KARAKTERISTIKE ORGULJSKOG OPUSA ANĐELKA KLOBUČARA
(S POSEBNIM OSVRTOM NA NJEGOVE PRETHODNIKE: FRANJU DUGANA ST. I FRANJU LUČIĆA)

PROF. DR. SC. MARIO PERESTEGI
AKADEMIJA ZA GLASBO, LJUBLJANA
PREGLEDNI RAD

SAŽETAK

Rad analizira orguljski opus Anđelka Klobučara u kontekstu razvoja hrvatske orguljske glazbe nakon 1945. godine, ističući njegovu ključnu ulogu u prijelazu s kasnoromantičarskog izraza prema suvremenijem glazbenom jeziku pod snažnim utjecajem francuske orguljske škole. Klobučar je kao dugogodišnji orguljaš zagrebačke katedrale razvio prepoznatljiv skladateljski stil u kojem se spajaju hrvatska tradicija i moderna kompozicijska sredstva. Njegova djela odlikuju se jasnom formalnom organizacijom, slobodnijom metričkom koncepcijom, izraženom melodioznošću, ritamskom raznolikošću te uravnoteženim odnosom homofonih i polifonih elemenata. Posebno mjesto zauzimaju harmonijski postupci utemeljeni na kvartnim i sekundnim strukturama, proširenoj tonalitetnosti i povremenoj atonalitetnosti, pri čemu se jasno očituje utjecaj Oliviera Messiaena i Jehana Alaina. Središnje obilježje njegova opusa predstavlja iznimna osjetljivost za orguljski kolorit, ostvarena promišljenom registracijom, čestim dinamičkim kontrastima i bogatim zvukovnim nijansama. Analiza pokazuje da je upravo boja zvuka temeljni nositelj glazbene ekspresije u Klobučarovim djelima. Usporedbom s Franjom Duganom i Franjom Lučićem potvrđuje se da Klobučar dovodi razvoj hrvatske orguljske estetike do njezina punog izraza. Njegov opus predstavlja vrijednu sintezu umjetničke, liturgijske i pedagoške dimenzije te zauzima trajno mjesto u hrvatskoj glazbenoj baštini i suvremenom orguljaškom repertoaru.

Ključne riječi: Anđelko Klobučar, hrvatska orguljska glazba, orguljski kolorit, registracija, suvremeni skladateljski postupci

ABSTRACT

This paper analyses the organ works of Anđelko Klobučar within the context of the development of Croatian organ music after 1945, highlighting his pivotal role in the transition from the late Romantic style to a modern musical language strongly influenced by the French organ tradition. As the long-serving organist of Zagreb Cathedral, Klobučar developed a distinctive compositional style that successfully combines the Croatian musical heritage with contemporary compositional techniques. His works are characterized by clear formal organization, a flexible approach to metre, expressive lyricism, rhythmic diversity, and a balanced integration of homophonic and polyphonic textures. Particular attention is given to his harmonic lan-

guage, which is based on quartal and secundal structures, extended tonality, and occasional atonality, reflecting the influence of Olivier Messiaen and Jehan Alain. A defining feature of Klobučar's organ music is its exceptional sensitivity to tonal colour, achieved through carefully conceived registration, frequent dynamic contrasts, and a rich palette of sound. The analysis demonstrates that timbre serves as the principal vehicle of musical expression in his works. A comparison with Franjo Dugan and Franjo Lučić confirms that Klobučar brought the development of Croatian organ aesthetics to its fullest artistic expression. His organ oeuvre represents a valuable synthesis of artistic, liturgical, and pedagogical dimensions and continues to occupy a prominent place in the Croatian musical heritage and the contemporary organ repertoire.

Keywords: Anđelko Klobučar; Croatian organ music; organ timbre; registration; contemporary compositional techniques

Hrvatska orguljska glazba nakon 1945. bilježi značajniji zamah i drugačiji pristup poimanju orguljskog zvuka od onoga kakvoga zamjećujemo kod Franje Lučića (1889. – 1972.). 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 zasićenog zvuka svojstvenog načinu registriranja Franje Dugana st. (1874. – 1948.).

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. Od 1952. povremeno ga mijenja tada mladi orguljaš Anđelko Klobučar (1931. – 2016.). Nakon što je zbog političkih razloga Stahuljak morao napustiti Zagreb, Klobučar 1955. preuzima 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 glazbe nastale u romantizmu i u 20. st. jer orgulje E. F. Walckera iz Ludwigsburga pružaju sve mogućnosti za interpretaciju glazbe toga vremena.

Klobučarev repertoar činila su djela širokoga stilskog raspona, no posebno mjesto zauzimala su djela hrvatskih skladatelja Dugana, Lučića te njegovih suvremenika (Natko Devčić, Miroslav Miletić, Nikša Njirić, Boris Papandopulo, Marko Ruždjaka, Stijepan Šulek, Lovro Županović, Adalbert Markovića). Osim djela hrvatskih skladatelja, okosnicu Klobučarova repertoara činila su djela francuskih skladatelja, posebno Césara Francka, Jehana Alaina, Marcela Dupréa te Oliviera 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“[1].

[1] Nikša Gligo, „Andelko Klobučar“ u: *Hrvat-*

S obzirom na način glazbenog izražavanja i nove trendove u smislu kompozicijsko-tehničkih postupaka u razdoblju 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 (Boris Papandopulo, Milo Cipra), i drugu skupinu, koja se ne odriče kasnoromantičarskih tekovina (Dugan i Lučić), ponekad i s elementima folklora (Lučić). Tako pobornici avangardnih stavova sve glasnije prigovaraju ovim drugima da su im shvaćanja i sredstva izražavanja zastarjela[2].

Glavnina Duganova skladateljskog rada okončana je 1909., 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 s 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 pristupu oblikovanju pronalazi nadahnuće i inspiraciju za vlastiti 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 novoga zvukovnog oblikovanja.

Klobučarove su skladbe jasno oblikovane i odlikuju se preglednošću forme u cjelini, ali 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 makrorazini. 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 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

ski biografski leksikon, http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=10549

[2] Usp. Eva Sedak, „Historiografija kao svjedočenje. Josip Andreis o hrvatskoj glazbi 20. stoljeća" u: Arti musices, 40 (2009) 1-2, 116-118.

nadovezuje na prethodnu suptilnom promjenom zvuka ili je u zvučnoj opreci.

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[3], 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 (jezičnjaku), 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[4], kojega 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, koji 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.). 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.).

[3] Usp. Hana Breko Kustura, „Neke značajke orguljskog opusa Anđelka Klobučara“ u: Arti musices, 27(1995.) 1, 62.

[4] Cornet je višeglasni registar sastavljen od (8’+4’+2 2/3’+2’+1 3/5’)

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 mikroelementa, 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.)[5], 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, a koristi ih 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 kvartnosekundnih akorda (*Fantazija* t. 26.).

Vertikalni sklopovi-akordi, izvan tonalitetne tradicije, važan su gradbeni element koji često upotrebljavaju skladatelji orguljske glazbe u 20. stoljeću. Njemačka orguljska glazba (Paul Hindemith, Johann Nepomuk David) s početka 20. st. 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. Messiaen upotrebljava akorde složene na različite načine, sekundne, kvartne ili drugih intervalskih modela, potpuno slobodno, najčešće u nizovima različitih struktura.

Učestalu uporabu akordnih nizova nalazimo i kod Jehana Alaina, iako ipak Alain, za razliku od Klobučara, najčešće koristi paralelne sekstakorde ili kvartsekstakorde.

O. Messiaen: Les bergers (La nativite du Seigneur)



[5] Usp. Hana Breko Kustura u: „Neke značajke orguljskog opusa Anđelka Klobučara" 61.



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[6] 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 da bi stvorio efekt kulminacijskog tremola (*2. sonata* I. st. t. 18., 21.).

U glazbi za orgulje Anđelka Klobučara boja ima možda i najveću ulogu. Dok se njegova vertikala stapa u „clusterske grozdove", boja je komponenta koja razdvaja veće ili manje plohe. Suptilne promjene kolorita rezultat su skladateljeva doživljaja orgulja prvenstveno kao spoja i izvora najrazličitijih boja zvuka.[7] 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 omogućuje česte koloritne promjene. Stoga možemo zaključiti da se na sličnom tragu i principima

[6] Usp. *Isto*, 55.

[7] Usp. *Isto*, 62.

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.

Tablica 1. Prikaz dinamičkih promjena u „Toccati" A. Klobučara

t. 1	t. 18.	t. 53	t. 78
ff	p	+ Mix	Tutti
	crescendo	crescendo	

Isti princip registracije nalazimo 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*[8] *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 glasnijega zvuka; *f – ff – fff*.

Iz navedenih postupaka možemo zaključiti da Klobučarove skladbe tokatnoga 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:

[8] Jezičnjaci.

- 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 tri puta mijenja 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‘

Tablica 2. 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 tokatnoga karaktera u kojem dinamika po *toccatnom* principu raste od *mf* prema *Tutti*. 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 i da Lučić razdvaja ta dva elementa izolirajući njihove učinke, dok kod Klobučara koloritna promjena najčešće rezultira i novom dinamikom.

Orguljski opus Anđelka Klobučara zauzima posebno mjesto u hrvatskoj glazbenoj baštini druge polovice 20. i početka 21. stoljeća. Njegova djela svjedoče o skladatelju koji je uspješno povezao bogatu tradiciju crkvene i orguljske glazbe sa suvremenim skladateljskim postupcima, stvarajući pritom prepoznatljiv i autentičan glazbeni izraz. Klobučarov skladateljski jezik karakterizira ravnoteža između tonalnih uporišta i proširene harmonijske misli, slobodna uporaba modalnosti, razvijena polifonijska struktura te izražen osjećaj za orguljski zvuk, odnosno njegov kolorit u kontekstu mogućnosti instrumenta, posebno Walckerovih orgulja u Zagrebačkoj katedrali na kojim je kontinuirano djelovao više desetljeća.

Posebna vrijednost njegova orguljskog stvaralaštva očituje se u sposobnosti prilagodbe različitim liturgijskim i koncertnim kontekstima. Njegove skladbe obuhvaćaju širok raspon stilskih i tehničkih zahtjeva, od jednostavnijih liturgijskih kompozicija do zahtjevnijih koncertnih djela, pri čemu je uvijek prisutna jasna povezanost s duhovnim sadržajem i liturgijskom funkcijom glazbe.

Analiza njegovih orguljskih skladbi potvrđuje da je riječ o autoru koji je značajno pridonio razvoju hrvatske orguljske literature. Njegov opus predstavlja vrijedan spoj umjetničke kvalitete, liturgijske uporabnosti i pedagoške vrijednosti te i danas ostaje važan dio repertoara hrvatskih orguljaša. Stoga se Anđelko Klobučar može promatrati kao jedna od ključnih osobnosti hrvatske orguljske kulture, čije stvaralaštvo zaslužuje daljnja muzikološka istraživanja, izvođačku afirmaciju i sustavno vrednovanje u širem europskom kontekstu.