bogoslovska smotra*, 63 (1993) 1-2, 204.

⁴ Koncertna aktivnost Anđelke Klobučara trajala je više od 50 godina i u tom je razdoblju izveo više od 1500 koncerata u domovini i inozemstvu. Među važnije nastupe ubrajamo: 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.), prazničnu 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 Andeoske 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.*

¹ N. GLIGO: Anđelko Klobučar, *Hrvatski biografski leksikon*, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=10549> (pristup 29. 5. 2020.)

² Isto

skih skladatelja s jedne strane, te s druge strane na afirmaciji orguljskih djela francuskih skladatelja, posebno djela O. Messiaena.

Za Klobučara se uistinu može reći da je obogatio i dao novi razvojni smjer hrvatskoj orguljskoj tradiciji povezujući je s francuskom, 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 svojega 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 solo⁵.

⁵ Od solističkih orguljskih skladbi hrvatskih skladatelja valjalo bi istaknuti najizvodenije: *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 (r. 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. – 2021.), *Fantazija za orgulje* i *Koncert za orgulje i orkestar* Davorina Kempfa (1947. – 2022.). Uz nabrojena najizvodenija djela za orgulje solo, nastala su i mnoga druga već spomenutih skladatelja, ali i skladatelja mlade

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 orgulje 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 čine Dugan – Lučić – Klobučar, a predstavlja neprekinuti tijek razvoja, i drugi – koji se povremeno s njime stapa 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 konceptu koji je tradiciju uzdrmao i malo pomaknuo s predviđivog puta (Papandopulo, Cipra, Detoni, Županović). Česta eksperimentiranja (posebno sa zvukom) donijela su posebnu umjetničku vrijednost na temelju koje se orguljska glazba sigurnim putem odvajala od strogoga 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 biennialnih susreta koji su okupljali najutjecajnija skladateljska imena u Zagrebu.

generacije: *Organ* Srećka Bradića (1963.-), *Morgensterntoccata* i *Varijacije na Zdravo budi mladi kralju* Anđelka Igreca (r. 1968.), *Toccata za bijele tipke* Krešimira Seletkovića (r. 1974.), *Passacaglia* i *Tema s varijacijama* Milana Hibšera (r. 1978.) i *Tri etide za orgulje* i *Preludij i fuga* Ante Knešauřeka (r. 1978.).

Zahvaljujući kontinuitetu koji je stvorio čvrsti trojac Dugan – Lučić – Klobučar, te uz skladatelje čija je snažna individualnost i neiscrpna inventivnost proširila izražajni okvir, sa sigurnošću možemo potvrditi da se hrvatska orguljaška glazba u odnosu na europska kretanja postavila kao uzorni i respektabilni akter tvorbe europske glazbene ostavštine.

U prilog praćenju kontinuiteta razvoja hrvatske orguljske glazbe, ali i uvida u stvaralaštvo njezinoga najvećeg protagonista Anđelka Klobučara, donosim analizu njegovih dviju sonata za orgulje solo. U orguljskom opusu Anđelka Klobučara nalazimo čak tri sonate za orgulje, ali ovom prilikom donosimo analizu njih dviju. Uvidom u skladateljske postupke, izgradnju arhitektonske strukture i glazbeni jezik kojim se Klobučar izražava uvidjet ćemo karakteristike njegova rada.

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 put izvedena 21. svibnja 1967. u dvorani HGZ-a, a u okviru 4. Muzičkog biennalea Zagreb. Svirao je sam skladatelj⁶.

⁶ Hana BREKO-KUSTURA: Neke značajke orguljskog opusa Anđelka Klobučara, *Arti musices*, 27 (1996.) 1, 47.

I. st. Toccata

Allegro

Prvi stavak sonate ima oznaku tempa *Allegro*, a metronomska je oznaka *četrvtinka = 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 makrorazini. *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 sastavljen od šest nota, razloženi tritonusni (kvartni) intervali
b. motiv	– druga doba – osminka 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 <i>cluster</i> u manualu, te istovremeni melodijski motiv u basu (pedal) koji započinje četvrtinskom pauzom nakon koje slijedi nepravilna augmentacija početnoga motiva u kojoj se notne vrijednosti pravilno skraćuju.

Klobučar cijeli prvi stavak *Toccate* gradi na razradi spomenuta tri elemenata „koja vode k završnom ‘suda-ru’ b i c motiva koji zvučeći zajedno, predstavljaju kulminaciju stavka“⁷.

⁷ Hana BREKO-KUSTURA: Neke značajke orguljskog opusa Anđelka Klobučara, 48.

Tablica 1. 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)	GO	Pos / GO / Pos. / Rec / Pos. /	Recit / Pos. / GO / pos / GO
Pos. (l. r.)			
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 *Toccata* 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'

Određeno dinamičko nijansiranje na *Recitu* je bez promjene registarske boje, samo uz upotrebu žaluzija⁸.

⁸ 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.

II. st. Arioso

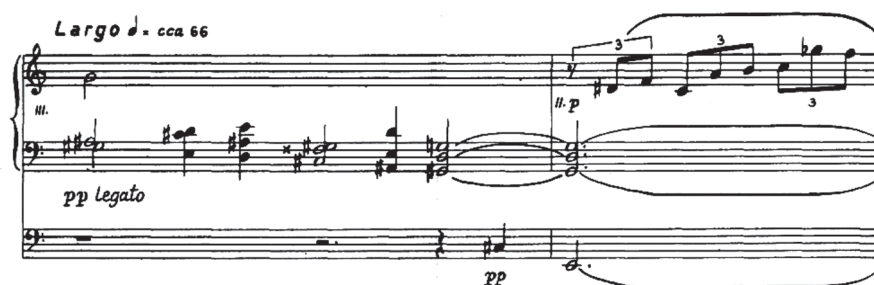
Largo

Drugi stavak Prve sonate svojim naslovom upućuje na karakter *Arioso*, što znači *pjevno*, 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 bojom⁹, te druga koja ima ulogu pratnje¹⁰ 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.



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 tiha¹¹.

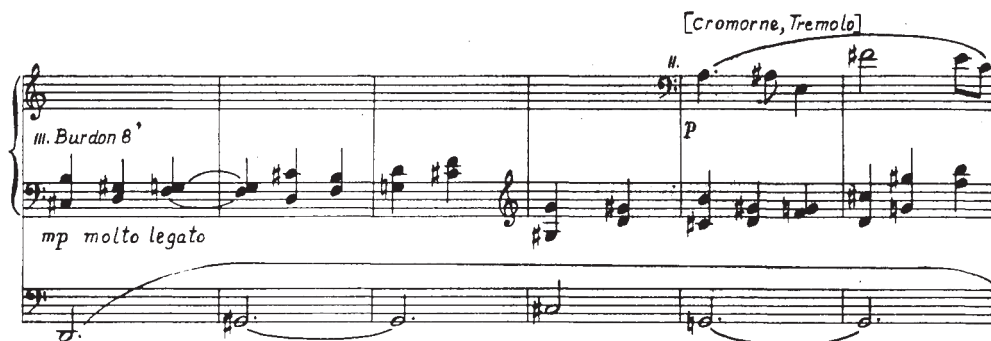
U B dijelu melodija se izvodi na snažnijem solističkom registru Cromorne uz pratnju na Burdonu 8'. Melodija ovog dijela je pomalo „nakaznog prizvuka“; rezultat je to velikih skokova disonantnih intervala (sekunda, tritonusa, velikih septima, povećanih oktava, velikih nona, velikih decima, undecima). Pedalna dionica svira tonove duljeg trajanja iznad kojih se gornje dionice od

⁹ Flauta 8', Cromorne 8'

¹⁰ Viola 8', Burdon 8'

¹¹ Viola je usko-menzurirani registar koji daje veliki 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 stoga ostavlja dojam ponešto glasnijeg registra.

takta 25. vode u kontrapunktskom slobodnom dvoglasju, a od takta 38. slobodno dvoglasje čine vanjski glasovi uz prateće suzvuke srednjeg.

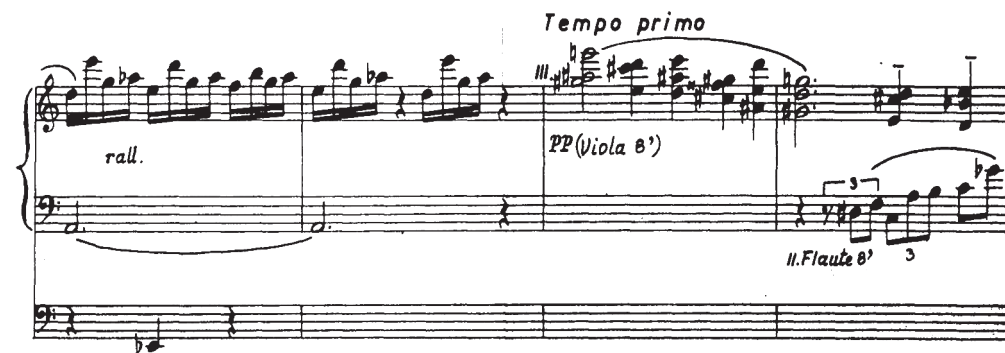


U t. 53 mijenja se tempo *Piu mosso* i na istom mjestu registracija (8' + 2').



Dio B¹ donosi šesnaestinske pasaže, u donjoj liniji iznad kojih se od takta 57. razvija melodija poduprta pedalnim tonovima koji daju stabilnost ovom kraćem odsjeku¹².

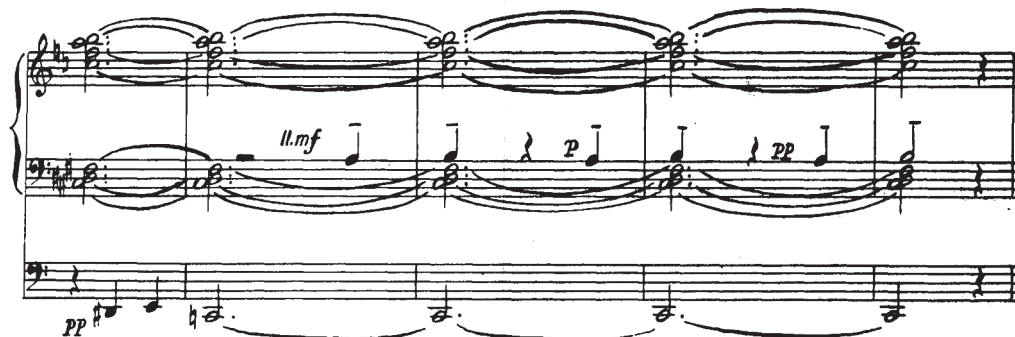
Reducirana repriza A dijela (*Tempo primo*) svojim je sadržajem evokacija početka uz primjenu tehnike dvostrukog kontrapunkta, imitacije i doslovnog ponavljanja¹³.



¹² Na spomenutoj ploči koju je sam autor snimio (*Andelko Klobučar Stereo LSY-66160*, Jugoton, MIC, 1982.), interpret i autor djela Klobučar izostavio je cijeli *Piu mosso* od t. 53-69.

¹³ H. BREKO: *Kompozicijsko-tehničke značajke skladbi za orgulje Andelka Klobučara*, 16.

Sam završetak, svojevrsnu *codu*, čine statični, „izdržani tritonusno-kvartni akordi“¹⁴, 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 melodija iz prve fraze. Izražajnost joj daju veliki disonantni skokovi. Dio A proteže se kroz dvije velike rečenice.



¹⁴ Isto, 16.

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.

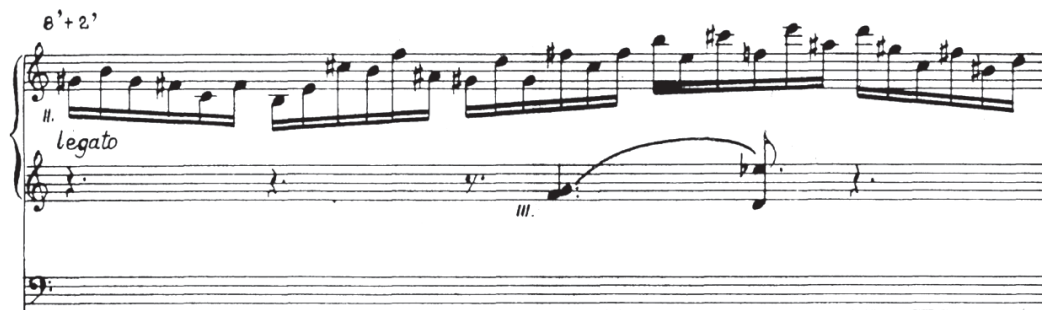


Od t. 25. ponavlja se A dio, variran i proširen. Harmonijski sadržaj akorda se intenzivira tako da uz kvartno-tritonusne akorde s dodanom sekundom u desnoj ruci pulsiraju i kvartno septimni (povećana septima) u lijevoj ruci, s tematskim sadržajem u pedalju.



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 mosso* 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).



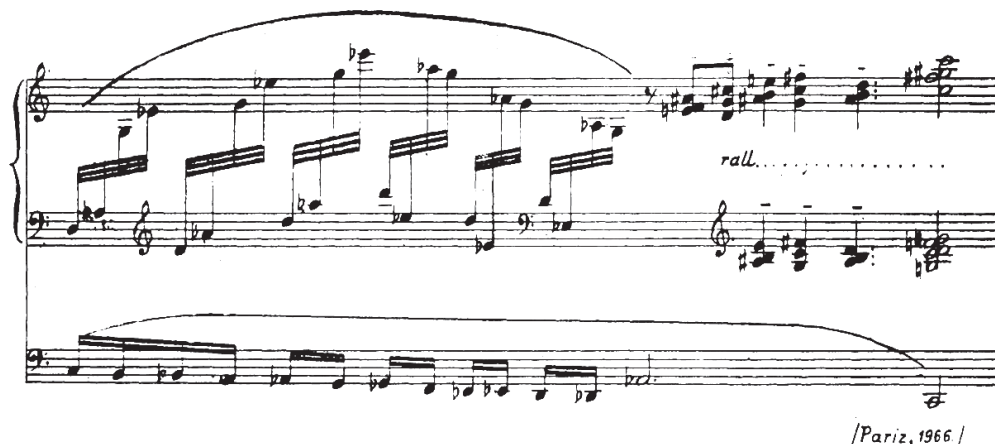
Takt 45. je uvod u reprizu A dijela (t. 46.) koja započinje uz iznimno snažnu dinamiku, kako na manualu (*fff*) tako i u pedalu (*fff*).



Slijedi veća kadenca zapisana u jednom taktu – slobodne metričke organizacije (t. 54).



Kadencu čine četiri elementa: pasaže nad dvostrukim, dvoglasnim pedalom, triolski tremolo na dvostrukom pedal, pasaža u tridesetdruginkama, dok se u pedal 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 je 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.)
Andelko 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 (e-ges-b), akordskog odebljanja vodećega glasa (kvintno-sekundni i septimno-sekundni trozvuci) i silaznoga četvrtinskog skoka u pedal. 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, a 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 sekvencija 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 virtuosnom 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 *cluster*a 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 gornjega 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 oktavi¹⁵, u vanjskim glasovima uz ostinato srednjeg.



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 brzom izmjeni kvintno-kvartnih akorda 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 stremlji 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 e¹ B e² coda

¹⁵ Uporabom 4' registra u pedalu, dionicu izvodimo u altovskom zvučnom području.