

RUSKO FRANCUSKA VEZA KROZ POVIJEST I ORGULJSKU GLAZBU 19./20.ST.

Lisičak, Ana

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of Music / Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:505664>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-03**



Repository / Repozitorij:

[Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

V. ODSJEK, ORGULJE

ANA LISIČAK

RUSKO FRANCUSKA VEZA KROZ POVIJEST
I
ORGULJSKU GLAZBU 19./20.ST.

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2020.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

V. ODSJEK

RUSKO FRANCUSKA VEZA KROZ POVIJEST
I
ORGULJSKU GLAZBU 19./20.ST.

DIPLOMSKI RAD

Mentor: red. prof. art. Mario Penzar

Student: Ana Lisičak

Ak.god. 2019/2020.

ZAGREB, 2020.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

red. prof. art. Mario Penzar

Potpis

U Zagrebu, 26. lipnja 2020.

Diplomski rad obranjen 26. lipnja 2020. ocjenom odličan

POVJERENSTVO:

1. red. prof. art. Mario Penzar
2. doc. art. Pavao Mašić
3. prof. dr. art. Ljerka Očić

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE
AKADEMIJE

SADRŽAJ

1. UVOD	1
1.1. Sličnosti i razlike Francuske i Rusije te njihove dodirnice kroz povijest	1
1.2. Ruska glazba na francuskom tlu	2
1.3. Početci „paralelnog“ orguljskog razvoja.....	2
2. POVIJESNI PRESJEK RUSKE ORGULJSKE TRADICIJE	5
2.1. Pojava orgulja u Rusiji i glazbene norme Ruske pravoslavne Crkve.....	5
2.2. Procvat kulture i umjetnosti	8
3. FRANCUSKA ORGULJSKA GLAZBA U DOBA DUPRÉA	12
3.1. Uvod	12
3.2. Dupréovo doba. Tradicija francuskog orguljskog simfonizma.	12
4. BIOGRAFSKE CRTICE	15
4.1. Marcel Dupré – MAÎTRE nove generacije.....	15
4.2. Valeri Kikta.....	18
5. POREDBA RUSKE I FRANCUSKE ORGULJSKE LITERATURE KROZ DJELA KIKTE I DUPRÉA. ANALIZA I TRETMAN ORGULJA.....	21
5.1. Variations sur un Noel, op. 20	21
5.2. Druga orguljska suite 'Orpheus', op. 21	34
5.2.1. I. stavak: Orfej u kraljevstvu smrti.....	34
5.2.2. II. stavak: Neumorne Harpije.....	35
5.2.3. III. stavak: Orfej i tužna sjena Euridike	36
5.2.4. IV. stavak: Krik odlazeće Euridike i očaj Orfeja.....	37
5.2.5. V. stavak: Molba uznemirenog Orfeja bogovima	38
5.3. Rekapitulacija Suite	39
6. ZAKLJUČAK.....	40
7. Bibliografija.....	44

1. UVOD

1.1. Sličnosti i razlike Francuske i Rusije te njihove dodirnice kroz povijest

Promatrajući dvije udaljene zemlje koje se prostiru gotovo na dva različita kontinenta, unaprijed opravdano predviđamo mnoštvo različitosti. Kroz povijest, kao i danas, politika i vlasti upravljale su sveukupnim životom stvarajući nova kretanja kulture i umjetnosti predvođena prvenstveno političkim interesima, vezama i previranjima. Jednako tome možemo povezati Rusiju i Francusku te vidjeti presliku okolnosti društva i vremena u glazbenim djelima. Gledajući iz perspektive orguljske glazbe, Francusku promatramo kao prijestolnicu orgulja, orguljske literature i improvizacije, koju krasi nadasve karakteristične zvukovne boje prepoznatljivih francuskih jezičnjaka. Zemlja u kojoj prevladava pripadnost Katoličkoj Crkvi koja orgulje drži vlastitošću svoje liturgije, iznjedrila je neke od najvećih skladatelja i orguljaša poput M. Dupréa, J. Langlaisa, O. Messiaena te neizostavnog tvorca francuskog simfonizma, C. Francka, itd. Stoga i ne čudi što orgulje sežu u samu srž francuske glazbe bilo obredne, odnosno liturgijske ili profane i koncertne umjetnosti. O francuskoj orguljskoj glazbi kroz povijest mnogo je poznato i kada govorimo o razvoju samog instrumenta, zatim i o karakteristikama stilskih razdoblja i skladateljima, nesumnjivo, zahvaljujući okrilju i pokroviteljstvu Crkve koja je uvelike doprinijela kontinuiranoj prisutnosti orgulja u Francuskoj. U ovom ću se radu zato osvrnuti samo na djelić bogate francuske povijesti, na Dupréovo doba.

S druge strane nalazi se Rusija, zemlja potpune civilizacijske, političke, kulturne i religijske suprotnosti. Mogli bismo reći kako joj je tijekom ratova najvjerniji saveznik bila sibirski zima koja je i Napoleonu donijela poraz. Svi aspekti života u Rusiji ovisili su o interesima i afinitetima vladara te političkim vezama s drugim zemljama iz kojih su posljedično izrastale kulturološka i druga ostvarenja u zemlji. Tako se obrazovni i kulturni rast posebno događao u vrijeme Petra Velikog i Katarine Velike. Zanimljivaje i činjenica kako je Staljin palio crkve, ali bi orgulje premještao u koncertne dvorane. Kako su političke veze ostavile traga i u glazbi, najzornije pokazuje činjenica kako je Čajkovski 'Uvertiru 1812' posvetio okupatoru svoje zemlje, Napoleonu.

Mogli bismo povući svojevrsnu paralelu promatrajući 19.st. Dok Talijani pišu opere, u Njemačkoj nastaju simfonije, u Francuskoj primat uzima upravo orguljskim simfonizam, a u

Rusiji Čajkovski sklada simfonijske pjesme. A da su orgulje bile sastavni dio orkestralnih djela svjedoči prekrasni primjer Čajkovskove simfonijske pjesme 'Manfred'.

1.2. Ruska glazba na francuskom tlu

Položaj Rusije između Istoka i Zapada znakovit je u umjetničkoj glazbi. Kao dio modernizacije ili europeizacije pod vladavinom Petra I., Rusija je uvozila glazbu iz Europe. Na prijelazu 19./20. stoljeća rusku je glazba u Parizu prvi put zapazila zapadna javnost. Za Parižane je Rusija bila dio misterioznog Istoka, orijentalne "drugosti".¹ Anton Rubenstein, jedan od osnivača konzervatorija u St. Petersburgu i Čajkovski bili su prepoznati kao zagovaratelji zapadnog pristupa glazbe kao opreka nacionalnoj struji Petroke. Početkom 20.st. njihova djela odlaze u zapadne krajeve uz pomoć Sergeja P. Djagileva koji je imao velik utjecaj na balet, ples i likovnu umjetnost. Likovni kritičar i osnivač ruske baletne postave, Sergej Diaghilev (1872-1929) u Parizu je organizirao izložbu ruske umjetnosti te mnoge koncerte ruske glazbe na kojima su prvi puta ruska djela predstavljena francuskoj publici kroz ruske opere i balete, a njihov ogromni uspjeh doveo ga je do organiziranja stalne baletne postave pod nazivom 'Les Ballets Russes de Diaghilev'.²

1.3. Početci „paralelnog“ orguljskog razvoja

Približavajući se temi, orguljskoj literaturi, valja spomenuti kako postoje najmanje dva važna razloga zašto se Francuska smatra državom čiji je doprinos povijesti orgulja u Rusiji tijekom 20.st. posebno značajan. Za početak treba spomenuti, Abbé Jouberta (1878.-1963.), katoličkog svećenika i francuskog orguljaša kojeg je oduševljenje antologijom 'Suvremene glazbe za orgulje' potaknulo da početkom stoljeća pristupi nekolicini istaknutih skladatelja u St. Petersburgu i Moskvi. Njihovom suradnjom nastala je kompilacija desetak prekrasnih djela ruskih kompozitora priređenih u Joubertovoj ediciji. Upravo to izdanje potaknulo je sljedeće generacije skladatelja dubljem zanimanju za orgulje.

¹Maes 2002, 80-81

²„ U ovom su se razdoblju francuski glazbenici oduševili ruskom glazbom, ali samo onom poznate Petorke. Čajkovski je bio mrzak. Smatrali su ga trivijalnim i vulgarnim i odbijali su u njemu vidjeti bilo kakve ruske karakteristike. „Uzalud sam im rekao da ga smatramo nacionalnim našim skladateljem jer je on jedini znao donijeti dušu ruskom devetnaestom stoljeću i pronaći spontan i iskren odjek u narodu, dok je glazba Petorke bila pomalo umjetna rekonstrukcija popularnih melodija, snažno germaniziranih utjecajem Liszta i Wagnera“. (Haskell 1935, 147)

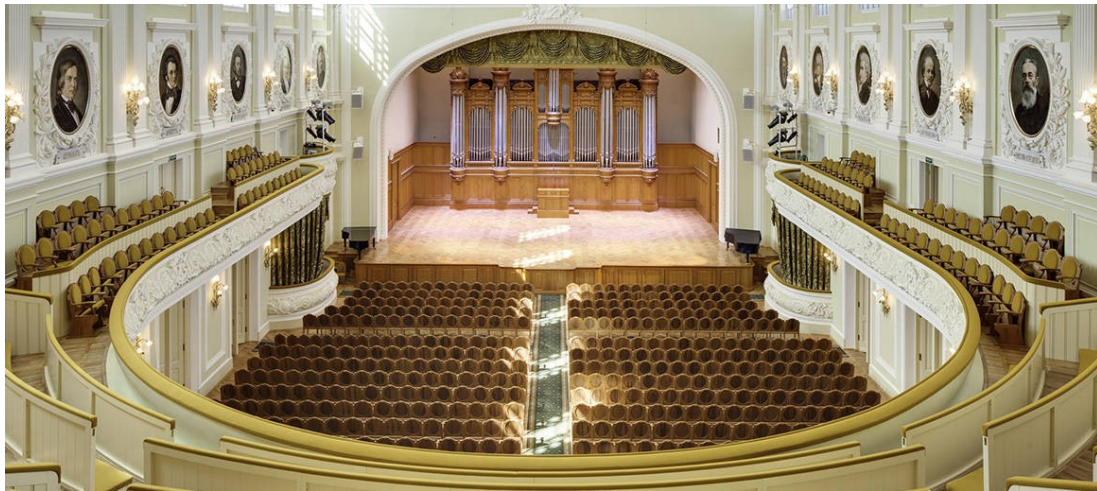
Drugi razlog takve jake znatiželje ruskih skladatelja prema orguljama nedvojbeno je povezan s instrumentom Aristide Cavaillé-Colla u poznatoj Velikoj dvorani moskovskog konzervatorija.³ Ovaj veliki instrument postavljen je u Moskvi prvenstveno zbog velike povezanosti Petra I. Čajkovskog i Charles-Marie Widora, a ujedno predstavlja i posljednji projekt Aristida Cavaille-Collea (umire 1899.). Umjetnost izvanrednih glazbenika koji su svirali na ovom instrumentu zasigurno je inspirirala mnoge ruske kompozitore da pišu upravo za orgulje. 11. travnja 1901. Widor je inauguracijskim recitalom na kojem je izveo Petu simfoniju po prvi puta upravo u Rusiji, otvorio niz koncerata koji su uslijedili ugošćujući mnoge velike koncertante poput Charlesa Tournemirea, Marca E. Bossija, itd. Utjecaj nove estetike francuskog orguljskog simfonizma postaje lako prepoznatljiv u mnogim ruskim djelima.⁴



Slika 1.3.a Velika dvorana Moskovskog konzervatorija, orgulje A. Cavaille - Collea

³Predsjednik Konzervatorija, Vasily Safonov prvotno je imao namjeru kupiti Walckerov instrument, no Widor putujući diljem Rusije, 1896. godine predložio je ipak Cavaille-Colleov instrument. Rusi su zatim posjetili Cavaille-Collove orgulje u palači Trocadero te u crkvi St. Sulpice. Orgulje Cavaille-Colla dobile su zlatnu medalju i 'Grand Prix' na 'International Exhibition' u Parizu 1900.

⁴Orgelwerke in Russland – Organ in Russia, A. Fiseisky, Baerenreiter, 2 svezak



Slika 1.3.b Velika dvorana Moskovskog konzervatorija, orgulje A. Cavaille - Colle

Nerijetko ruski skladatelji poput Sergeja I. Tanejeva, Aleksandra N. Čerepnina, Alexandera K. Glazunova, Mihajla G. Kollontaja svoja djela temelje na ruskim narodnim pjesmama ili pravoslavnim himnima. Također, ni tematika Katoličke crkve nije zakinuta, poput Tanajevine Choral varié ili Glazunovine Fantazije op. 110., no ipak, obojane jakim utjecajem ruskog melosa ostvarujući tako atmosferu nacionalnih boja. Iznenadjuće jest da tek donedavno ni u Rusiji, a ni u okolnim zemljama nije ostvareno istraživanje koje bi identificiralo teme preuzete iz katoličkih himana koje se pojavljuju u djelima. Nasuprot tome, brojni muzikolozi uvijek bi podcrtavali ruske melodije kao glavne motive djela. Tek od vremena Mihajla Glinke koji zastupa ideju „ujedinjenja zapadne fuge i zahtjeva ruske glazbe“, koju su zatim nastojali slijediti i drugi skladatelji. Djela skladana u klasičnim formama za tradicionalni zapadnoeuropski instrument, orgulje, pokazuju koliko su uspješni bili ruski kompozitori u realizaciji ideje osnivanja klasične ruske glazbe.⁵

S obzirom na generalno slabiju upoznatost s ruskom poviješću orgulja, izložit ću cjelokupni presjek iste, te se, po pitanju francuske glazbene umjetnosti, zadržati samo na Dupréovom vremenu, uspoređujući dva svijeta glazbene umjetnosti 20.st. kroz djelo V. Kikte, Sonata Seconda – Orpheus i Variations sur un Noel, op. 20. M. Dupréa.

⁵Orgelwerke in Russland – Organ in Russia, A.Fiseisky, Baerenreiter, 3 svezak

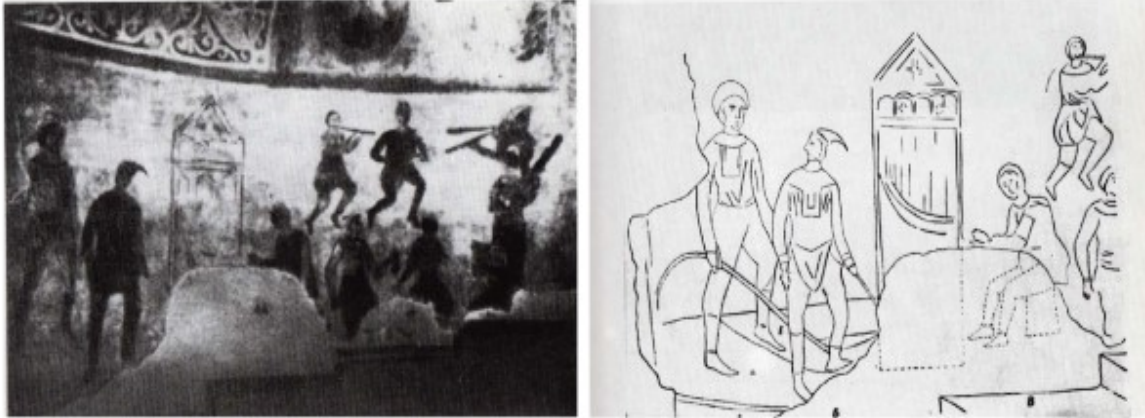
2. POVIJESNI PRESJEK RUSKE ORGULJSKE TRADICIJE

2.1. Pojava orgulja u Rusiji i glazbene norme Ruske pravoslavne Crkve

Vjeruje se da se orguljska glazba pojavila u Rusiji prije otprilike 150 godina otvaranjem konzervatorija u Sankt Peterburgu i Moskvi. Orgulje Friedricha Ladegasta tako se smatraju najstarijim instrumentom koji je i danas u funkciji. Međutim, njihov vijek u Rusiji ipak nije tako kratak, već orguljska glazba seže tisuću godina u prošlost prožimajući kulturu i druge oblike bizantske umjetnosti. U 7.st. orgulje koje su nastale u Antičkoj Grčkoj, postaju prihvaćene u zapadnoj Europi kao instrument crkve u čijem pokroviteljstvu uživaju i danas. U 11.st., slijedeći Veliki raskol, Pravoslavna Crkva proglasila je orgulje instrumentom „nesposobnim izgovarati molitve na slavu Boga“ smatrajući kako one mogu biti dostojno izrečene samo ljudskim glasom, „instrumentom kojeg je dao sam Bog“. Unatoč tome, orguljska glazba nastavila je napredovati izvodeći se u domovima imućnih i obrazovanih članova društva.

Nažalost, o ranom razvoju orguljske glazbe u Rusiji vrlo malo je poznato. Ponekad bi bilo moguće zaključiti postojanje određenog orguljaša iz spomena utvrđenog u Kraljevskom arhivu, koji nam omogućuju da zaključimo da je orguljska glazba u Rusiji bila uglavnom neprekidno prisutna. U 10. stoljeću delegacija kijevske princeze Olge poslala je Rusiji mnogo darova iz Bizanta, uključujući i orgulje. Drugi izvori pak navode da se pojavljuju tek u 11.st. te da su predstavljale sastavni dio bizantskih dvorskih ceremonija. Bogati uvjeti, kazališni efekti i važnost orguljske glazbe bizantskog dvorskog života tako počinje utjecati i na Rusiju.

Zanimljivo je spomenuti i glazbenu likovnost na zidu katedrale Sv. Sofije u Kijevu na kojem je prikazan orguljaš uz pomoćnika koji pumpa mijehove. U vrijeme Bizantskog Carstva orgulje su bile male i prijenosne, s velikim tipkama koje su svirači pritiskali šakama ili čak laktovima. Zbog takve problematike proizvodnje tona u početku su korištene samo najveće tipke, tipke pedalne tastature, koje se pokreću nogama.



Slika 2.1.a Slikovni prikaz iz katedrale sv. Sofije u Kijevu

Bizantska Crkva poznavala je samo a capella pjevanje što je kasnije preuzela Pravoslavna Crkva kao vlastitost svoje liturgije⁶, no orgulje su naveliko živjele u svjetovnom okruženju. Spominju se u mnogim knjigama i traktatima iz doba cara Konstantina VII. Porfirogenete kao dio dvorskim ceremonija. „Pozdravljale su cara i pratile ga na putovanjima. Bile su sastavni dio raznih utrka, vjenčanja, svirajući u skupinama i kao solisti, kao dio orkestra, svirajući glasno i svečano.“⁷Tako su orgulje postupno postale dio života u Rusiji, bilo da su korištene u svrhu zabave za cara ili kao popularni instrument „skomoroksa“⁸, drevnih ruskih magova, putujućih komičnih ministrala, odnosno trubadura, koji su nastupali na ulicama. Međutim, čini se da takva profana glazba nikada nije bila zapisivana, budući da nije pronađen nikakav notni trag.

Mongolske invazije koje su uslijedile u 13.st. imale su više no razarajući učinak. Neimaština je obuzela sve dijelove društvenog i kulturnog života, pa su se umjetnost i kultura postepeno premještale na novo mjesto stvarajući novo središte umjetničkog života, Moskvu.

U 15. st. talijanski orguljaš i redovnik Rimokatoličke Crkve, Giovanni Salvatore dolazi na dvor princa Ivana III. Udovoljavao je svim glazbenim zahtjevima dvora, također pišući i

⁶Pravoslavna Crkva ni danas ne dopušta korištenje instrumenata čak ni u van bogoslužnim događanjima, koncertima. U svojim crkvama, dozvoljavaju isključivo a capella pjevanje.

⁷<https://blog.nativedsd.com/the-organ-in-a-russian-home/>

⁸<https://blog.nativedsd.com/the-organ-in-a-russian-home/>

skladbe. Kao Talijan uključivao bi profane elemente glazbene građe, a kao redovnik bio je upoznat i sa zakonitostima religiozne glazbe. Tako su, putem Salvatorove glazbene djelatnosti, skladbe raznih anonimnih skladatelja iz 15. stoljeća ostale u upotrebi. U međuvremenu, dostupnost orgulja „običnom puku“ bila je u opadanju. Godine 1551. Vijeće ruskih biskupa, izrazilo je sve veće gnušanje prema „skomorokcima“ i snažno ih odbilo kao i ostale orguljaše, psalterijske glazbenike i druge instrumentaliste. Ipak, 27 godina kasnije, 1578. godine, majstor orgulja, Daniel Gottlieb Eilhof, ili Daniel Nemnchin ("Daniel Nijemac", kako je kasnije bio poznat), stigao je na dvor Ivana Groznog donoseći iz Nizozemske u carsku palaču orgulje. Kako je vrijeme prolazilo, orguljaška glazba se razvijala i sami instrumenti su se usavršavali. Kao primjer navodim 1630., kada su graditelji orgulja, braća Johan i Melhert Loen, dovršili gradnju instrumenta u Granovitaja Palati u Kremlju, poznatu pod nazivom Faceted Chamber. Sa svojim lepezom različitih boja orkestralnih instrumenata, efekt orgulja bio je izuzetno oduševljavajući i „napredniji“ nego što je to moguće na ostalim instrumentima s tipkama.



Slika 2.1.b Kremelj, dvorana u kojoj su princ Ivan III. i car Ivan Grozni običavali slušati orgulje

2.2. Procvat kulture i umjetnosti

Vladavina dinastije Romanov (1613.-1917.) uključivala je deset careva i carica. Za to vrijeme procvjetala je svjetovna uporaba orgulja u Rusiji. Deset profesionalnih orguljaša služilo je na moskovskom dvoru. Uspostava Poteshny pukovnije, zbora dječaka vojnika donio je posebno veliku popularnost u vrijeme Petra I., a vojne akcije i svečane povorke bile su popraćene zvucima orgulja i udaraljka. Krajem 17. stoljeća, za vrijeme dugog i plodnog mandata dvorskog orguljaša Simona Gutovskog, uspostavljeno je 'kućno kazalište', a orgulje su ugrađene u kazališni orkestar. Predstave su bile postavljene za kralja Alekseja Mihailoviča i njegovu obitelj te brojne plemiće iz njegove okolice. Carski sin Petar (Petar Veliki) odrastao je okružen umjetnošću i kao dijete dobilo je posebno izrađeni minijaturni klavikord i orgulje. Dok je putovao zapadnom Europom u sklopu svojih velikih proputovanja, mladi car mogao je vidjeti i čuti monumentalne orgulje kakve do tada nisu postojale u Rusiji. Carski dvori bili su izuzetno ponosni orguljama u svojim domovima. Razvijala se, dakle, praksa sviranja omiljenih i popularnih komada iz kazališta, baleta i opera - kod kuće. Primjerice, princ Potemkin priređivao je mnoštvo predstava za Katarinu Veliku koje su uključivale orgulje.

Tijekom svoje vladavine, Petar I. dovodi mnoge znanstvenike, majstore i rukotvorce iz Europe pa se i vrijeme njegove vladavine često zato naziva dobom prosvjetiteljstva. Izgrađeno je nekoliko katoličkih i protestantskih crkava uključujući i dvoje orgulje graditelja Arpa Schnitgera, graditelja na čijim je instrumentima u Njemačkoj svirao i sam Bach. Ostvaren je tako projekt gradnje orgulja za katedralu Uznesenja u Kremlju, a inspiriran i građen po uzoru na one Kasparinijeve u crkvi Sv. Petra i Pavla u Göerlitzu u Njemačkoj. 1865. godine Rusija broji 2 280 katoličkih i protestantskih crkvi sa 114 Walckerovih i 42 Sauerova instrumenta. Narodna melodika često se mogla pronaći i u orguljskoj literaturi, što, naravno, Ruska pravoslavna Crkva nije podržavala. U skladu s takvim tendencijama zabrane, 1648. zabranjena je upotreba bilo kakvih glazbenih instrumenata u crkvi.⁹

Ipak, sa svojim lepezom različitih boja orkestralnih instrumenata, efekt orgulja bio je izuzetno oduševljavajući i 'napredniji' nego što je to moguće na ostalim instrumentima s tipkama.

⁹<https://blog.nativedsd.com/the-organ-in-a-russian-home/>

Istovremeno, crkvama u Moskvi i Sankt Peterburgu koje su pripadale nepravoslavnim uvjerenjima bilo je dopušteno graditi orgulje za svoju vjersku praksu te se tako vremenom pojavila tradicija koncertnog izvođenja za svu publiku bez obzira na društveni status.

U počecima običaj ispisivanja programa za koncerte još nije bio uobičajen, stoga se ne mogu sa sigurnošću potkrijepiti točni nazivi skladbi koje su bile izvođene na koncertima, međutim, vjeruje se da su izvodili i transkripcije klavirskih i orkestralnih, odnosno komornih sastava koja su time dobila potpuno novu zvučnu sliku.

Početak 19. stoljeća ruski skladatelji počeli su razvijati nacionalni glazbeni identitet, uključujući ulogu orguljske glazbe. Zanimanje je počelo kada su ruski ljubitelji glazbe otkrili djela Johanna Sebastiana Bacha. Najistaknutiji među njima bio je princ Vladimir F. Odoevski koji je naredio izgradnju kućnih orgulja konstruiranih prema vlastitim specifikacijama. Nazvao ih je „Sebastianon“ u Bachovu čast. Nerijetko bi tijekom sastanaka Glazbenog društva bile svirane Bachove skladbe, poput Malog preludija i fuge u a-molu BWV 559 iz Osam malih preludija i fuga, itd. Na taj su način iskazivali iznimno poštovanje kojim su ga članovi Društva častili i držali da njegov stil orguljske glazbe utječe na njihove kreativne napore. Također, slično poštovanje uživao je prvi skladatelj ruske opere i otac ruske (orguljske) glazbe Michael Glinka. Mogli bismo reći kako njime započinje novo razdoblje povijesti orgulja. Svoju Fugu u a – molu započeo je motivom nalik ruskoj narodnoj pjesmi, a u polifonskom razvoju, nadahnuće Bachom nemoguće je sakriti.

Najstariji povijesni instrument konstruirao je Friedrich Ladegast (Weißenfels, Njemačka, 1868.), predstavnik njemačke romantičke tradicije gradnje orgulja. Izgrađen je prvotno kao salonski instrument, a naknadno je darovan Moskovskom konzervatoriju. Čitava moskovska škola orguljske glazbe rasla je odatle, uz imena glazbenika kao što su Sabaneev, Gedike, Starokadomsky, Grodberg, Roizman, Dizhur, Yanchenko. Danas su te orgulje izložene u Ruskom nacionalnom muzeju podržavajući koncertne i edukativne programe.



Slika 2.2.a Orgulje Friedricha Lagedasta (1868.), Ruski nacionalni muzej glazbe

U prosincu 1917. Uslijedio je još jedan pokušaj približavanja orgulja Pravoslavnoj Crkvi. Naime, skladatelj Alexandre Grečaninov sudjelovao je na sastanku Vijeća Ruske pravoslavne Crkve na kojem je predložio raspravu o pitanju uvođenja orguljske glazbe u pravoslavno bogoslužje kako bi se povećala glazbena ljepota vjerskih službi i poboljšalo molitveno raspoloženje. Iako je prijedlog odbijen, Grečaninov je nastavio skladati glazbu za pravoslavne soliste, zbor i orgulje.¹⁰

Za vrijeme Sovjetske Rusije, orguljska glazba bila je ograničena na koncertne dvorane i dvorane konzervatorija iz vrlo praktičnih razloga. Ruski građani, pa čak ni profesionalni orguljaši nisu mogli instalirati tako velike i skupe instrumente u svoje skromne domove.

No, druga polovica 20.stoljeća donosi dostupnost elektroničnih orgulja. Električni instrumenti se, naravno, uvelike razlikuju od klasičnih orgulja konstrukcijom i zvukom, no takvi instrumenti omogućuju, vježbanje kod kuće, ali i povremeno koncertiranje.

¹⁰<https://blog.nativedsd.com/the-organ-in-a-russian-home/>

Povećano zanimanje, pune dvorane orguljskih koncerata te njihov velik broj, također, zahtijeva proširenje ruskih orguljaških redova.¹¹ Mladi orguljaši uče unutar orguljskih klasa uključujući četrnaest konzervatorija u zemlji. Danas Rusija ima mnogo velikih instrumenata, uz spomenute tu su njemačke neobarokne dvomanualne orgulje graditelja Alexandera Schukea na Konzervatoriju u Moskvi; Rieger-Kloss četveromanualne orgulje u dvorani Čajkovski moskovske filharmonije; Klais and Glatter/Getz četveromanualne orgulje u Međunarodnoj glazbenoj kući. Švicarska tvrtka Kuhn gradila je četveromanualne u moskovskoj katoličkoj katedrali Bezgrješnog začeca. Dvoje nizozemske orgulje tvrtke Bacarath nalaze se u Palači umjetnosti u Kondopogi. Filharmonijsko društvo u Kalinjingradu posjeduje tromanualne Rieger-Kloss orgulje.

¹¹Trenutno postoji 35 koncertnih orguljaša uključujući sve generacije (1950. bilo ih je samo 5).

3. FRANCUSKA ORGULJSKA GLAZBA U DOBA DUPRÉA

3.1. Uvod

Od početka 18. st. pa sve do polovice 19.st. orguljska glazba u Francuskoj bila je u svakom pogledu siromašna, i repertoarom i kvalitetom. Bogata tradicija liturgijskog orguljaštva 17.stoljeća predvođena L. Couperinom, F.Couperinom i N. de Grignyjem, postaje preplavljena glazbom kojoj je za crkveno služenje „nedostajalo poštovanja, duhovnosti i liturgijske prikladnosti“. Bila su to djela pod utjecajem opere i baleta, često sadržavajući i nacionalnu tematiku. Jednako tome, standard orguljske tehnike u Francuskoj bio je posebno slab u usporedbi s Njemačkom koja je već posjedovala orgulje sa samostalnom pedalnom tastaturom. Bio je to prvi korak k revolucionarnom napretku. Poslije 150 godina uspavanog perioda, skladatelji poput C. Francka i C. Saint-Saensa oživjeli su orguljsku glazbu. Djela klasičnih majstora ponovno su osvijetljena, kao i upotreba gregorijanskog korala koja nanovo postaje nadahnućem skladatelja za liturgiju, a nerijetko i nepresušni izvor impresivnih koncertnih ostvarenja. Orgulje A. C. Colea su, danas neizostavnim, a tada pravim novitetima, inspirirale generacije i generacije francuskih i inozemnih orguljaša.

Istina je da se kasno 19. stoljeće i početak 20. stoljeća može opisati kao zlatno doba orgulja i orguljske glazbe. Tehnička postignuća i razvoj premjestio je instrumente u koncertne dvorane, no i zadržao ih vrijednom vlastitošću Katoličke Crkve - kroz glazbu koja je simbol u liturgiji s funkcijom glazbenog liturgijskog govora.

3.2. Dupréovo doba. Tradicija francuskog orguljskog simfonizma.

Alexandre Guilmant započeo je novu tradiciju sviranja i pisanja za orgulje. Njegove improvizacije bile su puno složenije nego što je u to vrijeme bilo uobičajeno. Razvio je formu klasične sonate i fuge, koristio je simfonijske boje i nova pomagala Cavaille-Collea čije orgulje u La Trinité najvjernije predstavljaju stil francuskog orguljskog simfonizama. Kao glavna karakteristika koju Guilmant, kao i Widor naglašava jest važnost kontroliranog i

preciznog legata, koji je zastupljen još od vremena belgijskog orguljaša i skladatelja Nicolasa – Jacques Lemmensa. Lemmens je uzdigao klasicizam do savršenstva povezujući postojeće forme s emocijom i stilom novog stoljeća. Iako nije bio u direktnom kontaktu s Lemmensom, njegova filozofija i učenje, utjecali su na Dupréa, budući da je, spomenuti Lemmens, podučavao Guilmanta i Widora. Inzistirao je da orgulje moraju moći podržati Bachovu glazbu čime je ujedno pretpostavio tehnički razvoj orgulja. Zahvaljujući njemu, Francuskoj je predstavljena Bachova glazba¹².

Učitelj Guilmant Dupréu je usadio strast za liturgijsku glazbu i klasični repertoar kroz Bacha, a najveći utisak dogodio se na području tehnike i interpretacije. Savršena spretnost, ritmička preciznost, nečujna tehnika te minimalnost pokreta tijela, postaju prepoznatljive karakteristike Dupréa. Osim Guilmanta i Widora, snažan utisak na Dupréa ostavio je i orguljaš Notre-Damea, L. Vierne. Učiteljske filozofije ove dvojice bile su vrlo slične, zahvaljujući Widoru.

U jednom trenutku glazbene povijesti važnost improvizacije čak biva cjenjenija od literature. Za takav veliki preokret u sviranju orgulja naglašavajući važnost stvaranja glazbe, zaslužni su C. M. Widor i C. Franck vidjevši upravo improvizaciju kao primarnu funkciju orguljaša. Umijeće improviziranja, koje se i danas smatra prirodnim i nezaobilaznim elementom sviranja orgulja, jako je utjecalo na simfonijske kompozicije Vierna, Widora, Dupréa i Messiaena¹³.

Jedan od posljednjih učenika A. Guilmanta, M. Dupré naslijedio je novu tradiciju francuskog orguljskog simfonizma koju je bio sposoban nadalje nezaustavljivo i besprijeckorno razvijati te profilirati principe škole više nego li bilo koji drugi orguljaš toga vremena. Stoga se njegova karijera i smatra vrhuncem francuskog orguljskog simfonizma. Taj termin obuhvaća školu 19. i ranog 20. stoljeća francuske orguljske glazbe. Inspirirana i potaknuta novim, naprednijim i do tada neviđenim mogućnostima orgulja na francuskom tlu - za što su uvelike zaslužne ruke velikog graditelja, Aristidea Cavaille Collea, kasnije i Dupréova prekoceanska otkrića - uz naravno, osobnost samog instrumenta da imitira

¹²Još je jedno ime zanimljivo spomenuti. Schweitzer je također kao i Lemmens donio Bacha u francusku sredinu, međutim na posve drugačiji način. Schweizerova su tempa bila puno slobodnija, a artikulacija i promjene registara obilne.

¹³Franckov Grand Piece Symphonique i Widorove Organ Symphonie prva su djela koje nose naziv 'simfonije', zatim i Viernove i Dupréove.

orkestralne instrumente, ta je škola dovela do ogromnog broja virtuozne glazbe za orgulje, kao i daljnjeg njegovanja razvoja mehanike i poboljšanja, usavršavanja orguljske tehnike, šireći tako svoj utjecaj i izvan zemlje. Svi ovi susreti i predani rad omogućili su Dupréu da razvija svoju umjetnost i umijeće s nenadmašivim uspjehom. Kao skladatelj i orguljaš bez presedana, profesor, glazbenik crkve, koncertni majstor, međunarodni virtuoz i cijenjeni urednik brojnih izdanja, Dupré je priznao da svoj uspjeh uz talenat duguje svojoj obitelji, učiteljima i pokroviteljima. Njegov učenik O. Messiaen opisuje ga i više nego opravdano izrazom „Liszt of the Organ“¹⁴. Osim Messiaena, među njegovim u učenicima bili su i J. Demessieux, J. J. Grunenwald, Marie-Madeleine Durufld-Chevalier, Pierre Cochereau, Marie-Claire Alain, Jean Guillou, Rolande Falcinelli, Joseph Gilles, Jean Langlais, Michel Boulnois, Jehan Alain, i dr. Poputpedagoške tradicije Widora i Guilmanta, Dupré je u svoje učenike usadio razumijevanje i poštovanje prema duhovnoj dubini glazbe i umjetnosti te kako tu snagu prenijeti u novu dimenziju. Baš kao i od sebe, od svojih učenika zahtijevao je strogost, discipliniranost, preciznost i posvećenost.

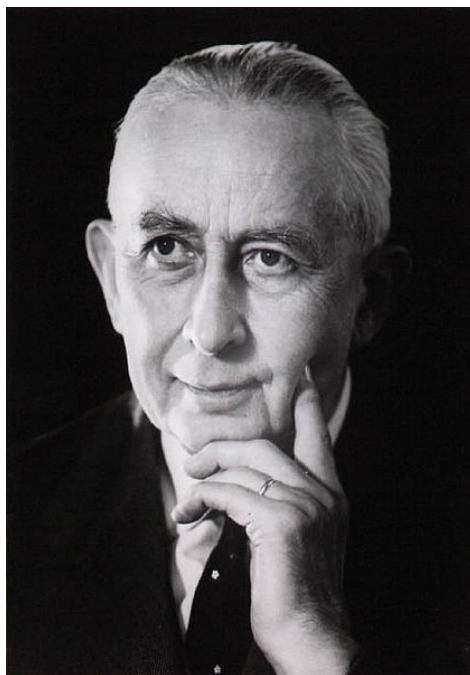
Treba napomenuti kako orguljski simfonizam nije nestalo smrću Dupréa. Karakteristike i principi ove tradicije idalje su razvijani brojnim skladateljima, poput značajnog Jeana Langlaisa, Oliviera Messiaena i Naji Hakima. Dupré je usmjerio put ideje i standarde ove tradicije više nego bilo koji drugi orguljaš njegove generacije. Duboko poštovanje prema glazbi, djelima Bacha i improvizaciji, istančana osjetljivost prema interpretaciji i kreativna osobnost, primjena echo efekata, registarskog kolorita orkestra i svih drugih dostignuća instrumenta, uz naravno, osobitu virtuoznost i vrhunski glazbeni intelekt, znakovite su i vrlo prepoznatljive sastavnice škole francuskog simfonizma i autora.

¹⁴Marcel Dupré - The Culmination of the French Symphonic Organ Tradition, Daniel Michael Dries, University of Wollongong, 2005.; Usp. Murray, 1985: 4

4. BIOGRAFSKE CRTICE

4.1. Marcel Dupré- MAÎTRE nove generacije

Marcel Dupré bio je najistaknutiji orguljaški virtuoz svoga vremena, nasljednik velike tradicije romantičkog francuskog sviranja i svojevrsni inovator u gradnji orgulja. Bio je poznat po iznimnoj sposobnosti i afinitetu prema improvizaciji. Slavni i utjecajni učitelj skladao je neizostavna djela cjelokupne orguljske literature, a s razlogom ga se može nazivati i putopisnim recitalistom.



Slika 4.1.a Marcel Dupré

Marcel Dupré rođen je 3. svibnja 1886. u Rouenu. Njegov otac Albert bio je orguljaš, a majka, Marie-Alice Chauvière, violončelistica. Glazbeno obrazovanje započinje uz Alexandera Guilmanta. Već je s 10 godina održao svoj prvi recital¹⁵, a dvije godine kasnije imenovan je orguljašem u St. Vivien u Rouenu gdje je izučio zanat glazbeno liturgijskog služitelja. Još kao mladić, vrijeme je provodio uz tadašnjeg renomiranog graditelja orgulja Cavaillé-Colla, a njihova povezanost nastavljen je i kasnije, unaprjeđujući francuske instrumente Dupréovim idejama američkih noviteta.

¹⁵Svoj je oratorij, 'Le Songe de Jacob', izveo (u svojoj kući) u 15-oj godini.

Tijekom obrazovanja na Parišku konzervatoriju, osvajao je prve nagrade u disciplinama poput klavira, orgulja i improvizacije. Godine 1906. imenovan je Widorovim pomoćnikom u crkvi St. Sulpice u Parizu, a kasnije i titularnim orguljašem. Možemo reći kako je St. Sulpice bila prekretnica u njegovoj crkvenoj karijeri. 1914. dobio je „Prix de Rome“ za svoju kantatu Psyché. U seriji od deset recitala na Pariškom konzervatoriju 1920. godine izveo je cijeli orguljski opus J.S. Bacha napamet. Tim postignućem postaje najslavljenija osoba glazbenog života Francuske, uz priznanja svjetskih razmjera. Njegov američki dan uskoro je uslijedio 1921. godine, a prva transkontinentalna turneja Amerikom 1922. godine. Kao putujući virtuoz u SAD-u i Kanadi iskusio je najviša postignuća razvoja orgulja u svijetu.

1926. godine imenovan je profesorom orgulja na Pariškom konzervatoriju, naslijedivši Eugenéa Gigouta, a kasnije, od 1954. do 1956., obavljao je i dužnost ravnatelja. Godine 1934. naslijedio je svog dugogodišnjeg prijatelja i mentora, Charles-Marie Widora, kao orguljaš crkve St. Sulpice u Parizu. Tu dužnost obavljao je do posljednjeg dana svog života. Dupréova akademska imenovanja uključivala su, osim profesorskih i upravnih zaduženja na Pariškom konzervatoriju, i nadzor nad Američkim konzervatorijem u Fontainebleau.

Osim Guilmanta i Widora, snažan utisak da Dupréa ostavio je i Louis Vierne. Njihovo prijateljstvo bit će narušeno nakon što će Dupré na Viernov prijedlog (koji je zbog lošeg zdravlja i liječenja bio primoran napustiti obnašanje dužnosti), preuzeti njegovu orguljašku poziciju u crkvi. Nesuglasice su se dogodile po pitanju 'titularnosti'.¹⁶Iako su si autori međusobno i posvetili pojedina djela u ranijem vremenu, iskazujući veliko međusobno poštovanje i divljenje, nažalost, ove nesuglasice nikada nisu riješene.

Orguljaš crkve Saint-Sulpice i Notre-Dame, Dupré, dao je mnoštvo koncerata na čijim programima je uvijek, bez iznimke, bio prisutan broj iz Bachovog opusa. Postao je nadaleko poznat po svojim improvizacijama, improvizirao bi fuge i simfonije, a upravo su ta prekrasna djela koja je konstruirao odmah nakon iznesenog prijedloga teme, često ispunjavajući tako želje publike, očarala sve prisutne gdje god se pojavio.

Dupréove pisane skladbe uključuju seriju od 76 korala, koncert za orgulje i orkestar i dvije simfonije za solo orgulje. Uz ogromni doprinos orguljskom repertoaru, skladao je za glas i klavir, za različite sastava ansambla i orkestar. Osim skladanja i uređivanja, napisao je

¹⁶Novinski članci diljem SAD-u i Kanade opisuju Dupréa kao 'Organiste de Notre-Dame' iako je Dupré od autoritativnih vlasti Notre-Damea dobio naslov 'Organiste à Notre-Dame', kao Viernov 'suppléant'.

brojne transkripcije orguljskih djela za orkestar, ili izvorna djela istog sastava, orgulja i orkestra, prerađivao je za sastav orgulja i klavira.¹⁷ Napisao je 15 knjiga o orguljskoj tehnici, metodici i improvizaciji. Tako, u knjizi 'Method of Organ'¹⁸ predviđenu za početak učenja navodi karakteristike škole orguljskog simfonizma i identificira neupitan utjecaj pijanizma na repertoar, posebno ističući i utjecaj Bachove glazbe.¹⁹ Najuspjelijom knjigom smatra se 'Treatise in Improvisation'.²⁰ Ona sadrži klasične strukture i kompozicijske principe kao školske discipline koje je nemoguće previdjeti i negirati, jer upravo te improvizacijske discipline treba savladati kako bi se usvojila tehnika i metoda kao temelj kasnije slobodne improvizacije. U drugom svesku govori o improvizaciji na gregorijanske i luteranske korale u formama suite, toccate, fuge i sl. Otkrivajući izvodilačke ideale stila u vidu uputa o prstometu i pedalnoj tehnici koje podrazumijevaju isključivo minimum fizičkog pokreta, objašnjava ornamentacije, sviranje repetiranih tonova, a kao primarni cilj navodi legato sviranje. Navodi i kako je 'osigurana' izvedba rezultat mentalne i praktične pripreme kako i svjesnog poštivanja teksta.²¹

Sva njegova glazba ima tonalnu osnovu prekrivenu visokom kromatikom. Odnos gregorijanskim tema i religioznosti reflektira integralni odnos Crkve i glazbe, a simfonijski instrumenti Cavaille – Collea podržavaju estetiku dramatičnosti i programnosti. Potpuni legato, precizna artikulacija, ekstremna preciznost staccato udara, savršenstvo repeticija, fraza, detaljno planiranje registarskog nijansiranja, a prvenstveno predanost i disciplina krase sjećanje na rad ovog velikog glazbenika. Njegovu naviku da koristi akorde u brzim grozdovima ubrzo su pokupili i njegovi učenici Alain i Messiaen.

Impozantni doajen francuskog i inozemnog orguljaštva (dijelom i orguljarstva) bio je slavljn i cijenjen i za života. Unatoč međunarodnoj karijeri, crkva je ostala sastavna

¹⁷Dupréova kćer Marguerite bila je pijanistica. Ballade op. 30 za orgulje i klavir posvećena je njoj.

¹⁸Marcel Dupré - The Culmination of the French Symphonic Organ Tradition, Daniel Michael Dries, University of Wollongong, 2005.

¹⁹Izdanja Bachovih djela nisu smatrana visoko cijenjenima zbog legato tretmana izvođenja, stoga nisu ni zadržana u modernom poučavanju. No kasnije, i sam Dupré prihvaća izvedbenu praksu rane glazbe i reforme Orgelbewegung - baroknu artikulaciju.

²⁰Marcel Dupré - The Culmination of the French Symphonic Organ Tradition, Daniel Michael Dries, University of Wollongong, 2005.

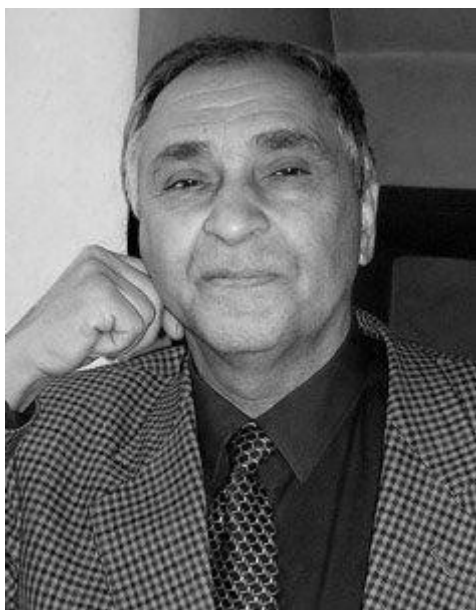
²¹Detaljne edicije Bachovog opusa i mnogih drugih klasičnih i romantičkih autora služe kao vrlo vrijedni 'inside' u tehniku i stil škole.

komponenta Dupréovog osobnog i profesionalnog života. P. J. Gillet svjedoči kako je „Dupré dovodio ljude k Bogu kroz svoju glazbu“.²²Svojim radom na području razvoja orguljske kompozicije i improvizacije uz izvanredni kapacitet memorije te nepogrješivom virtuožnošću, nadmašio je sve, i mnoge prošle, i aktualne, ali i buduće generacije orguljaša. Na svom posljednjem nastupu u Notre – Dame-u 12. 10. 1969. osamdesetpetogodišnji Dupré, okrunio je svoju zavidnu karijeru improvizirajući dvostruku fugu kao četvrti stavak simfonije. Nakon duge i uspješne karijere učitelja, izvođača, skladatelja i jednog od najvećih improvizatora koji je ikada živio, Marcel Dupré umire tiho u svojoj kući u Meudonu, 30. svibnja 1971. godine.

4.2. Valeri Kikta

Cijenjeni rusko - ukrajinski skladatelj, Valeri Kikta rođen je 1941. godine u mjestu Vladimirkovka u Donjetskoj pokrajini. Glazbeno obrazovanje započeo je na Moskovskom zborološkom fakultetu. 1965. diplomirao je na Moskovskom konzervatoriju, gdje je studirao kompoziciju u klasi profesora Semyona Bogatireva i Tihona Kerenikova. Na preporuku Šostakoviča, završava i postdiplomski studij pod mentorstvom istog profesora, Kerenikova. Od 1967.-1993. bio je vodeći glazbeni urednik izdavačke kuće Sovjetski skladatelj. 1968. postaje članom, kasnije i tajnikom, Saveza ruskih skladatelja, a od 1989. član je i upravnog odbora Saveza moskovskih skladatelja te predsjednik Komisije za glazbeno kazalište Saveza Moskovskih skladatelja. Od 1991. profesor je na Moskovskom konzervatoriju. Tijekom bogate karijere svojim izlaganjima sudjeluje na svjetskim kongresima o glazbi i mnogim natjecanjima kao član ocjenjivačke komisije, a među njegovim učenicima su također, mnogi dobitnici laureata ruskih i međunarodnih natjecanja.

²²Marcel Dupré - The Culmination of the French Symphonic Organ Tradition, Daniel Michael Dries, University of Wollongong, 2005.; Usp. Gillet, J, 'Marcel Dupré Vu Par Son Curé' Rive Gauche (Mensuel Catholique Du Quartier De L'église St-Sulpice), May 1966



Slika 4.2.a Valeri Kikta

Kiktina glazba nadaleko je poznata ne samo u Rusiji i Ukrajini, već i u Europi, Kanadi i SAD-u. Kompozicijski opus uključuje 11 baleta, simfonijska djela inspirirana ukrajinskim božićnim pjesmama, i narodnim pjesmama (*ščedrivkai vesnjanka*).²³ Umijećem skladanja opisuje mnoge stare slike ruske povijesti, djelima poput 'Freske katedrale Svete Sofije u Kijevu', 'Varijacija na temu Čajkovskog' i sl. Kiktin skladateljski stil donosi utjecaj slavenskog folkloru i njegov prirodni lirizam, od starih *bilina*, melodija povezanih sa *skomoroki*, tzv. zapadnih *jongleura* i gusli, do današnjih *vesnjanki*, proljetnih pjesama. Navodim još nekoliko skladateljevih radova: oratorij 'Princeza Olga', 'Pjesmu o majci', 'Sveti Dnepr', 'Svjetlo tihih zvijezda', kantata 'Sergei Laso'; djela za orkestar ruskih i ukrajinskih narodnih instrumenata, koncert za orkestar na ukrajinske melodije. Autor ima vrlo zanimljive zbarske i vokalno-instrumentalne skladbe poput 'Complaint about the Lost Heart' za tenor, bas flautu i gudače. Od instrumentalnih skladbi ističu se tri klavirske sonate, koncert za klavir, za četiri flaute, za obou i orkestar, za rog, za tubu, koncert za dvije harfe; također piše iglazbu za kazalište i kino. Koncert za zbor 'Himna hvale majstoru' i tzv. 'Zborovsko slikarstvo' iz 1978. godine privukli su pažnju javnosti svojim raskošnim, neobaroknim skladom.

²³<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000044432>

Puno pozornosti posvetio je upravo skladbama za čembalo i orgulje. Tako u njegovom orguljsko-čembalističkom opusu nalazimo 'Chorale, Improvisation and Allegro barbaro' za čembalo, Koncertnu simfoniju za čembalo i orkestar; prvu orguljsku suitu 'Organ „Frescos“' (1966), koncert za glas i orgulje 'Latin Vocalizations' (1967), drugu orguljsku suitu 'Five Scenes from „Orpheus“' (1968) te od 1969.-1972. još tri suite za orgulje.²⁴

²⁴Orgelwerke sowjetischer Komponisten, Leonid Poisman, Edition Peters, Leipzig

5. POREDBA RUSKE I FRANCUSKE ORGULJSKE LITERATURE KROZ DJELA KIKTE I DUPRÉA. ANALIZA I TRETMAN ORGULJA.

5.1. Variations sur un Noel, op. 20

Između 1922. i 1948. godine, putujući Amerikom, Dupré je imao deset turneja. Putovanja su se odvijala željeznicom i svako bi potrajalo nekoliko dana. To vrijeme koristio bi za skladanje i priređivanje novih publikacija. Varijacije su skladane upravo na jednom od njegovih ranijih putovanja. Orgulje koje je nailazio u Americi često su bili puno veći instrumenti od onih u Francuskoj, posjedujući mnoge registarske i elektroničke inovacije. Widorove orgulje u St. Sulpice gdje je Dupré asistirao, imale su sto registara i time bile najveći instrument u Europi. Dupré je susretao mnogo veće instrumente u Americi i njegovo iskustvo novog svijeta nadahnjuje ga za golemi potencijal stilskog razvoja. Mogućnosti brzih promjena kombinacija (što je bilo nemoguće na starim instrumentima), potiče ga novim istraživanjima te od 1922. godine sva njegova nova djela pretpostavljaju ove napredne funkcije instrumenta. Naravno, nova iskustva utjecala su i na njegov skladateljski rad, na mnoga koncertna djela, ali i ove varijacije. Praizvedene su 29. rujna 1923. godine na inauguraciji Wanamaker Auditorium u New Yorku, a praizveo ih je sam Dupré. Bile su vrlo popularne među američkom publikom.

Dupré govori kako svaka je od deset varijacija inspirirana drugim instrumentom (New York, Philadelphia, Montreal, Chicago, Saint Paul, Vancouver, San Francisco, Los Angeles, San Diego, itd.). Varijacije su uvjerljivi sažetak tradicije francuskog simfonizma. Svaki stavak predstavlja drugačiji kompozicijski postupak orguljske škole. Sastavljene od niza kratkih i vrlo kontrastnih stavaka i namijenjene isključivo koncertnom izvođenju, s uvjerljivom prisutnošću dramatike, te se temelje na variranju jedne teme.²⁵

²⁵Baš kao i „Vespres des Fetes du Commun de la Sainte-Vierge“ čije je porijeklo i namjena posve drukčije. Sastavljene su od više tematskih sadržaja i adekvatne za liturgijsku upotrebu.

Pažnja je također, već okupirana i sličnošću 'Noel Nouvelet's 'Ave Maris Stella' iz Dupréovog opusa 18 koji označava preliminarni rad za još prošireniji opus 20.

Ove varijacije na staru francusku božićnu pjesmu 'Noël Nouvelet' obuhvaćaju gotovo sve elemente umijeća sviranja orgulja u svega petnaest minuta glazbe.²⁶²⁷Noël (franc. Božić) prvotno se pojavljuje kao književni žanr. Kao glazbeni žanr datira još od doba renesanse, s kraja 15. st. Njegova popularnost nadahnjivala je glazbenike da koriste njihove melodije kao teme za kompozicije, osobito one u shemi varijacija.²⁸ Noel koji je korišten u Dupréovim varijacijama narativne je manire, započinje prizorima Isusovog rođenja, uključujući pritom i stihove o trojici kraljeva te prikazivanja u hramu. U setu od deset varijacija, autor je istraživao orgulje koje je susretao tijekom mnogobrojnih putovanja. Znamenitosti i zvukovi Amerike koje je opažao sastavljajući niz varijacija, ilustriraju jedinstvene i razlikovne značajke glazbenog djela te se smatraju iznimno vrijednim umjetničkim djelom.

Najčešće, 'noël' slijedi određenu strukturu: nakon što je predstavljen bez ukrasa, prolazi kroz razne tehnike obrade motiva diminucije koje kulminiraju veličanstvenom zvukom cijelog korpusa instrumenta, uključujući svakako temeljne i reprezentativne registre specifične stilu francuskih orgulja. Sredstvima virtuoznosti i svojim sposobnostima kao izvođači, interpretatori su isticali široki spektar zvukovnih boja i rasponom kapaciteta volumena zavidne mogućnosti orgulja.

Struktura melodije je trodijelna, a melodija je izražena unutar dorskog modusa. Kao i mnoge Dupréove skladbe ranog razdoblja, harmonijski stil varijacija ukorijenjen je u tonalnu glazbu 18. i 19. stoljeća koja uključuje kromatsko koloriranje tipično za kasnoromantične skladatelje poput Liszta i Wagnera. U odnosu na orguljske kompozicije iz kasnijeg Dupréova života, djela iz ranog razdoblja jasno su definirala tonalitete. To je vidljivo u Variations sur un Noël, jer se tonički akord čuje na početku gotovo svake varijacije.²⁹

²⁶Abbe Delestre naglašava kako su ovim djelom završena sva Dupréova učenja i spremanja te službeno i dokazano započeo javni život orguljaša i skladatelja.

²⁷Michael Murray tvrdi da ovaj niz varijacija na francuskoj pjesmi "pruža priliku za prikazivanje gotovo svih mogućnosti svirača i instrumenta za manje od četvrt sata".

²⁸U 17. i 18. stoljeću orguljaši, uključujući Nicholas Gigault a(1683), Nicholas Lebèguea (1685), André Raison a(1714), Claude Daquina (1757) i Claude Balbastrea (1770) skladali su komade i varijacije na temelju ovih poznatih melodija.

Stara božićna tema prezentirana je na samom početku, melodijski nepromijenjenim oblikom uz pratnju vrlo jednostavne i skromne Dupréove harmonizacije. Sama tema predstavljena je kao prilično jednostavna četverodijelna harmonizacija. Prvi dio podijeljen je u dvije četverotaktne rečenice, pri čemu prva rečenica završava dominantnom, a druga na tonici. Drugi dio također je podijeljen na dvije četverotaktne rečenice, s tim da druga završava na dominantni. Više kromatike zastupljeno je u posljednjih osam taktova, što je ujedno i rekapitulacija prvog dijela. Tema bi trebala biti iznesena zvukom Gambe. Ta registracija naglašava jednostavnost melodije, harmonije i forme.

Primjer 1.



Slika 5.1.a Uvodni stavak

Kromatskim tretmanom razvija se prva varijacija u nizu. Donosi temu u jednostavnom ritmu četvrtinki, nasuprot kromatikom bogatom osminskom kretanju pratnje; u stilu baroknog koralnog preludija. Dupré postiže poseban efekt bojom zvuka izmjenjujući nastupe tema u različitim glasovima, između soprana i basa, što je vrlo uobičajeni postupak za francuski barokni repertoar.³⁰ Trompeta hrabro i jasno izražava melodiju protiv jarkog zvuka temeljnih registara u pratnji. Dupré zatim, lagano mijenja melodijski materijal. U idućem odjeljku melodija i pratnja su obrnute, tako da se tema prvo čuje u basu, a potom u sopranu. Ova kompozicijska tehnika pokazuje svestranost i sjaj Trompeta, kako u gornjoj tako i donjoj

³⁰Npr. Clarembautov 'Bass et Dessus de Trompette' pružio bi klasični model za oponašanje (izmjena teme među glasovima).

poziciji, lako se probijajući kroz popratne boje. Dupré koristi istu harmonijsku progresiju, ali uz brži tempo i dodavanje kromatičnih tonova koji prolaze u pratnji osminskim pokretom istvaraju napetost.

Primjer 2.

The image shows a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Trumpet (Trompette), and Bassoon (Bd.). The title is "1^{re} VAR. Larghetto (96 = ♩)". The flute part is in the treble clef and has a dynamic marking of 'p'. The trumpet part is in the bass clef and has a dynamic marking of 'r'. The bassoon part is in the bass clef and has a dynamic marking of 'p'. The score is in 3/4 time and consists of 16 measures. The flute part is the most prominent, with a melodic line that is supported by the trumpet and bassoon. The tempo is marked 'Larghetto' and the metronome marking is 96 = ♩.

Slika 5.1.b I. varijacija

Druga varijacija prezentira temu u složenijem i pomalo prurušenom obliku. Ooctava harmonijsku progresiju bez da melodijski ističe temu. Sporo kretanje pedala uspostavlja harmoničnu jasnoću, dok je generalno harmonijsko kretanje toliko brzo da zastire svaki osjećaj tematske građe, osim što ima istu melodijsku konturu. Često je prvi ton u taktu (ili zadnji) jednak odgovarajućoj dobi izvorne teme, što pomaže slušatelju da prepozna 'noël'. Ovaj stil pisanja za orgulje podcrtava karakteristična toplina flaute koja stavku daje zaokruženošću svojom bojom, vrlo svojstvenom francuskom simfonizmu. Zbog potpune odsutnosti fražiranja i artikulacije, varijacija ima mekoću teksture i protočnost dinamičnosti kroz suptilni i neupadljivi zvuk flaute, koji ovaj stavak čini najočitijim primjerom impresionizma u Dupréovom pisanju.

Primjer 3.



Slika 5.1.c II. varijacija

Treća varijacija pokazuje klasičnu formu kanona u oktavi. (Tri varijacije pisane su u obliku kanona³¹). Najsporijeg je tempa od svih varijacija i sumornog raspoloženja. Tema se najprije iznosi u najvišem glasu, nakon čega slijedi u pedalu kroz zvukove temeljnih registara. Dupré opet izmjenjuje temu kako bi obje fraze završile toničkim akordom. Zanimljiv je trenutak neočekivane promjene harmonije koja predviđa osmu varijaciju, u kojoj kanon na sekundi stvara tritonus. To uzrokuje znatan nesklad između teme i pratnje, često sukobljavajući tonove 'a' i 'b', kao što je prikazano primjerom.

Opseg ove varijacije je nešto veći od dvije oktave, koristeći samo 8' registre manuala i pedala, dok korištenje Voix Céleste za pratnju stvara pomalo eterični ugođaj, bez 16' podloge što je vrlo prepoznatljiva kombinacija koju koriste autori francuskog simfonizma poput Tournemirea i Widora. Za razliku od prethodnog stavka, ovaj vraća jednostavnost minimalno promijenjenom temom. Ostinato pratnja kreće se u šesnaestinskom pokretu, dok dvije melodijske linije najvišeg i najdubljeg glasa ulaze u razmaku oktave, s odmakom od uglavnom dva takta. Varijacija sadrži i problematiku širokih hvatova akorada, stoga prijeko traži domišljatost u osmišljavanju prikladne artikulacije i prstometa.

³¹Usp.: Iako su po obliku slične francuskim klasičnim 'noelima', čini se da Dupréove inačice uključuju ideje nekih njemačkih skladatelja. Konkretno, Dupréeva upotreba kanona u trećoj, šestoj i osmoj varijanti usporediva je s Bachovim 'Goldberg varijacijama', gdje je također svaka treća varijacija pisana oblikom kanona. Čak ih možemo usporediti i s Beethovenom 'Diabelli varijacijama', Brahmsovim 'St. Anthony' varijacijama.

Primjer 4.

The image shows a musical score for three parts: Fouds 8 (Organ), Voix celeste (Celeste), and Ped. Fouds 8 (Pedal). The tempo is marked 'Cantabile (76 = ♩)'. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The organ part (Fouds 8) has a melodic line with a 'G.R.' marking. The celeste part (Voix celeste) has a rhythmic accompaniment with a 'R.' marking. The pedal part (Ped. Fouds 8) has a bass line with a 'Pd. G.R.' marking.

Slika 5.1.d III. varijacija

Scherzo stavak četvrte varijacije svrstava ovo djelo isključivo u kategoriju koncertnog programa. Slušateljeva pažnja neizbježno je na kromatskim staccato akordima Mixture Recita, dok tema dolazi s basom u pedalu. Tijekom cijelog stavka događa se razmak od dvije oktave između manuala i pedala. Duhovita četvrta varijacija sadrži nadasve zanimljivu staccato pratnju u ritmu osminki. Skladatelj varijaciju otvara moćnim silaznim nizom dok se nepromijenjena tema pojavljuje u pedalu. Notni tekst uz specifične boje orgulja stvara vrlo živopisan zvuk, a pratnjom čak i onaj koji može zasjeniti temu. Zanimljivo je napomenuti da je ovo jedan od samo dva slučaja da je melodijski materijal predstavljen potpuno nepromijenjen i ucjelini. Ujedno, ovo je i prva od varijacija koja je uvela melodiju u basu. Tema, izrečena doslovno i nepromijenjeno, opet je u osminskim vrijednostima. Skladatelj koristi izrazito kromatski simultanu pratnju staccato osminki čija odrješitost ima krut, čak trnovit i ljut, strogo odmjeren karakter kao posljedicu tempa, istodobne harmonije i zvukovnog korpusa.

Primjer 5.

IV^e VAR.
Vif (92 = ♩)

R. Mixtures

Péd. Sb. 16. B. 8. TR.

Slika 5.1.e IV. varijacija

Velika je razlika u karakteru i raspoloženju teme uspoređujući četvrtu i petu varijaciju. Peta varijacija je još jedna slobodna varijacija, izgrađena oko motiva triola. Varijacija ima dva različita ritmička sloja. Harmonijska progresija i melodijski sadržaj pomalo su sačuvani u manualnoj pratnji i pedalu, dok vrlo slobodna i razvedena flautna linija preuzima usmjerenost pažnje slušatelja. Vodeći temu linijom basa kao i u prethodnoj varijaciji, Dupré je sada podebljava oktavama na basu. Tako je melodija trajno izdužena, a brzi triolski puls kromatske melodijske figuracije daje dojam bržeg tempa. Sjajna životnost stvara razigranu (iako varljivo tešku) pratnju prepunu kromatike uz neprestani uzlazni i silazni vrtlog šesnaestinki. Ima vrlo tajanstven karakter, opet zahvaljujući bojama flaute, bourdona i temeljne skupine registara.

Primjer 6.

Slika 5.1.f V. varijacija

Šesta varijacija je pisana u obliku vrlo jednostavnog i preglednog troglasnog kanona. U ovom po redu drugom kanonu, Dupré pokazuje svoje majstorstvo korištenja kontrapunkta. Tema je predstavljena kao izražajni trodijelni kanon koji koristi prepoznatljive boje orgulja, uključujući klarinet, violončelo i fagot. U manualnim dispozicijama, melodija se teme, uključujući izlaganje i prvu imitaciju, čuje u cijelosti i melodijski nepromijenjena. Nastupi imitacije događaju se na intervalima kvarte i kvinte i dalje slijedeći jednolik ritamski pokret u okviru osminki. Unatoč svojoj klasičnoj strukturi, ovaj stavak posjeduje blagi humoristični karakter zahvaljujući disonancama sviranim na vrlo neobičnoj registraciji Clarinette, Violoncelle i Basson 16'.

Primjer 7.

VI^e VAR. Canon à la quarte et à la quinte
Plus modéré

The image shows a musical score for the sixth variation, titled 'VI^e VAR. Canon à la quarte et à la quinte Plus modéré'. The score is written for three parts: Treble (T), Cello (le), and Bassoon (TR). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The Treble staff contains the main melody, while the Cello and Bassoon staves provide imitations at intervals of a fourth and a fifth. The tempo is marked 'Plus modéré'.

Slika 5.1.g VI. varijacija

Primjer 8.



Slika 5.1.h VI. varijacija

Sedma je možda najrelevantnija i najmanje liturgijski prikladna. Prepuna kromatike i tehnički vrlo zahtjevna, a zahvaljujući acciaccaturama, izuzetno je disonantnog zvuka. Neobična boja 16' i 4' flauta bez temeljnog 8' registra naglašava šarmantan duh ove varijacije, dajući joj dubinu i zaigranu dispoziciju. Dupréova oznaka vivace tempa ukazuje na to da bi se linija visokih tonova trebala brzo kretati. Acciaccature ukrašavaju apsolutno svaku notnu vrijednost, a pratnja jasno podcrtava harmoniju. Nakon prve osmotaktne periode, istoj se dodaju tonovi koji prolaze kako bi popunili harmonije i stvorili još više pokreta. U drugom dijelu, linija pedala preuzima osminski pokret i nastavlja se kretati u gotovo stalnom protupomaku s linijom soprana. Izrazito je živahna i vesela, uz neprekidnu staccato maniru koja zahtjeva vrlo dobru i sigurnu orguljsku tehniku. Posljednjih devet taktova pravo su malo finale za izvođačevu spretnost. Izmjenjivanjem postepenog kretanja i velikih skokova sveprisutnim alteracijama i acciaccaturama unutar manuala i pedala, do posljednjeg takta iznenađuje i oduševljava slušatelja. Još jedna tajanstveno zaigrana varijacija, naizgled dočarana iznimnom lakoćom strujanja brzih osminki, s laganim karakterom flauta. Za izvođača, ona je tehnički 'izdajica', ali svejedno ugodna za sviranje.

Primjer 9.



Slika 5.1.i VII. varijacija

Primjer 10.



Slika 5.1.j VII. varijacija

U pomalo kontemplativnoj osmoj varijaciji skladatelja se vraća impresionističkom karakteru. Jednostavnost ovog kanonskog stavka prkosi složenom harmonijskom strukturom, uz čestu primjenu kromatiku. Možda je, slikovito rečeno, najzlokobnija varijacija. Sastavljena kao kanon na sekundi, tema je predstavljena u basu i sopranu te dočarana zvukom Voix humaine i popraćena kvintolama na Viole célestes. Introspektivna priroda ove varijacije pojačana je, budući da kanon na sekundi rezultira intervalom zvučnog tritonusa, odnosno smanjenom kvintom umjesto čistom kvintom. Kvintole pružaju ritmičku akceleraciju (koja se prenosi na sljedeće dvije varijacije), a neutralne boje privlače melankolično raspoloženje ogrnuto u Voix Humaine i Tremulant.

Primjer 11.



Slika 5.1.k VIII. varijacija

Deveta pretpostavlja klarinetni registar³² koji donosi mnoštvo tercne kromatike udružene s alteriranim intervalima kvarte i sekste, stoga je varijacija prepuna tehničkih problematika. Linija počinje legato tercnom kromatikom na zvuku Clarinette. Pratinja u ovom stavku otvara dodatni osjećaj nestabilnosti vrlo pamtljivim ritmičkim obrascem akorada. Pedal opet, formira harmonijsko utemeljenje i pomaže slušatelju da prepozna glavne fraze i tematski materijal, s povremenom toničkom ili dominantnom bazom za naglašavanje kraja odjeljka. Za izvođača to je blještavi pa čak i vrtoglavi prikaz tehničke vještine, a ipak bi trebao zvučati graciozno i bez napora. Plesni karakter kroz akorde lijeve ruke, prisutan je u cijelom stavku te mu daje veseliju i animiranu dispoziciju. Deveta varijacija tako predstavlja visoko apstrahiranu varijaciju u usporedbi s izvornom melodijom, a brzi uzlazni i silazni nizovi daju joj odliku vrtloga. Bez ovog stavka, deseta varijacija izgledala bi kao nagli prijelaz.

Primjer 12.



Slika 5.1.l IX. varijacija

³²Klarinetni registar uobičajen je za angloameričke instrumente, više nego za francuske. To svjedoči utjecaj graditelja orgulja iz Engleske i Amerike na Dupréov skladateljski rad.

Posljednja, deseta varijacija pisana je umijećem fuge, dok se tema pojavljuje u tri različita zapisa, tj. različitim notnim vrijednostima. Započinje kao slobodna varijacija, a Dupré temu prikazuje kao fugato, pružajući uvod u uzbudljivo finale. Kako varijacija napreduje, tema se pojavljuje u svakom glasu prije nego što se sva tri spoje, svaki na različitoj ritmičkoj razini – u osminskim, četvrtinskim i polovinskim vrijednostima nota. Skladatelj poziva na kontinuirani crescendo koji vodi u dramatičnu toccatu. Za slušatelja je to poprilično zasljepljujući prikaz kontrapunkta, no opet, slušno dostupan. Dupré kombinira intenzivnu glazbenu složenost s uvjerljivom dramom.

Varijacije obuhvaćaju širinu zvukovnih boja i efekata koji su omogućeni zahvaljujući graditeljima orgulja poput A. C. Collea i drugih engleskih i američkih suvremenika. Usprkos neospornom romantizmu djela, ipak uvjerljivo crpe klasične oblike i strukture. Kolaž zvuka kojim Dupré donosi finalni stavak u okviru fugata i toccate, jasno prikazuje karakter. Fugato prve teme nadahnut je samom temom. No prvi jasni dio teme pojavljuje se tek u 26. taktu u pedalu u stilu cantus firmusa. Daljnjim razvojem tonaliteta i gradnjom registracije, Dupré izrađuje final dajući temu oktavama u pedalu čime je dodatno akcentira (takt 58). Finale uvelike uključuje elemente svih prethodnih varijacija u fugalnom okruženju. Ako cijelu posljednju varijaciju promatramo kao 'finale', ono je podijeljeno je na dva dijela, na fugu koja primjenom sinkopa i sve sitnijim notnim vrijednostima upotpunjuje reprezentativnu pedalnu temu te takvim nezaustavljivim rastom navještava toccatu. Ona pak, nastavlja akceleraciju intenziteta upornim i brzim šesnaestinskim repeticijama kroz koje nastaje sve veća napetost, dok se augmentirana, no i dalje jasna tema zadržava u pedalu. Stavak možemo usporediti sa četvrtom varijacijom zbog sličnosti razigranog staccato efekta. Postepeni rast registracije vodi do cjelovite dispozicije, zaključno s tipičnom orguljskom toccatom u simfonijskom stilu. Usred surovitosti i složenosti teksture završne toccate Presto, final konačno još jednom potvrđuje temu nalik na cantus firmus u pedalu u dugačkim legato notama.

Primjer 13.

The image shows a musical score for the 10th variation, specifically a fugato section. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a middle staff with a C-clef (alto clef), and a bass clef staff at the bottom. The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor). The top staff begins with a melodic line marked 'legato'. The middle and bottom staves provide harmonic support with chords and moving lines. There are dynamic markings such as 'stacc.' (staccato) and 'legato' throughout the score. The notation includes various note values and rests, illustrating the complex contrapuntal texture described in the text.

Slika 5.1.m X. varijacija

Primjer 14.

A musical score for a piano piece, labeled 'Primjer 14'. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The music is in 2/4 time and features a sequence of chords and melodic lines. A dashed line above the first staff indicates a first ending. The key signature has one sharp (F#).

Slika 5.1.n X. varijacija

Primjer 15.

A musical score for a piano piece, labeled 'Primjer 15'. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The music is in 2/4 time and is marked 'Presto' with a tempo of '(138 = ♩)'. The score features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and chords. The key signature has one sharp (F#).

Slika 5.1.o X. varijacija

Primjer 16.

A musical score for a piano piece, labeled 'Primjer 16'. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The music is in 2/4 time and features a sequence of chords and melodic lines. A dashed line above the first staff indicates a first ending. The key signature has two sharps (F# and C#).

Slika 5.1.p X. varijacija

5.2. Druga orguljska suita 'Orpheus', op. 21

Suita odrađuje dobro poznatu grčku mitološku priču Orfeja i Euridike. Antička književnost, osobito tragedije i nakon toliko vremena još uvijek privlače kako književnike i čitatelje, tako i druge umjetnike prikazujući ova vrijedna djela drugim oblicima umjetnosti, poput glazbe, baleta ili kazališnog izričaja. U ovom djelu, skladatelj svakim stavkom suite obrađuje prizor Orfejevog spašavanja neprežaljene supruge Euridike.

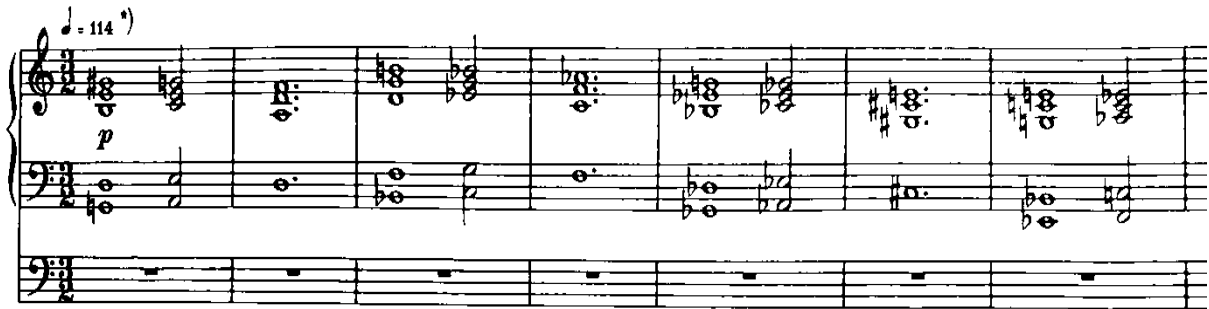
Orfej, polubog, zaštitnik umjetnosti, posebice pjesničke, naokolo hoda svirajući liru. Zaljubljuje se u prekrasnu Euridiku, božicu pravde, no njihova sreća ne potraje dugo. Nakon Euridikine smrti, Orfej u svojoj boli i bespomoćnosti, odluči poći u podzemlje i zamoliti mračne vladare smrti da je vrate u život. Podzemljem ga vode strašne Harpije, a stigavši tamo, on uzima svoju liru te opjeva nesretnu sudbinu svoje prerano preminule supruge. Kraljica mrtvih odgovara Orfeju da svoju ljubav može povesti sa sobom u život, ali da se ne smije ni jednom osvrnuti za njom dok ne izađe iz podzemnog svijeta, jer ako to učini, milost će mu biti uskraćena. Koračajući tamom, obuze ga tolika čežnja, nestrpljenje i strah, te se, na trenutak, okrenuvši da provjeri slijedi li ga, zauvijek je izgubio. Gledao je kako zauvijek propada u dubine podzemlja.

5.2.1. I. stavak: Orfej u kraljevstvu smrti

Tematskom akordičkom progresijom koja je i kasnije prisutna u svakom trenutku stavka u različitim dispozicijama, uvodi nas u stanje mističnosti s dozom osjećaja sablazni i iščekivanja. Akordima koji se u sljedećim taktovima pretvaraju u konstantnu pozadinu, autor dodaje liniju solo soprana koja se 'vuče' sporo poput paučine i preuzima pozornost slušatelja. No, već u idućoj frazi, nova sumorna linija sola ulazi u pedal, dok je isti akordi vjerno prate. Gradacija se postiže dodavanjem registara, konkretno, upotrebom crescendo valjka u nekoliko etapa, i diminucijama notnih vrijednosti. Tako, dugi cjelotoni i polovinski akordi s početka postepeno prelaze u drugi plan, a slušateljeva pažnja prenosi se na linije, prvo osminki, a zatim i šesnaestinki nad postojanim akordima. Te melodijske linije prelaze iz glasa u glas. Autor tako usklađuje nastupe različitih 'osobnosti' vješto se igrajući bojama različitih visina. Kulminacija se događa gotovo na samom kraju stavka kada se šesnaestinke pretvaraju u brze uspone unutar kvintola koje kulminiraju snažnim forte akordima početne teme. Akordi su sada neskromno popunjeniji nego na početku, a unutar njih se nadzire melodijska linija prvog

nastupa solo pedala. U posljednjim taktovima slijedi nagla promjena ugođaja. U piano dinamici ponovno se pojavljuju skromni akordi identični onim na početku. Stavak ovom reminiscencijom dobiva zaokruženost, uokvirenost kompozicijskog sadržaja.

Primjer 17.



Slika 5.2.1.a Suita, I. stavak

5.2.2. II. stavak: Neumorne Harpije

Jedini isključivo manualni stavak koncipiran je u dvije teksture. Prevladava ona prva s pulsom izuzetno brzih uzlaznih i silaznih nizova tridesetdruginki. Programski je savršeno zamišljen. Brze pasaže predočavaju kretanje strašnih harpija koje odvede Orfeja u podzemni svijet. U sredini stavka događase svojevrsni 'zastoj' vrtložnog kretanja te nastupa niz malih tronotnih motiva poput sekvenci u osminskom trajanju u različitim oktavama, dok se ispod istih i dalje izmjenjuju rotacije unutar intervala terce. Kako bi naglasio motiv, skladatelj ga još jednom ponavlja u novom tonalitetu. Iako je prisutno smanjivanje intenziteta brzine u ovom srednjem dijelu, registarski volumen i dalje raste povećavajući napetost i dalje vrlo disonantnim prizvukom klastera preklapajućih akorada i oštrog sinkopiranog ritma. Zatim se skladatelj vraća brzim pasażama, ovog puta, za razliku od prvog koja počinje drugom oktavom, sada kreće iz dubine male oktave i penje se kako bi završila ponovno klasterima koji se preklapaju te se doimaju sinkopiranim, dosežući visine treće oktave. Time se jasno ističe upotreba cijele tastature i gradacija ponovno pomoću crescendo valjka. Brzim prohodima koji rapidno uzlaze i silaze u rasponu od tri oktave i kontrastnim srednjim dijelom, bujanjem volumena zvuka te disonantnim grozdovima akorada, Kikta izgrađuje golemu dramatičnost te ostavlja slušatelja pomalo 'uznemirenim', ne dajući čak ni izdaleka naslutiti nastavak.

Primjer 18.



Slika 5.2.2.a Suita, II. stavak

Primjer 19.



Slika 5.2.2.b Suita, II. stavak

5.2.3. III. stavak: Orfej i tužna sjena Euridike

Trijumfalni kraj prethodnog stavka donosi pravo iznenađenje ugođaja. Stavak označava 'predah' nakon naboja intenziteta i energije. Melankolična atmosfera, poput paučine klize tonovi jednoličnih osminki. Njihova stalna prisutnost izmjenjuje se s temom. Dok se uloge ruku izmjenjuju, pedal kroz cijeli stavak zadržava svoj motivski materijal. Mistična sola

prelaze iz ruke u ruku, izmjenjujući se s pratnjom koja prelazi iz donjeg u gornji glas. Sola minimalističkom ritmizacijom također doprinose stvaranju privida beskonačnog trajanja i bojaznog iščekivanja. Skladatelj se ponovno, kao i u prvom stavku, igra skladateljskim tehnikama imitacije, a time i raznolikošću boje u opsegu različitih laga instrumenta. Uočavamo sličnost s Dupréovom drugom varijacijom koja je isto pisana tehnikom imitacije.

Primjer 20.

The image shows a musical score for the third movement of Suite No. 3. It consists of three staves. The top staff is a solo piano part, marked 'solo' and 'mp', with a tempo of quarter note = 48. The middle and bottom staves are piano accompaniment, marked 'p legato'. The score is in 5/8 time and features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests.

Slika 5.2.3.a Suita, III. stavak

5.2.4. IV. stavak: Krik odlazeće Euridike i očaj Orfeja

Autor ponovno iznenađuje neočekivanim sadržajem. Grozdovi akorada, počevši od pedala pa preko manuala, postepeno nastaju i postepeno nestaju, no obrnutim slijedom – pedalom klasteri započinju i završavaju. Možemo reći kako je stavak sastavljen od više kraćih cjelina. Promjena mjere u 5/8 daje poseban karakter upečatljivom ritamskom figurom. Zatim slijede razloženi intervali terci koji završavaju grozdom. Daljnjom obradom Kikta čini reminiscencije teme iz prvog stavka, a drugi nastup 5/8 ulomka obogaćuje pedalnom linijom. Prisutnost geste rastavljenih akorada koji završavaju klasterom proteže se kroz cijeli stavak. Također, ponovno koristi široki opseg tastature od C-c3. Nagle i neočekivane promjene mjere i motiva glazbenog materijala karakteristike su ovog stavka.

Primjer 21.

Slika 5.2.4.a Suita, IV. stavak

5.2.5. V. stavak: Molba uznemirenog Orfeja bogovima

Dramatičnost očaja postignuta je kratkim, brzim i ostrim uzlaznim motivom unutar četiri tona, uz odabir reskog zvuka svirala. Na širem planu, unutar stavka promatramo četverodijelnu strukturu izgrađenu po kontrastnom rasporedu ulomaka. Lirska melodika, igra durskim i molskim varijantama akorada na krajevima fraza, slušatelja do posljednjeg trenutka trajanja skladbe drži uneizvjesnosti i nemogućnosti pretpostavke završetka.

Primjer 22..

Slika 5.2.5.a Suita, V. stavak

Primjer 23.



Slika 5.2.5.b Suita, V. stavak

5.3. Rekapitulacija Suite

Svaki stavak tematski je obrađen, prikazuje jedan prizor u procesu Orfejevog pokušaja vraćanja Euridike. Izuzetno vjerno i uvjerljivo u glazbeni izraz pretače književnost.

Gledajući veće cjeline suite, možemo konstatirati kako prva dva stavka označavaju gradaciju, treći donosi smirenje u karakteru, ali nikako ne smirenje cjelokupnog razvoja događajnosti. Četvrti i peti ponovno bujaju i dosežu kulminaciju, no suite ipak završava iznenađujuće. Zadnji taktovi donose potpuno smirenje.

Akordička tema u okviru trodobnog pulsa na kojoj je izgrađen cijeli I. stavak, pojavljuje se ponovno u IV. stavku dajući tako suiti zaokruženu cjelovitost. Poput Dupréovih Varijacija i Kikta također, suitu gradi principom kontrastirajućih stavaka i kontrastirajućih ulomaka unutar samih stavaka. Primjerice, možemo usporediti krajnosti vrlo brzog i registracijom postignutu snažnu gradaciju II. stavaka, nasuprot III. stavku potpunog mira i lijenog pokreta svih notnih vrijednosti. Najzorniji prikaz različitosti ugođaja i karaktera unutar stavka događa se zasigurno u posljednjem stavku, gdje suprotstavlja uvjerljivo oštar glazbeni materijal i snažan zvukovni volumen, s potpunim smirajem jedva čujnog zvučnog sklada flaute. Kikta se služi kompaktnošću sloga čime postiže i kompaktnost zvuka. Ne koristi velike razmake između manuala i pedala, što smo primijetili u Dupréovoj Trećoj varijaciji u kojoj je razmak između pratnje manuala i teme u pedalu od dvije oktave. Bogatstvo alteracija i komatike prožima ovu programnu suitu, a ulančani stavci daju joj povezanu cjelinu i jedinstven ugođaj.

6. ZAKLJUČAK

Od njihove pojave na ruskom tlu, orgulje kakve danas poznajemo, služile su isključivo koncertnoj umjetnosti, no još uvijek jednim dijelom ostavljaju dojam pomalo egzotičnog instrumenta, jer nemaju nikakve povezanosti s Ruskom pravoslavnom Crkvom koji drži vjersku prevlast u zemlji, dok orgulje u nekoliko nepravoslavnih crkvi nisu imale perspektivni utjecaj na razvoj nacionalne orguljske glazbe. S prijelaza 19. na 20. Stoljeće kada su postavljeni prvi veliki instrumenti u nekoliko koncertnih dvorana, poprimile su jednake oblike razvoja i životnosti kao i drugi instrumenti poput klavira i violine. Takva ravnopravnost orgulja u Rusiji je zadržana i danas.

Ipak, tijekom zadnjih petnaestak godina, orguljska glazba u Rusiji iskusila je period nemirnog i burnog rasta. Tvrtke su konstruirale i rekonstruirale više od trideset velikih instrumenata u vodećim koncertnim dvoranama diljem većih gradova u zemlji. Broj orguljskih koncerata u jednoj sezoni povećan je deset puta u proteklom desetljeću samo u Moskvi, a ljubitelji glazbe mogu slušati domaće i inozemne koncert majstore i u drugim gradovima. Zanimanje, dakle za orguljsku literaturu i sam instrument u Rusiji svakako raste. Čak štoviše, nekoliko međunarodnih orguljskih natjecanja poput 'Tariverdiev', 'Gedicke', 'Kikta', 'Braudo' privlače mnoge natjecatelje iz Europe i Amerike. Koncertni je život, kao što je moguće primijetiti iz prethodno navedenog, vrlo bogat te brojni europski i američki orguljaši redovito održavaju svoje koncerte.

Za razliku od Francuske u čijoj su tradiciji i liturgiji Katoličke Crkve nadasve prepoznatljive i neizostavne, te uživaju status monumentalnog, kraljevskog instrumenta beskrajnih mogućnosti kombinacija boja i neusporedivog volumena zvuka.

O orguljskom spoju ove dvije zemlje svjedoče i mnoge napisane transkripcije. Transkripcije ruskih orkestralnih djela od strane francuskih skladatelja i orguljaša. Primjerice, Musorgskove 'Slike s izložbe' iz pera Jeana Guilloua. Također, vrlo je poznato kako je Glazunov 'Preludij i fuga u d – molu' iz svog skromnog orguljskog opusa posvetio C. Saint-Saensu, a svoje posljednje djelo za orgulje, 'Fantaziju u G-duru' , op. 110, M. Dupréu koji mu je ujedno bio savjetnik za vrijeme rada na fantaziji njezin premijerni izvođač. Iz ovoga možemo zaključiti kako upravo 19. i 20. stoljeće najjasnije prikazuju doseg razvojne putanje uzimajući u obzir sve društveno političke elemente prethodnih vremena, međusobne utjecaje i uzročno posljedične odnose vanglazbenih događanja koja su (in)direktno sudjelovali u

nastajanju i stvaranju glazbenih djela. Odličan primjer takve multikomplementarne korelacije je 'Uvertira 1812' u Es –duru, op.49, P. I. Čajkovskog iz 1880. godine. Napisana je u spomen na uspješnu rusku obranu protiv Napoleonove invazije u bitci kod Borodina.

Petnaestominutna 'Uvertira' sadrži motive ruske narodne pjesme, francuske himne 'Marseillaise' te vrlo slikovito notnim materijalom i izborom instrumenata, uključujući u partituru čak i topove, po čemu je ujedno i najpoznatija, vjerno ocrtava sukob te dvije zemlje. Transkripcije istog djela pisane za orgulje, izborom registracije također, vrlo vjerno dočaravaju spomenuto događanje.

Kratkebiografije i povijesni pregledi pružaju uvid u život i dugotrajne karijere ovih skladatelja unutar određenih okolnosti prostora i vremena. Bogato razdoblje francuske glazbene povijesti 19./20. stoljeća iznjedrilo je mnoga imena velikana orguljske glazbe. Mogli bismo reći kako Marcel Dupré povezuje svoje učitelje, Widora i Viernea, sa svojim učenicima, Langlaisom, Alainom i Messiaenom stvarajući tako nadalje i kroz njih nove generacije mladih virtuoz³³.

Varijacije Sur un Noel, op.20, dovršene u vlakovima tijekom američke turneje (1922.-1923.) te predstavljaju značajan doprinos orguljsko - koncertnom repertoaru Marcela Dupréa. Činjenica da je Dupré objavio ovaj rad u ranoj fazi svoje karijere, dokazuje kakvu je značajnu ulogu imao u etabliranju kao skladatelj orguljske glazbe. Jednako tome, one su jedno od najizvođenijih djela za orgulje. Neponovljive u raznolikosti žanrova i razdoblja koje odražavaju. Svojevrsni su zbroj dostignuća dosadašnjih škola i stoje na pragu francuskog orguljskog simfonizma, odajući tako počast učiteljima klasicizma, kao i polifonskim tehnikama majstora fuge među njemačkim skladateljima poput Bacha. Atipične su za razdoblje orguljskog simfonizma, budući da nemaju ni jedan stavak prepoznatljivih stilskih karakteristika. Tek se naznake istog pojavljuju u drugom dijelu posljednjeg stavka, u Prestu,

³³Filsell, J. D. (2007). *A Contextual and Analytical Investigation of the Organ Music of Marcel Dupre*. Birmingham City University: Birmingham Conservatoire.

koji podsjećá na tokatne forme francuskog simfonizma. Ova varijacije također uključuju scherzo i impresionističke stavke jedinstvene francuskom romantizmu. Čini se da skladatelj djelomično crpi inspiraciju i romantičnih glazbenika poput Liszta i Chopina, jer njegove orguljske varijacije uključuju tehnike eksploatirane u virtuosnim klavirskim etidama. Autor spaja oprečne efekte. Sumorne i tmurne, pomalo zastrašujuće nizove prepune kromatike spaja sa često osobito ostrim i glasnim registarskim bojama, nasuprot razigranim i živahnim manirama, primjerice, staccatom.³⁴ U nekima cjelovito zadržava jedno raspoloženje, poput sedme koja je izrazito razigrana, odiše lakoćom i vedrinom, za razliku od osme koja je potpuna suprotnost i disonantnom građom i izborom registracije, a time i karakterom. Dupréove melodijske konture koriste široku paletu kromatskih i kontrapunktskih tehnika. Većina varijacija izgrađena je na jednom ritmičkom ili melodijskom motivu, poput triola u petoj, osminkog koraka u četvrtoj, ili acciaccaturama u sedmoj. U cjelini, rad se fokusira na tehničku virtuoznost. Možemo primijetiti kako skladatelj niže kontrastne varijacije koji su ipak smisleno povezane u cjelinu, pri tom ne mislim samo na attacu koja je prisutna u određenom broju stavaka, već na prisutnost maštovitog razvoja gradacije, djelomično i principom kontrasta, i drugim različitim elementima obrade glazbenog materijala te koloristički domišljatim izborom registracije i tempa. Djelo zaključuje virtuosnom toccatom, otkrivajući punu snagu i mogućnosti instrumenta. Kao što je i ranije spomenuto, bile su često svirane od samog autora tijekom njegove karijere, a i danas su jedno od najreprezentativnijih i najizvođenijih djela orguljske literature. Tipično za njegove koncerte improvizacije, prepune su tonalitetnih promjena, koloritnog opisivanja tema, nadasve složenosti, humora i virtuoznosti čime pretpostavljaju veliki 'simfonijski' instrument.

Dok su Dupréove varijacije građene na jednoj temi koja prolazi kroz najrazličitije oblike obrade motiva i maštovitosti kombiniranja boja zvukova 'novih' orgulja, Kikta se bavi glazbenim slikanjem tragične priče. Suita nije građena na jednoj glazbenoj temi koja varira, već na književnoj temi koja je ispričana raznolikošću glazbenog materijala i registracije. Ipak, određeni motivi i identične harmonijske progresije ponavljaju se u više navrata tijekom djela. Kikta vješto dočarava prizvuk mistike. Igra se različitim elementima obrade glazbenog teksta, koristi cijelu klavijaturu, i cjeloviti kapacitet instrumenta, od skromnosti jedva čujnih registara flaute i gamba do zvučnosti sveukupnog korpusa. Tako razvija široku paletu osjećanja od bojazni do očajja, nadanja i bespomoćnosti. Svaki element gradnje bilo notnog teksta, bilo

³⁴(Usp.: 4. i 10. varijacija).

izražajnosti interpretacije, izgrađen je s mišlju ostvarenja mističnosti koja prožima cijelo djelo, bez obzira govorimo li o skromnim ili raskošnim stavcima u vidu tempa ili volumena, karaktera očaja ili beznada, veo mistike obuzima apsolutno svaki trenutak suite.

Dupré zahtjeva izuzetno veliku tehničku spremnost i visoku interpretativnu razinu. Kiktin stil je tehnički lakši, no interpretativno također, zahtijeva veliku izražajnost i domišljatost budući da u izdanju nisu navedene nikakve oznake tempa ni registarskih smjernica koje kod Dupréa svakako nalazimo.

I mističnost, dakle, s pravom uočavamo kao zajednički faktor predstavljenih djela ove dvojice autora. Dok Kikta iznosi cijelu priču ispričanu mnogim i uvijek novim motivima koje unosi u svaki stavak, te se tek nekolicina njih kao prisjećanje provlači kroz više stavaka, Dupré cijelo djelo gradi na jednoj temi.

Za Dupréa, inspiracija je gotova melodijska linija starog francuskog napjeva koju različitim skladateljskim, odnosno improvizatorskim tehnikama prikazuje u različitom svjetlu boja i karaktera, Kikta kao nadahnuće uzima književni tekst grčke mitologije i sam stvara svaki segment skladbe. Naravno, varijacija i suite nisu ista glazbena forma, što odmah govori o drugačijem pristupu konceptu skladanja. Kod Kikte, pojedini stavci sastavljeni su od više ulomaka od kojih svaki donosi novi materijal, novu obradu, nerijetko i novi ugođaj, a Dupré svaku varijaciju postavlja na jednom principu obrade, izuzev posljednje varijacije čiji Presto završetak donosi i novu strukturu oblika, toccatu, uz novu teksturu. Ipak, sličnosti su jasne u zavidnoj i domišljatoj upotrebi mogućnosti instrumenta te vjernom prikazu različitih tematika.

Kikta piše 'slobodnim stilom', u duhu suvremenih autora, s više apstrakcije. Njegova glazba slušatelju možda nije toliko bliska, možda čak pomalo i teška za slušanje, apstraktna. Estetiku današnje glazbe valja posebno proučavati kako bi se u potpunosti mogla razumjeti. Prepuna je disonantnih odnosa i među akordima i među horizontalnim intervalskim odnosima unutar melodijskih linija, uz nesvakidašnje manire sviranja pedalnih klastera, dok se Dupré ipak drži principa orguljske škole. Estetika suvremene glazbe ponekad je izraženija u ostvarivanju atmosfere, nego li u melodioznoj ljepoti. Kroz proučavanje ovih djela dvojice velikih glazbenih majstora jasno prepoznajemo zadivljujuće umijeće usklađivanja različitih i često vrlo oprečnih elemenata kompozitorskih tehnika i raznolikih boja instrumenta u skladnu i smislenu cjelinu tvoreći jedinstvenu sliku impresivne zvukovne estetike i umjetnosti.

7. Bibliografija

- Britannica, T. E. (25. 4 2020). *Britannica*. Dohvaćeno iz Charles-Marie Widor:
<https://www.britannica.com/biography/Charles-Marie-Widor>
- Dries, D. M. (2005.). *Marcel Dupre - The Culmination of the French Symphonic Organ Tradition*.
University of Wollongong.
- Dupre, M. (n.d.). *Variations Sur un Noel*. U A. Leduc. Paris.
- Filsell, J. D. (2007). *A Contextual and Analytical Investigation of the Organ Music of Marcel Dupre*.
Birmingham City University: Birmingham Conservatoire.
- Fiseisky, A. (n.d.). *Orgelmusik in Russland - Organ Music in Russia*. Baerenreiter.
- Gotsdiner-McMahan, K. (6. 5 2020). *Ago boston 2014*. Dohvaćeno iz An Overview of Russian Organ
Music: <http://www.agoboston2014.org/wp-content/uploads/2013/09/Russian-Organ-Music-Katya-Gotsdiner-McMahan.pdf>
- Kegerreis, A. (6. 5 2020). *Music - Original Music and Research by Arthur Kegerreis*. Dohvaćeno iz
Analysis of "Variations sur un Noel" by Marcel Dupre:
<https://music.destinymanifestation.com/analysis-of-variations-sur-un-noel-by-marcel-dupre/>
- Murry, M. (1998.). *French Masters of the Organ: Saint-Saens, Franck, Widor, Dupre, Langlais, Messiaen*. Yale University Press.
- Paisov, Y. I. (6. 5 2020). *Oxford music online*. Dohvaćeno iz Kikta, Valery Grigor'yevich:
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000044432>
- Pogarskiy, A. (25. 4 2020). *Native DSD*. Dohvaćeno iz The Organ in a Russian Home:
<https://blog.nativedsd.com/the-organ-in-a-russian-home/>
- Roisman, L. (1973.). *Orgelwerke sowjetischer Komponisten*. Leipzig: Edition Peters.
- Steed, G. (1999). *The Organ Works of Marcel Dupré*. New York, Hillsdale: Pendragon Press.