

Hrvatska glazbena umjetnost te njezin razvoj kroz stoljeća

Marta Gourska, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

Ivano-Frankivsk, Ukrajina

gourskamarta@gmail.com

Libellarium 10, 2 (2017): 189- 197.

UDK: 78(497.5)(091)

Stručni rad / Professional Paper

DOI: <http://dx.doi.org/10.15291/libellarium.v10i2.320>

Sažetak

Cilj je rada, oslanjajući se na odabranu literaturu, ponuditi kratki cjeloviti pregled razvoja hrvatske glazbene umjetnosti od srednjovjekovnog razdoblja do 20. stoljeća. Takvim preglednim pristupom stječe se jasan uvid u temeljne razvojne trendove i utjecaje hrvatske glazbe, ali i u načine njezine integracije u sklop svjetske baštine glazbenih vrijednosti. Također, naglašavaju se povijesne i političke okolnosti koje su utjecale na glazbeni razvoj. Nadalje, rad omogućuje usporedbu utjecaja povijesnih okolnosti na razvoj glazbene umjetnosti Hrvatske u raznim povijesnim razdobljima. Izbor literature općenito je usmjerio autora u izradi ovoga pregleda i u kompleksnom procesu istraživanja odabrane tematike s ciljem stvaranja kratkog sažetka spomenute problematike.

Ključne riječi: Hrvatska glazba, povijest hrvatske glazbe, hrvatska kultura, hrvatski skladatelji.

Tražeci potvrdu o postojanju hrvatske glazbene kulture kao fenomena već u srednjem vijeku, potrebno je obratiti pozornost na rani, ranonovovjekovni razvoj današnjih Hrvata. S obzirom na apsolutnu nužnost postupne asimilacije i percepcije suvremene europske kulture u njezinom tadašnjem obliku neophodna je i percepcija njezine glazbene komponente. Tadašnja isključivo narodna glazbena kultura postupno je obogaćivala svoj strukturni oblik – tako npr. u vrijeme pontifikata pape Grgura I. (540. – 604.) dolazi do procvata liturgijskog pjevanja imenovanog u čast pape i poznatog kao gregorijanski koral. Također, postoje dokazi bizantskog kronologa Teofilakta Symokata (7. st.) koji upućuju na raširenost glazbenih instrumenata kitare i lire u to vrijeme.

Krajem 9. stoljeća Hrvati su upoznati s glagoljicom koja je postala zaštitnim znakom hrvatskog identiteta i jednim od temeljnih pravaca razvoja pismenosti. U isto vrijeme se rađa glagoljaško pjevanje. S jedne strane, glazbeni život u Hrvatskoj razvijao se na glagoljici, a s druge na latinici. Njegovao se i širio hr-

vatski crkveno-slavenski jezik i glagoljaško pjevanje. U razdoblju od 9. stoljeća pronađeni su prvi primjeri polifonije, iako do 11. stoljeća, koliko danas znamo, ne postoje cjeloviti pisani dokazi. Podaci se temelje na detaljnoj analizi razdoblja koje počinje u 11. stoljeću, jer prva otkrića datiraju tim vremenom. Postoji nekoliko desetaka liturgijskih rukopisa koji predstavljaju dokaze tadašnjeg procvata pismenosti te glazbene umjetnosti.

Sačuvan je velik broj liturgijskih knjiga iz 11. i 12. stoljeća u kojima se nalazi bogati glazbeni repertoar. Pronađeni liturgijski rukopisi zadivljuju ljepotom pismenog umijeća i sadržajem glazbenog repertoara. Posebno zanimljivi s rukopisne i glazbene strane su rukopisi iz 11. stoljeća koji su bili pronađeni u skriptoriju svetog Krševana (Zadar). Većina rukopisa tog vremena nalazi se u Bodleianskoj knjižnici (Oxford) u kojoj se nalazi veliki broj srednjovjekovnih iluminiranih kodeksa pronađenih u južnoj Hrvatskoj. Beneventanski evanđelistar svete Marije (Većenegin evanđelistar), Beneventanski evanđelistar Svetog Šime, Beneventanski brevijar (Čikin), *Officia et Preces* (Časoslov opatice Čike) su najznačajnija glazbena otkrića iz srednjeg vijeka.

Analizirajući cjelokupni proces razvoja hrvatske glazbe u srednjem vijeku, ne smije se ne spomenuti utjecaj propovjedničkih redova dominikanaca i franjevaca. Smatra se da su glavne značajke njihovog rada širenje kršćanstva i promicanje ljubavi spram knjiga.

U samostanu sv. Franje (Zadar) čuva se najpotpunija zbirka srednjovjekovnih (13. – 15. stoljeće) rukopisnih gregorijanskih sakralnih napjeva velikog formata u Hrvatskoj, koja sadrži glazbeni repertoar cjelogodišnjih misa.

Nagađa se da su ti kodeksi – tri graduala, pet antifonija, te dva psalterija, stvoreni baš u zadarskom franjevačkom samostanu. Gregorijanski napjevi zabilježeni su gotičkim glazbenim zapisom u obliku kvadrata i malo se razlikuju od onih pronađenih u zadarskim franjevačkim kodovima dva stoljeća kasnije (15. st). Franjevačka glazbena aktivnost u Hrvatskoj je stabilno njegovala tradiciju, što je bilo zajedničkom oznakom gregorijanskog koral.

Analizirajući razvoj hrvatske glazbe u srednjem vijeku, potrebno je sjetiti se imena zagrebačkog biskupa Augustina Kažotića (1260. – 1323.). Godine 1286., kao dominikanac, Kažotić je bio poslan u Pariz na viši studij, gdje je na Sorboni posjećivao predavanja iz bogoslovlja. Boraveći u Parizu, u vrijeme kada je *Ars antiqua* postupno reformirana u *Ars novu*, budući da je bio glazbeno obrazovan, Kažotić je mogao koristiti mogućnosti daljnjeg unaprjeđenja glazbenog znanja u centru crkvene glazbe – Katedrali Notre-Dame.

Postavši zagrebačkim biskupom 1303. godine, Kažotić aktivno reformira duhovni život zagrebačke biskupije u smislu crkvene glazbe. Postavši začetnikom „zagrebačkog“ obreda bogoslužja, koji je bio aktualan do druge polovice 18. stoljeća, Kažotić se smatra organizatorom crkvenog pjevanja glavne zagrebačke crkve. Tako je zagrebačka katedrala, za razliku od ostalih institucionalnih središta, sačuvala velik broj starinskih kodeksa i na latinskom, i na hrvatskom jeziku.

U razvoju svjetskog glazbenog umijeća, ekskluzivnost razdoblja 14. – 16. stoljeća je osobito upadljiva. Umjetnički vrhunac dostiže koncepcija nizozemskih polifonista 15. stoljeća, nastaju novi oblici vokalne kulture (uključujući i opere), pokreće se razvoj instrumentalne komorne glazbe. Navedeno razdoblje čvrsto utvrđuje svjetski položaj glazbe i stvara uvjete za razvoj profesionalnih glazbenika.

Za razliku od zajedničkog europskog, nasljedstvo hrvatske glazbene kulture u razdoblju od 14. do 16. stoljeća mora se razmatrati samo u širem društvenom kontekstu, budući da relativno skroman doprinos Hrvatske svjetskoj umjetničkoj riznici ima logično objašnjenje u ekonomskim i političkim uvjetima kao unutar same Hrvatske, tako i u njezinu okružju. Od 1102. (unija s Mađarskom), budući geografski podijeljena na sjeverni (kontinentalni) i južni (obalni) dio, Hrvatska je pod dominacijom osvajača. Prvo Mađarska, kasnije Mletačka Republika, Turska i Austrija gospodare Hrvatskom, a vođeni su vlastitim interesima. Zbog konstantne borbe, siromaštva i rata Hrvati su bili prisiljeni brinuti se o očuvanju svog identiteta. Kultura je bila u razdoblju djelomičnog kolapsa.

Postoji malo sačuvanih primjera svjetovne glazbe iz razdoblja 14. i 16. stoljeća. Mnogo češće primjeri *musice praxis* su pronađeni u arhivima, knjižnicama te ikonografijama nego u notnim zapisima. Primjera sakralne glazbe mnogo je više. Nakon franjevačkih liturgijskih reformi, u sakralnoj glazbi, s jedne strane se proširivao repertoar gregorijanske monodije, ali u isto vrijeme su se otkrivale mogućnosti za kreativno stvaranje novih glazbenih formi. Dakle, ta je raznolikost glazbenih zapisa, ne tako zbog svog mnoštva, nego zbog svoje funkcionalnosti, postavila temelje za glazbeni rinascimento u 16. stoljeću.

Teški politički i ekonomski položaj u kojem se Hrvatska nalazila u 14. – 16. stoljeću, ostao je nepromijenjen. U sljedećem stoljeću, budući i dalje pod habsburškom, mletačkom i turskom vlašću, Hrvatska je bila iscrpljena čestim ratovima i migracijama stanovništva. U ovom kriznom razdoblju stanovništvo se koristilo velikom potporom crkvenih organizacija. U vrijeme 17. st. crkva je zauzimala važno mjesto u društvenom životu Hrvatske.

Budući da su bogati plemići bili rijetkost, samo je nekolicina glazbenika uspjela razviti svoje glazbene ideje uz pomoć pokrovitelja. S izuzetkom Dubrovnika, slobodnog grada-države s razvijenom aristokratskom i građanskom kulturom, glazbenici tog vremena funkcionirali su uz pomoć crkvenih institucija.

Iako su mogućnosti financiranja vokalnih te instrumentalnih sastava u aristokratskim krugovima i civilnom društvu bili slabi, postojali su pojedinci koji su financijski pomagali glazbenicima, plaćajući pojedine notne izdavače i izvođenje novih djela. Među njima treba spomenuti obitelj Negri (Labin), Turini (Krk), Balbi (Zadar), Dujmičić i Ivanić (Hvar), Capogrosso (Split), Tudišević (Dubrovnik), Bastel i Zakmardi (Zagreb).

Slobodni Dubrovnik u međuvremenu je imao mnogo više prilika za razvoj kulture. Postojala je institucija u kojoj su profesionalni glazbenici imali priliku raditi na stalnom poslu za različite lokalne i državne zahtjeve. Radi se o Kneževoj

kapeli koja je funkcionirala po uzoru na zapadnoeuropske glazbene institucije. U 17. stoljeću kapela je imala u svom sastavu od šest do deset profesionalnih glazbenika.

U drugim gradovima – Splitu, Hvaru, Korčuli, Zadru, Zagrebu, Varaždinu, Osijeku također je bilo nekoliko profesionalnih glazbenika koji su sudjelovali na lokalnim proslavama, ali su radili privremeno. Baš zbog ovog gradskog sloja glazba baroka u Hrvatskoj postaje sve raznolikijom i bogatijom, a glazbeni instrumenti kao što su gitara, harfa, violina i čembalo nisu bili rijetkost u privatnom životu stanovništva.

Ipak, središte glazbenog života bila je katedralna crkva. Orguljaši i pjevači činili su ondašnji repertoar što raznolikijim te su nastojali na visokom nivou izvedbe. Prisutnost ili odsutnost orgulja bila je jedan od pokazatelja kulturnog razvoja i životnog standarda jer se u 17. stoljeću nabaviti i održavati orgulje smatralo luksuzom. Orguljaši su bili jedni od rijetkih tadašnjih profesionalnih glazbenika koji su mogli živjeti od svoje profesije. Gradski glazbenici – piffari, trombonisti, timpanisti često imaju drugo zanimanje. Na primjer, pisac i umjetnik Martin Benetović radio je kao orguljaš i poslovni čovjek.

Sredinom 17. stoljeća ukupni je razvoj glazbene kulture Hrvatske promijenio smjer. Poznati skladatelji kao što su Lukačić, Jelić, Cecchini nisu imali adekvatnu zamjenu. Razvijena glazbena središta su koncentrirana u većim gradovima, uglavnom u katedralama. U manjim gradovima, uglavnom onima na jugu, na početku 18. stoljeća glazbeni je život bio definiran skromnim glazbenicima, većinom svećenicima i redovnicima. Tako u drugoj polovici 18. stoljeća postoje dva područja glazbenog života: u gradovima prevladava profesionalizam i svjetovna glazba, a u malim gradovima za glazbeni život se brine svećenstvo. Također, kada je riječ o glazbi u 18. stoljeću mijenja se odnos između kontinentalne i obalne Hrvatske, jer uz Dubrovnik, Split, Hvar, Šibenik te Zagreb sve važniji postaju Varaždin, Osijek, Valpovo, Našice i Đakovo.

Jedno od važnijih djela kontinentalne Hrvatske je Remetinečki kantual (1707.) – rukopis, prepisivan u franjevačkom samostanu u blizini Novog Marofa. Sastoji od jednoglasnih misa uz pratnju orgulja. Mise nisu potpisane, nose imena svetaca kojima su posvećeni. Neka imena, kao što su Sacrum viennense Patris Eusebii mogu ukazivati na autorstvo nepoznatog oca Euzebija.

U prvoj polovici 18. stoljeća, teritorijalno se mijenja smjer glazbenog razvoja Hrvatske, mnoga područja koja nisu bili uključena u proces sada aktivno sudjeluju u glazbenom životu. U početku skromna, glazbena aktivnost Slavonije i Dalmatinske Zagore postaje sve profesionalnija.

Sredinom i na kraju 18. stoljeća plemićke obitelji svojim pokroviteljstvom aktivno podržavaju razvoj glazbe. Održavajući privatne kapele, pokrovitelji pozivaju renomirane europske glazbenike i time razvijaju profesionalnu glazbenu scenu. Takve su kapele imale obitelji Patačić, Drašković, Erdödy, Prandau, Kulmer,

Bathyany, Janković. Od svećenstva, kao glazbeni znalac se isticao zagrebački biskup Maksimilijan Vrhovac.

U hrvatskim samostanima u drugoj polovici 18. stoljeća počinju se prepisivati i prevoditi različiti glazbeno-teorijski zapisi, teorijski udžbenici, harmonije, te osnove kompozicije. Potreba za proučavanjem teorije glazbe, kao osnovnog uvjeta za širenje glazbenog znanja bila je velika. Kajkavski pisac Mihalj Šilobold Bolšić izdaje *Fundamentum Cantus gregoriani seu choralis* (Zagreb, 1760.) – kompendium fundamentalnih znanja glazbene teorije na latinskom jeziku.

Posebnu pozornost u analizi razvoja glazbene kulture u to vrijeme nedvojbeno zaslužuje Dubrovnik. Zahvaljujući demokratskom poretku široka je publika imala priliku sudjelovati u raznolikom glazbenom životu, čime su stvoreni uvjeti za razvoj talentiranih umjetnika.

Početakom 19. st. hrvatski politički život i dalje je bio nestabilan. Habsburška centralizacija i germanizacija, Šenbrunski mir (1809.), pripajanje Dalmacije i Istre Austriji nakon Napoleonova poraza i dalje priječe ravnomjerni razvoj Hrvatske. Feudalni sustav nije omogućavao pripadnicima nižih društvenih slojeva intelektualni razvoj. Tek sredinom 19. stoljeća stanje se mijenja. Razdoblje od 1835. do 1850. godine razdoblje je Narodnog preporoda – impulsa koji je probudio nacionalnu svijest Hrvata. Prvak Narodnog preporoda bio je Ljudevit Gaj (1809. – 1872). Tijekom studiranja u Beču i Pešti, Gaj je upoznat s panslavizmom, kulturnim i političkim pravcem koji se temelji na ideji o ujedinjenju Slavena na temelju etničke, kulturne i jezične sličnosti. Godine 1830. predložio je reformu pravopisa, a promičući preporodne ideje, pokrenou je „Novine ilirske“ i „Danicu ilirsku“.

Ilirski pokret ušao je u sva područja kulturnog života u Hrvatskoj, uključujući glazbu u kojoj su Ilirci vidjeli način za ostvarenje svojih važnih zadaća: buđenje nacionalne svijesti i stvaranje uvjeta za afirmaciju Hrvata kroz novostvorenu glazbenu kulturu. Uzevši za osnovu narodnu glazbu, stvaraju nove pravce u hrvatskoj glazbenoj umjetnosti, koji su kroz jaku izražajnost slušatelju trebali prenijeti narodne ideje. Sam Ljudevit Gaj je pisao melodije, čime je davao primjer drugima (npr. za budnicu „Još Hrvatska ni propala“). Dakle, nastale su melodije koje su bile vrlo lagane za pamćenje, a poticale su nacionalnu svijest. Te su pjesme sastavljali ljudi s kreativnim impulsom, ali bez teoretskog znanja i bilo kakve glazbene naobrazbe, pa su ih zapisivali i obrađivali profesionalni glazbenici.

Prvim djelom poznatog hrvatskog skladatelja Vatroslava Lisinskog bila je baš jedna od budnica - „Iz Zagorja od prastara“, pod nazivom „Pesma“. S nastankom tog djela Vatroslava Lisinskog nastaje potreba za stvaranjem novog smjera u hrvatskoj glazbi, a inicijativu i opet pokazuje Ljudevit Gaj: „Neka hrvatska glazba crpi svoje podrijetlo iz naroda, neka se to što se stvori, stvara u duhu naših običnih ljudi, ali ne naivno, bez okusa, a dostojanstveno, plemenito, poštujući pravila umjetnosti i estetike: na taj način stvorit ćemo nešto što drugi ljudi nemaju – pravu narodnu glazbu“ (prema Stipčević 1997: 166).

Vatroslav Lisinski ističe se među ilirskim skladateljima. Neki su ga smatrali naivnim amaterom koji nije u stanju konkurirati s velikim glazbenim imenima, drugi su stvarali auru oko njegova imena, smatrajući da na taj način vraćaju dug za nepravdu koja je skladatelju nanesena u prošlosti. Potrebno je napomenuti da su obje verzije daleke od objektivne istine. Nije bio skladatelj nivoa bečkih klasika, ali Lisinski je ipak začetnik hrvatske opere, solo pjesme, korala i orkestralne glazbe. Romantičar fina osjeta, Lisinski nije bio u mogućnosti samostalno se boriti s teškoćama svakodnevnog života, ali je glazbom dokazivao da, kada je u pitanju nacionalna osviještenost, može naći snagu za pravo junaštvo.

Dvije opere Lisinskog – "Ljubav i zloba" i "Porin" imale su različit umjetnički život. U prvoj, koja je bila napisana u mladosti, osjeća se velik njemački i talijanski utjecaj. Druga je bila mnogo uspješnija, ali premijera je održana tek četrdeset godina nakon smrti skladatelja.

Za razvoj kulture i buđenje nacionalne svijesti vrijednost ilirstva teško je preuveličati. Pravci ilirstva će biti djelomično ograničeni u sljedećem razdoblju – desetljeću habsburškog apsolutizama. Razdoblje od 1870. do Prvog svjetskog rata zanimljivo je u mnogim aspektima. U to se vrijeme provodi organizacija glazbenog života čime se otvaraju nove mogućnosti. Nastaju nove glazbene ustanove, podiže se nivo izvođenja, a time i kriteriji glazbene percepcije.

U tim se uvjetima u glazbenom životu pojavljuje Ivan Zajc. Talentirani umjetnik, ostavio je velik trag u mnogim područjima djelovanja. Nakon što je završio studij na Milanskom konzervatoriju, sljedećih osam godina (1862. – 1870.) Zajc živi u Beču, gdje plodno radi (operete "Mannschaft je bord" iz 1863., "Fitzli-Putzli" iz 1864., "Die Hexe von Boissy" iz 1866.).

U Beču, skladatelj se upoznaje s hrvatskim studentima A. Šenoom, I. Dežmanom i F. Markovićem i počinje pisati radove na hrvatskom jeziku. Jedan od tih radova je zbor "U boj" (1866.) koji će kasnije ući u operu "Nikola Šubić Zrinski". Zajc se vraća u Zagreb 1870. godine te do kraja života (1914.) predstavlja centralnu figuru glazbenog života.

Paralelno s praktičnom aktivnošću Ivana Zajca, profesionalne kriterije na teoretskom nivou je razvio Franjo Ksaver Kuhač, prvi hrvatski profesionalni glazbeni kritičar, muzikolog i etnomuzikolog, čiji su radovi aktualni i danas.

Naravno, pitanje glazbeno-teorijske problematike, glazbenog folklora kao i leksikografske podatke razmatrali su i ranije drugi pisci (sjetimo se Frane Petrića, Mihe Monaldi, Jurja Križanića, Julija Bajamonti ili Ivana Kukuljevića Sakcinskog), ali tom pitanju se nije posvećivalo dovoljno pozornosti. Stoga se osnivačem hrvatske muzikologije i etnomuzikologije smatra upravo Franjo Kuhač.

Stvaralaštvo Ivana Zajca i njegovih suvremenika odigralo je značajnu ulogu u hrvatskoj glazbenoj umjetnosti. Proširene su granice kompozicijskih vještina, izgrađen je temelj glazbenog obrazovanja i glazbenog kazališta. Glazbeni je život postao aktivniji i organiziraniji.

Razvoj glazbe 20. stoljeća zaslužuje posebnu pozornost. U djelima Richarda Straussa (1864. – 1949.) razvoj glazbenih mogućnosti u granicama tonalne osnove doživljava vrhunac, te se stoga već u prvom desetljeću 20. stoljeća razvojni smjer mijenja. Prvi koraci prema novom smjeru vide se u stvaralaštvu Arnolda Schönberga (1874. – 1951.) koji je u svojem djelu „Tri pjesme za klavir” op. 11 izašao izvan tonalnih okvira i započeo fazu atonalne^[1] glazbe. Sljedeća je bila politonalnost (I. Stravinski – balet „Petruška”), mikrotonalnost A. Naveila, te inovacije u metrici (polimetrija) i obliku (atematičnost). Skladatelji dobivaju inspiraciju iz različitih izvora: neki se oslanjaju na klasiku te razvijaju svoje stvaralaštvo kroz načela barokne organizacije (neoklasicizam), druge fascinira ritam jaza (G. Gershwin) ili eklekticizam (D. Šostakovič).

Stvaralaštvo nadahnuto narodnim melodijama često je bilo važno za skladatelje 20. stoljeća. Takozvani „novonacionalni smjer” u svom stvaralaštvu slijedi B. Bartok (1881. – 1945.). Isti trend slijede hrvatski skladatelji – skupina umjetnika čiji je kreativni doprinos svjetskoj glazbenoj riznici teško preneglasiti. B. Bersa, F. Dugan, J. Hatze, V. Rosenberg-Ruži, D. Pejačević, A. Dobronić, V. Stahuljak S. Albin, I. Matetić-Ronjgova, F. Lhotka, B. Širola, K. Odak, F. Lučić, B. Papandopulo, B. Bjelinski, J. Gotovac, R. Matz, B. Kunc, M. Kelemen, I. Malec, P. Dešpalj, D. Detoni, A. Klobučar, I. Kuljerić – samo su neka od imena velikana hrvatskog i svjetskog glazbenog života.

Nakon poraza Austro-Ugarske Monarhije 1918. godine, Hrvatska s novim nadama ulazi u novostvorenu Državu Srba, Hrvata i Slovenaca. Nažalost njezine nade nisu opravdane jer nova centralizirana vlada nije bila zainteresirana za očuvanje hrvatskog identiteta i nacionalnih tradicija. Na tom temelju započela je svoj razvoj hrvatska glazba 20. stoljeća, pa je sasvim logična želja kompozitora novog razdoblja dati kulturni doprinos očuvanju tradicije vlastitog naroda. To je razlog što je hrvatska glazba 20. stoljeća, osobito u prvim desetljećima, nadahnuta narodnom umjetnošću.

Glazbena umjetnost prvih desetljeća 20. stoljeća nije bila izražajna u modernom smislu, ali s obzirom na načine izražavanja odmaknula se od stvaralaštva I. Zajca. Među najistaknutijim predstavnicima tog vremena treba istaknuti B. Bersu, F. Dugana, J. Hatzea, V. Rosenberg-Ružicu i D. Pejačević.

Kreativnost B. Berse (1873. – 1934.) je mnogostrana i raznolika. Ne odmičući se od principa tonske osnove, B. Bersa je ipak postepeno usvajao nove skladateljske tehnike. Njegova opera „Oganj” je primjer preobrazbe hrvatske opere i bez sumnje najuspješnije je operno djelo s početka 20. stoljeća. Velik doprinos B. Berse vidimo u orkestralnoj glazbi i u solo pjesmi. Kao izvrstan pedagog koji je razvijao individualnost u svakome od svojih učenika, Bersa je stvorio novi trend u nastavi kompozicije.

Pejačević (1885. – 1923.) se osim kompozicijom bavila i izvedbom kao prekrasna violinistica i pijanistica. Stvarala je u području klavirske, komorne i simfonijske glazbe. Stvaralaštvo joj se ističe kasnoromantičarskom elegancijom i točnošću

oblika. Za razliku od većine hrvatskih skladatelja toga doba stvaralački jezik D. Pejačević se ne temelji na nacionalnim korijenima. Osjeća se snažan utjecaj Schumanna, Brahmsa, Griega i Čajkovskog. Među djelima D. Pejačević dva su gudačka kvarteta, klavirski kvartet, klavirski kvintet, koncertna fantazija za klavir i orkestar i sl.

Glazbena kultura Hrvatske u drugoj polovici 20. stoljeća prolazi kroz značajne promjene. Mladi skladatelji počinju koristiti drugačije, radikalne metode izražavanja. Slabi veza s folklorom. Pojavljuje se dodekafonija, aleatorika, politonalnost.

Glavni razlog za takvu radikalnu promjenu je sve veća povezanost s novom zapadnoeuropskom glazbenom umjetnošću. Studirajući u glazbenim ustanovama izvan Hrvatske, slušajući radio programe, koncerte na kojima se izvodi suvremena glazba, mladi hrvatski skladatelji sve se više upoznaju s novim pravcima u umjetnosti te ih usvajaju. Važnu ulogu u tom procesu ima Glazbeni biennale u Zagrebu, osnovan 1961. godine – festival suvremene glazbe, čiji je cilj bio približavanje europske glazbe Zagrebu. Biennale je aktualan i popularan i danas.

Nakon 1945. godine, razvoj hrvatske glazbe bitno je označen stvaralaštvom velikana Borisa Papandopula, poznatog skladatelja, dirigenta. Izražajnost talenta velikog umjetnika očitovala se u gotovo svim glazbenim oblicima. Tako, često mijenjajući smjer, Papandopulo se okretao glazbenom folkloru od neobaroka do atonalnosti i dodekafonije. Iz velikog broja sjajnih djela može se istaknuti opera "Amphitriton" (1940.), balet "Zlato" (1928.), "Intermezzo" (1953.), dvije simfonije, simfonetu za gudački orkestar (1938.), koncerte za klavir i orkestar, koncerte za violinu i orkestar, koncertnu glazbu za flaute, harfe i gudački orkestar i druge. Dobro vladajući instrumentom, B. Papandopulo uspješno je pisao za klavir: dvije sonate, partita, mala suita i druge. Obujam vokalnih djela također je vrlo raznolik: od solo pjesama do oratorija. Istaknuo se kao specijalist u obradi narodnih napjeva, glazbi za filmove, ali i kao publicist.

Put glazbene kulture Hrvatske, kako je razvidno iz ovoga kratkog pregleda, bio je vrlo trnovit. Ali na tom putu su se uvijek sretale svijetle osobnosti, koje su svojom karizmatičnom individualnošću predstavljale karakterističnu glazbenu kulturu države, zadržavajući svoj nacionalni identitet uz pomoć narodnog stvaralaštva, ali i radeći pod utjecajem zapadnoeuropske glazbene umjetnosti. Na takav način, hrvatska glazbena umjetnost stvorila je i kroz mnoga stoljeća sačuvala svoj nacionalni oblik.

Literatura

- Andreis, J. 1974. „Muzikologija u Hrvatskoj u razdoblju 1965-1973“, Ostvarenja i zadaći, *Arti musices*, br.5, str. 5 – 38.
- Andreis, J. 1970. „Musicology in Croatia“, *Arti musices*, Special Issue .
- Cipra, M. „Sunčana polja Blagoja Berse“, brošura, Zagreb.
- Kovačević, K. 1960. „Hrvatski kompozitori i njihova djela“, Zagreb, str. 28 – 56.
- Kovačević, K. 1974. „Perspektive hrvatske muzikologije“, *Zvuk*, Zagreb, br. 3.
- Kovačević, K. 1966. „Muzičko stvaralaštvo u Hrvatskoj 1945 – 1965“, Zagreb, str. 3.
- Stipčević, E. 1997. *Hrvatska glazba*. Školska knjiga, Zagreb.
- Širola, B. 1922. „Pregled povijesti hrvatske muzike“, Zagreb, str. 15 – 18.
- Širola, B. 1943. „Crkvena glazba u Hrvatskoj“, *Croatia Sacra*, Zagreb, str. 27 – 34.
- Šram, F. 1940. „Crtice iz hrvatske glazbene kulture“, Zagreb, str. 17 – 19.
- Županović, L. 1968. „Hrvatska glazba u XVI stoljeću“, *Kolo*, Zagreb, br. 4.

[1] Poželjnije bi bilo koristiti izraz „atonalitetnost“ („atonikalnost“), jer „atonalan“ znači „bez zvuka“.