



# KULTURACIJSKI PROCESI



## GRADOGRADNJA I ARHITEKTURA

---

Kulturacijske procese u primijenjenim umjetnostima u 19. stoljeću karakterizira nekoliko procesnih fenomena koji su implicirali koliko progresivni napredak tehnologije, stila i materijala, toliko donekle i rušenje staroga, stečenoga i povijesnim procesima umjetničke i obrtničke prakse već konstituirana identiteta, i to onoga identiteta koji je nosio znamen autentičnosti i autohtonosti. I tu se na paradoksalan način pokazala „strana“ umjetnička intervencija, u nastojanju da pokaže svoj modni i recentni umjetnički stilski i građevinski efekt, da svaka zrelost i umjetnička aktualnost ne daje uvijek i najprimjerenije rezultate. Naime, u nastojanju ostvarenja „čistih“ stilova kako ih je sugeriralo vrijeme umjetničkih praksi toga razdoblja, razarani su i rušeni stariji oblici (bedemi i fortifikacije) kao „suvišni“ i „neaktualni“, „preživjeli“ i „nepotrebni“ (nefunkcionalni) oblici gradogradnje i arhitektonskih zdanja da bi se proširivale i dodavale ravne površine na koje će se tada, oslobođene starijih stilova i materijala, izgraditi novi stilski i građevni reprezentativni primjerci.

Tako se još jednom pokazalo da je i u slučaju „umjetničke kolonizacije“, pa makar iz najplemenitijih (edukacijsko-stvarnih) namjera, *de facto* bila riječ o kolonizaciji, jer je ništila stariju umjetničku supstanciju mijenjajući je novom, iz vizure „središnjih“ i „viših“ kulturnih pragova, koji su na taj način trebali provinciju (u odnosu na središte/Austriju) i u toj sferi kultivirati. Doduše, krajem 19. stoljeća hrvatska će gradogradnja i arhitektura dostići europsku vrijednost, pače će je u nekim segmentima i nadići i postati jedinstven primjer u europskom kontekstu, te posebno u odnosu na stratifikaciju periferije i rubnosti, te malenosti gradova (Zagreb, Rijeka, Zadar, Split) doista predstavljati jedinstven primjer. To je bio primjer kada je, ranije spominjana, rubnost „preskočena“ i izravno umjetnički korespondirala duhu vremena, unatoč tomu što je na njemu bila odgojena.

I te procese je dopušteno motriti, makar s implicitnim spoznajama o društveno-političkim promjenama, ali još više gospodarskom propulzijom koja je osiguravala materijalna sredstva za gradnju, posebno urbanih središta i gradnji (zgrada), koja ih je strukturirala kao socijalne i kulturne cjeline, s napomenom da je „logika“ umjetnosti ipak imala svoj samosvojniji slijed, koji nije morao biti samo nužan „odraz“ materijalnih sredstava. Uostalom, kulturacijski se proces imao na što „osloniti“, jer su na hrvatskim prostorima postojali već i starohelenski emporiji (Issa, Pharos) i starorimska urbana središta (Parentium, Iadera, Salona, Siscia, Cibalea, Mursa). Dok su obalna područja kontinuirano nastavila kulturacijski proces od postantičkog i ranosrednjovjekovnog, a upravo su ona kasnije rušenjem dijelova „korigirana“, kontinentalna su dva puta uništena (seobom naroda) te Mongolima i Turcima, i ponovno se izgrađuju u 18. stoljeću. Može se, dakle, istaknuti da se baroknim dobom razlike smanjuju te gradovi, nakon razaranja gradskih bedema, povezuju svoja gradska središta s okolnim regijama, dok samo središte urbanoga vitaliteta raste u mjeri koncentracije javnoga, administrativnoga, sudskoga, vojnoga i gospodarskoga života. Taj proces, u vrijeme prosvijećenoga apsolutizma i tehničke revolucije, prate arhitektura i likovno stvaralaštvo, glazba i književnost.

Zagreb, koji je do sredine 19. stoljeća podijeljen na dvije odvojene urbane jedinice (Gradec i Kaptol), preuzima središnju državno-administrativnu poziciju, a narodni preporod samo mu pospješuje izgradnju kulturnih i umjetničkih institucija, dok ga željeznica gospodarski „gura“ naprijed. U tom smislu i druga središta koja se također razvijaju (Varaždin, Križevci, Bjelovar, Virovitica, Krapina) Zagreb gravitacijski privlači. Dok Osijek, Vukovar, Požega postaju „lokalna“ središta s naglom proulijom, novoizgrađene prometnice (Karolina, Jozefina, Lujzijana) povezuju Zagreb s kvarnerskim lukama (Rijeka, Bakar, Kraljevica, Senj). Jedino Zadar, kao administrativno središte Dalmacije, donekle ostaje izoliran od svoje pozadine i stoga sporije napreduje, dok Šibenik i Split u određenoj mjeri oživljuju, a Pula postaje glavna ratna luka. Paradoks je i ovdje uočiv: Austrija je svojom gospodarskom politikom i nenamjerno donekle radila na integracijskim procesima, koje je narodni preporod dalje osvijestio. Na taj način se prosvjetiteljski apsolutizam u stanovitoj mjeri „preklopio“ s liberalnom građanskom demokracijom i njenim programom utemeljenim na idejama Francuske revolucije i napoleonske, to jest Marmontove Ilirske provincije.

Zagreb, Varaždin, Osijek, Karlovac u 19. stoljeće ulaze kao *barokni* i klasicistički gradovi, uklapajući se tako u europsku urbanu kulturu. Točnije Gradec postaje svojim institucijama (Banski dvori, Gradska vijećnica, Županijska kuća) političko, kulturno i gospodarsko središte. Rušenjem gradskih vrata Dverca nastaje Južna promenada (Strossmayerovo šetalište), a uklanjanjem vrata uz Popov toranj Sjeverna promenada (Vrazovo šetalište). Nakon ujedinjenja Kaptola s ostalim gradskim općinama, te posebice nakon potresa 1880., katedrala se pregrađuje u neogotičku stolnicu, dok su zidovi i kule ispred katedrale porušeni kako bi se pročistio pogled na novo zdanje. Time je, kako to i stručna literatura primjećuje (usp. Milić, 2009: 449-472), hrvatska arhitektura izgubila jednu od svojih povijesnih stilskih vrijednosti, kao i u slučaju drugih gradova (Zadar), ali je ta „čistina“ učinila svoje u segmentu zapahnuća monumentalnosti transcendencije i metafizičke grandioznosti; unutarnji vertikalni prostor crkve kao da se projicirao u vanjski „omeđujući“ pogled usmjerujući misao. A to i jest osnovna intencija religijskog „udara“.

Maksimir pak, s druge strane, iako odlukom biskupa Maksimilijana Vrhovca, primjer je svjetovne romantičke arhitekture i hortikulture, koji je s obzirom na veličinu grada nadmašio europske razmjere i vrijednosti, i kao takvo, pejzažno mjesto, zapravo je trebao figurirati kao mjesto „druge strane“ romantične duše, ono dostižno i ostvarivo u konkretnom zemaljskom iskustvu doživljajno-osjećajnim registrima. Donji grad (Harmica) postaje treća urbana jedinica s kućama i dućanima ugostiteljsko-uslužne djelatnosti (purgerski Zagreb). Daljnja je propulzija sve do čuvene zelene perivojne potkove donekle normalna posljedica takve planirane gradogradnje. A slično se razvijaju i drugi gradovi (Varaždin, Karlovac, Križevci, Bjelovar, Osijek s baroknom Tvrđom), dok obalni dio ima svoje specifičnosti, od Pule, koja postaje glavna ratna luka Austrije, Rijeke, koja se nakon povezivanja cestama i nasipavanjem mora razvila u najveću luku istočne obale Jadrana, te Opatije kao turističke destinacije.

Zadar i Dubrovnik predstavljaju posebnosti. Dalmacija je inače svojom spomeničkom baštinom i urbanom kulturom specifikum jadranskog areala. Međutim, u 18. stoljeću njihove zidine postaju uske te se oni otvaraju prema moru i aktiviraju predgrađa. Tek u sedamdesetim godinama narušava se planska struktura Zadra naslijedena iz rimskih vremena rušenjem gradskih zidina duž jugozapadne obale, te se na nasutim prostorima nove obale gradi niz od 16 markantnih četverkatnica koje formiraju novo

lice grada, dok riva, šetalište postaje mjesto najromantičnijega zalaska sunca u ljetnim večerima. I tu je romantični duh učinio svoje romantičkim tumačenjem prirodne pojave koja je trebala biti investirana u sfere doživljajno-osjećajne, dakle privatne geste melankoličnih zasada. Sa zapadne strane Zadar se pružio u more, a s istočne je, nasipavanjem uvale Jazine, prešao preko poluotoka te se preko novosagrađene bolnice „spojio“ s Arbanasima.

Dok je Dubrovnik ostao „grad bez dodatka“, iako i u njemu intervenciju vrši Austrija, Split, kao i Šibenik i Trogir, svoje 19. stoljeće počinju rušenjem srednjovjekovnih i renesanskih dijelova starih gradskih utvrda, izbočeni dio Kaštela na obali i jugozapadni bastion, čime je nasuta obala i formiran perivoj *Marmontovi đardini*. Unutar grada, pak, porušeno je niz kasnogotičkih kuća čime je prostor (sjeverozapadna fronta Trga sv. Lovre) proširen, ali je grad izgubio nekoliko vrijednih povijesnih zgrada, dok se rušenjem renesansno-baroknih fortifikacija podižu dva perivoja, a na poluotoku Sustipanu otvoreno je 1826. gradsko groblje. Grad postaje sve značajnija luka, povezana brodskim vezama preko Jadrana, te karavanskim vezama s Bosnom. Nakon donošenja prvoga regulacijskoga plana (1862.) gradi se Bajamontijeva palača i prvo kazalište, te kompleks Prokurativa. Na taj način Split se širi izvan svojih povijesnih okvira i proteže prema Poljudu, Solinu i Poljicima, industrijalizira (tvornica cementa), komunalizira, te uskoro postaje metropola Dalmacije. Poluotok Marjan donekle je pandan Maksimiru i svojim zelenilom i šetnicama.

Kako je razvidno, hrvatski povijesni gradovi, nakon stoljeća suše, u 19. stoljeću hvataju korak s europskom urbanom kulturom pa i zahvaljujući tome što je ona unutar Austro-Ugarske. Ti procesi nisu samo puke kopije nego preinake u skladu s vlastitim tradicijskim stilovima, dakako koliko je to bilo moguće u situaciji političke i gospodarske uvjetovanosti i u skladu sa statusom dvostruke perifernosti. No, u nekim će segmentima taj proces biti urbano osmišljeniji, preglednije vizure, jasniji i čišći (zagrebačka Zelena potkova) nego li u Beču (bečki perivoj Ring). U gradovima se, dakle, veoma kulturno promišljeno grade zgrade i perivoji što svjedoči o „razini shvaćanja urbanističkih zadaća“ (Milić, 2009: 472), o nekoj vrsti uljudene arhitekture, koja nije samo puko funkcionalna nego i estetička.

Na prijelazu 18. i 19. stoljeća u Europi je, u **arhitekturi**, cvjetao „barokni klasicizam“, napose u sakralnim objektima (La Madeleine u Parizu, Die Wache u Berlinu, British Museum u Londonu), pa je stoga donekle normalno da i u Hrvatskoj susrećemo reprezentativne arhi-

tektonske objekte u stilu baroknoga klasicizma i „čišćega“ klasicizma u gotovo svim gradovima Hrvatske (Banski dvori, Eltzov dvorac u Vukovaru, Pejačevićev dvorac u Virovitici, Staro kazalište u Rijeci). U doba preporodnih pokreta buja romantikom afirmirani, a emotivno proćućeni *etnički identitet*, što znači stilski oblici romanike i gotike u neovarijacijama, nakon čega, u drugoj polu 19. stoljeća, slijede historicističke varijante eklekticističkih stilova s prevladavajućim neoklasicizmom. I tek će secesija značiti radikalniji otklon od historicizma. Kako, dakle, stoji stvar s činjenicama.

Nesumnjivo je mijena procesa povezana i s propulzijom građanske klase koja je počela oblikovati svoju urbanu i interijersku kulturu (bidermajer). Dok dijelovi sjeverne Hrvatske, opustošeni turskim ratovima, mijenjaju u 18. stoljeću arhitektonsko lice novim, baroknim stilom, priobalni gradovi kontinuiraju svoje lice uz izmjene i dopune austrijskih i mađarskih urbano-stilskih intervencija. Tako se urbano i arhitektonsko lice Hrvatske nadaje kao gradske aglomeracije koje postaju središta društvenoga i kulturnoga života, te ruralna područja koja će isprofilirati određene regionalne tipove (turopoljska, zagorska, slavonska, lička itd. kuća). I za hrvatsko 19. stoljeće karakteristično je određenje *historicističko* kao i u Europi, najčešće tumačeno s negativnim konotacijama, mada on kao „arhitektura po sebi“ ima svoju stilsku vrijednost, vezano uz ostalo i za nove materijale. Efekt stilskih zastajki vanja tek će donekle secesija poništiti i afirmirati stil kao neprijepornu uvjerljivost nakon što je svladala materijale. Na taj način hrvatska arhitektura korespondira sa svjetskim kretanjima u mjeri svojih (ekonomskih) mogućnosti od postbaroknog klasicizma preko secesije do modernih kretanja početkom dvadesetoga stoljeća. Već spomenuta činjenica urbane zagrebačke potkove, osječke secesijske ulice, čelične konstrukcije riječke i pulske tržnice svjedoče o slijeđenju svjetskih kretanja, a ostvarivali su to koliko domaći autori školovani u inozemstvu, toliko i strani autori koji su dolazili u Hrvatsku. Valja također naglasiti da nova – građanska klasa još nema školovan ukus, nego joj je bitno „pokazati se“, a to znači koristiti već provjereno bogatstvo arhitektonskih stilova. Ako je to značajka europskoga još je više hrvatskoga građanskoga etosa i njegove bidermajerske „zavodljivosti“.

Već je rečeno kako se Zagreb počeo širiti i izlaziti iz svojih jezgara (Griča i Kaptola), ali je intervenirao preinakama u već gotove proizvode (jonski polustupovi palače grofa Draškovića) u skladu s bidermajerskom estetikom i funkcionalnošću, čime takvo urbano tkivo postaje pa-

radigmatsko i potpuno u dosluhu s vremenom. Gradio ih je Bartol Felbinger, koji se odlikovao čistoćom i jednostavnošću klasicističkog izraza. A pored njega ima niz autora (Eithel, Vesteburg, Chicco, Reymund, Horbeld, Stiedl, Kappner, Brdarić, Schücht) koji njeguju sličan jezik. Posebno valja istaknuti Maksimir kao vrhunsko dostignuće bidermajerskog i romantičko-historicističkog izraza i duha, prostor (400 hektara) koji prema ondašnjem Zagrebu (15.000 stanovnika) predstavlja velebani pothvat. Slično se može reći i za Mirogojske arkade (arhitekta Hermana Bolléa), jedinstvena spoja arhitekture, memorijalne skulpture i hortikulture, prirode, transcendencije i estetike.

Spuštajući se u ravnice mijenjaju se i mjerila privatnih kuća (kuća Rosenfeld) i javnih institucija (Prva hrvatska štedionica), obje arhitekta Janka Josipa Grahora, trga Harmice koji postaje središnja točka grada. Grad je urbano planiran od Save ravno do Markove crkve te istočnom paralelom, dok je željeznički kolodvor udario temelj budućem četverokutu, odnosno zelenoj potkovi unutar koje su važne kulturne institucije, čime Zagreb dobiva jedan od najvrjednijih urbanih zahvata druge polovine 19. stoljeća u Europi. Jedinstvo mjesta čine s jedne strane kip kralja Tomislava, kao simbola svjetovne vlasti, i s druge strane tornjevi katedrale kao simboli duševnoga, religijskoga života. Na zapadu ju obrubljuju HNK i Državni arhiv, horizontalno pak Botanički vrt i hotel Esplanade, istočni krak pak palača Akademije i Umjetnički paviljon s donjom „crtom“ Glavnog kolodvora. Tako realiziran plan potvrđuje visoku urbanu vrijednost u tipu Gesamtkunstwerka. Valja reći da je trenutnu europsku modu platio kako Zagreb, gubitkom gotičkog spomenika, tako i drugi hrvatski gradovi rušenjem bedema, ulaskom industrije u grad. Rijeka, koja postaje glavna mađarska luka, u koju se svrhu nasipavao izvanbedemski gradski centar na kojemu će postupno nastajati kvadratično gradsko tkivo obogaćeno palačama i javnim objektima (kazališna zgrada, Palazzo Modello), paviljon s čeličnom konstrukcijom (za glavnu gradsku tržnicu na Piazza Urmeny). Tada (gradnjom Ville Angioline) se stvara i Opatija kao turističko-lječilišna destinacija s kultiviranim parkovnim zelenilom, kao što se radi i diljem unutrašnjosti (Lipik, Topusko), opet u historicističkom stilu.

Priobalni gradovi, to jest oni s pečatom mediteranskoga kulturnoga modela, formalističku intervenciju bečkoga kulturnoga kruga doživljavaju kao sebi neprimjerenu. Posebno je to slučaj s Dubrovnikom i Zadrom, s kojima bečki arhitektonski jezik nije mogao uspostaviti adekvatan dijalog. Rušenjem zapadnog bedema Zadar se otvara



prema moru i tu niče novi urbani centar (blokofska izgradnja četverokatnica) koji s predromaničkom i romaničkom urbanom arhitekturom nema poveznice. Palače, koje niču u svim gradovima Hrvatske, legitimiraju građansku klasu i njen zahtjev za *savoir-vivre*, s jedne strane, dok s druge strane gotovo u svakom gradu niču ili se preuređuju sakralni objekti u kombinaciji klasicističkog i baroknog stila. I tek nacionalni preporod i romantično rodoljublje iznuđuju historicizam što je generiralo tipologiju „narodnih kuća“ kao koliko-toliko izraz vlastita identiteta pa tako i vlastita jezika.

Sa secesijom (prijelaz 19. i 20. stoljeća) Hrvatska istupa istodobno s europskim sličnim kretanjima (*art nouveau*, *liberty style*, *Jugendstil*, *stile floreal*). Ta nova pojava, prepuna biljnih ukrasa i forsiranih linija, duboko se temeljila na značajkama svoga vremena, od njegove mitske fascinacije, transcendencije, do simbolična shvaćanja žene, od senzualnosti do Salome. Taj je umjetnički pokret često poiman kao puka formalistična igra, gotovo neka dekorativna slikovnica. Pritom se dakako zaboravljalo fundamentalno značenje novoga, a to je jamačno ponajprije pitanje kompozicije i konceptualna pristupa. Riječ je bila o novoj ideji umjetnosti koja se realizirala „unutar“ *Gesamtkunstwerka*. To što je ona postala modom (lako je kopirati biljne motive) nije stvar ideje nego mode. Ideja se realizirala u maksimi što ju je izrekao Antonio Gaudí, naime, istinit arhitektonski stil mora biti proizvod tla na kojemu postoji i vremena kojemu je potreban (Framptom, 1992: 79). A time se donekle ravna i arhitekt Aladar Vladimír Baranyai kada projektira (1900.) kuću za slikara Tišova, te druge brojne vile na zagrebačkim brežuljcima (kuća Popović, Stern, Hiršl, Rubetić-Golner), te nešto kasnije vilom Ilić dostiže svoj najveći domet u sintezi prostora i oblika. Sličan stil njeguje i Vjekoslav Bastl (kuća Kalina, kuća Rado), koji pri gradnji kombinira keramiku, čelik i staklo. U Rijeci će biti rabljen i armirani beton na nekoliko zgrada. Konačno, tu je i zgrada današnjeg Državnog arhiva (prije NSK) Rudolfa Lubynskog kao „nacionalni izraz“, kako je to stručna literatura isticala. Osijek, primjerice, s cijelom ulicom (Europska avenija) u secesijskom stilu, jedinstven je primjer u Europi. Na paradoksalan način secesijski đak Viktor Kovačić prekida sa secesijom i donekle se vraća historicizmu, i tek će Prvi svjetski rat okrenuti novu stranicu.

Već je više puta istaknuto kako je kulturni sektor bio sposoban „preskočiti“ dvostruku rubnost hrvatskih zemalja u 19. stoljeću, a jednako tako i administrativno-političku nejedinstvenost, pa je sličan slučaj i sa **slikarstvom**. To potvrđuje našu tezu kako je kultura konstrukt koji se vodi i drugim inicijalnim impulsima, a ne samo „bazom“. Dapače, na nimalo paradoksalan način, upravo je ovisnost o Beču i Budimpešti, te Veneciji i Rimu, mogla pospješiti inicijativu, te kulturi, u ovom slučaju likovnoj umjetnosti, omogućiti da bude „u trendu“ i da „preskoči“ one mehanizme koji bi je, logikom rubnosti, bili priječili. Vrhu toga, napomenuti je da je postojao bar nekakav, mada tanak, sloj društvene elite (uz Crkvu) koji je mogao konzumirati (u narudžbi i potrošnji) takvu umjetnost, što ne dokazuje samo narudžba portreta. Dakle, nije samo riječ o čistoj funkcionalnosti, nego i o potrebi za historicističkim monumentalizmom, koji je u stanovitom smislu „narudžba“ duha vremena, ili jedan od stilova. Ta su djela mogla biti umjetnički vrijedna i u mjeri stilske fakture, i dakako u mjeri individualnoga talenta. Bila su ona takva i proporcionalno „međunarodnom“ utjecaju i izvedbi autora koji su bili strani (putujući), pa je nerijetko njihova realizacija bila „razvodnjenija“ varijanta nekog tada važećeg stila (od klasicizma, bidermajera, do romantizma i realizma), ili nerijetko (akademski) eklektička. Ona je to mogla biti i zbog prirode narudžbe, u slučaju kad se građanski sloj počeo stvarati i naručivati djela (portrete) na kojima se moralo „realistički“ vidjeti pripadnost staležu, kako bi dotični prepoznatavo legitimirao svoj status, koji se na slici naprosto morao „vidjeti“. U tom smislu se, hauserovski, može reći da stil donekle diktira sasvim određeni (građanski) društveni status koji ga je shvaćao i diktirao kao svoj (svojinu). Ta nam činjenica omogućuje foucaultovsko-bourdieuovsku analizu umjetničkoga polja kao uvjetovanosti od više vektora.

Prema sistematičarima (Babić, 1943.) hrvatsko se slikarstvo 19. stoljeća može grupirati u tri veće stilske cjeline: 1800.–1830. s prevlašću klasicizma, 1830.–1860. s prevlašću romantizma, a treća 1860.–1890. s prevlašću realizma. Prvo se razdoblje odlikuje „putujućim slikarima“ (F. G. Waldinger, J. A. Herrlein, Carmelo Reggio) koji su koristili nedostatak domaćih školovanih slikara koji bi stalno bili u nekom središtu, njegovali određeni stil i stvarali krug oko sebe, osim „risarskih škola“ koje je austrijska vlast osnivala koncem 18. stoljeća (Zagreb, Karlovac, Varaždin, Rijeka, Osijek), te Dubrovnika, koji šalje mlade slikare na školo-

vanje. Imućniji dio kaste izravno je mogao naručiti djelo iz Beča ili Pešte. Prvo je doba uglavnom klasicističko jer je to odgovaralo i „vrsti“ narudžbe (portret, ili grupni portret), koje će postupno dobivati i bidermajerske slikarske značajke.

Sredina 19. stoljeća povoljnija je i brojem putujućih slikara, ali i domaćih autora, i postupnom evolucijom u romantizam, dokazano većim brojem pejzažnih motiva. Uostalom, naš je romantizam i inzistirao na lokalnoj obojenosti, pa su i poznatiji slikari amalgamirali sva tri stilska modela – bidermajer, klasicizam, romantizam (Giovani Simonetti). To je vrijeme kad Rijeka i zbog posebnoga statusa postaje središte kako tranzitnoga prolaza tako i nekih slikara (F. Jaschke), Split pak oživljuje dolaskom Dubrovčanina Rafa Martinija (i domaćim slikarom Jurjem Pavlovićem), a zadarski se slikari školuju u talijanskim akademijama (F. Salghetti-Drioli, Ivan Skvarčan). Iz sjeverne Hrvatske prvi slikar koji je pohađao školovanje u Italiji bio je Vjekoslav Karas, a na slikarskom polju prethodili su mu u Zagrebu Ljubljančanin Mihael Stroy (poznati portret Stanka Vraza), Pražanin Dragutin Stark, također portretist. Karasom, „ilirskim slikarom“, počinje tragična figura hrvatskih umjetnika razapetih između kozmopolitizma (inozemstva), s kojim se nisu dokraja srodili, i provincijalnog ruba domovine, k tome još i materijalno nesređenoga. U Osijeku važno je djelovanje Huga Conrada von Hötendorfa, i kao romantičkoga slikara i kao učitelja Waldingera i Kršnjavoga. To razdoblje vrhuni u slikarstvu Ivana Zaschea, Slovačka, koji 1852. dolazi u Zagreb i tu ostaje do rane smrti (1863.), i to kako u portretima tako i u romantičkim krajolicima.

Za treću dob značajnu ulogu ima Strossmayer kao donator, poticatelj i naručitelj, a Quiquerez i Mašić postat će likovni korifeji. Prvi slikar krajolika, ali i potreta i povijesnih tema, drugi slikar plenerističkoga krajolika i folklornih tema. A obje su se teme uklapale u konstrukciju nacionalnoga, povijesnog etosa, s jedne strane kao činjenice postojanja hrvatske povijesne građe odakle se mogla crpsti (dostojna) tema, a s druge strane dokazom je to sposobnosti teme (građe) da „izabere“ svoj stil, što znači da je tema i estetski dorasla. Danas ćemo to mi označiti kao historicistički monumentalizam, ali se ne smije zaboraviti, uz ino, i funkcionalnost tih tema i stilova u vremenu kad je naprosto trebalo definirati hrvatski subjekt. Slično će i Celestin Medović biti, u drugoj polovici 19. stoljeća, u znaku realističke stilizacije, bilo u historicističkim kompozicijama, bilo u zavičajnim krajolicima. Realističku stilizaciju valja shvatiti u onom istom smislu kao što je to

prethodno naznačeno. Zadnje desetljeće 19. stoljeća i u organizacijsko-institucionalnom smislu (izložbe, paviljoni, društva), i u smislu uvoda u novu slikarsku paradigmu (simbolizam, secesionizam – to je već početak hrvatske moderne) predstavlja zaista uvod u novo. Autor te kulturne dinamike jamačno je Isidor Kršnjavi, inače i sam slikar i estetičar, koji je obnašao važne funkcije i usmjeravao sredstva za realizaciju procvata hrvatske umjetnosti. Njegova je zasluga što se umjetnici, koji su se školovali u bečko-minhenskim školama, vratili u Zagreb (Čikoš-Sessia, Crnčić, Tišov, Auer, Iveković, Raškaj, Frangeš, Kovačević), kao što će se u Split, neovisno, vratiti Emanuel Vidović, a Bukovac 1893. u Zagreb, gdje postaje vođom „mladih“, odnosno čuvene „šarene zagrebačke škole“.

Naime, organiziranje „Hrvatskog salona“ 1898. i osnivanje Društva hrvatskih umjetnika predstavljat će prekretnicu u socio-likovnoj dinamici, u kojoj se, kao i u književnosti, dogodio razdor između „starih“ (na čelu s Kršnjavim) i „mladih“ (na čelu s Bukovcem), a rezultat će jamačno, kako to stručna kritika jednoglasno tvrdi, odlučnom modernizacijom i europeizacijom hrvatskog likovnog stvaralaštva (usp. Maroević, 2009: 581). Ovdje je nama iznimno važna jedna kulturna činjenica koja je ujedno i nacionalna. Naime, „mladi“ su svoj nastup na Milenijskoj izložbi u Budimpešti 1896. uvjetovali izdvajanjem hrvatskog paviljona, što je značilo nacionalnu samosvojnost i vlastitost, pa je i to dokazom kako umjetnička (kulturna) praksa, ne samo konstruira (temama i stilom), nego *de facto* i realizira nacionalno biće, točnije radi na njegovoj subjektivnosti. Dapače, taj je paviljon, kao trajna uporabivost, preseljen u Zagreb i tako markirao mjesto kulturne samosvijesti, a ne samo puke izložbenosti. U njemu je i postavljen „Hrvatski salon“, koji je izazvao neviđeno zanimanje. Doduše, on je izazvao recepcijsku polarizaciju čuvenom polemikom o golotinji u slikarstvu (aktovi), pitanjem morala i anarhičnosti, kozmopolitizma i nenarodnosti – čak do pitanja opstanka novoosnovana društva – ali je, s druge strane, nesumnjivo značio napredak kako glede stvaranja posebne „zagrebačke škole“ (plenerizam), koja se stilom razlikovala i od bečke i od peštanske, tako i glede međunarodnog uspjeha (Budimpešta, Pariz, Petrograd, Oslo). To znači da su „hrvatstvo“, u svom umjetničko-kulturnom konceptu, prenijeli izvan državnopravnih granica. Doduše, zbog uglavnom materijalnih nedostataka početni će zanos splasnuti, a posebno će se to pojačati Bukovčevim odlaskom iz Hrvatske. No, temeljne su ideje ipak zaživjele, pa je to i omogućilo ujedinjavanje razdvojenih grupa u zajedničko „Hrvatsko društvo umjetnosti“ čiji su korifeji bili

Frangeč i Csikos, a potomji je, s Crnčićem, formirao privatnu slikarsku školu (1903.) iz koje će se generirati Viša škola za umjetnost i umjetnički obrt (1907.), i kasnije Akademija likovnih umjetnosti. Doduše, u prvom desetljeću 20. stoljeća mnogi mladi slikari odlaze u Beč na školovanje i tako su zapravo „u toku“ s onodobnim europskim stilskim paradigama, a kako dobivaju različite novčane potpore, očekuje se da budu političko lojalni, što dakako neće svi prihvatiti (primjerice Fran Branko Angeli Radovani, Ivan Meštrović, Mirko Rački, Tomislav Krizman). Naprotiv, neki (Meštrović) će postati žestoki zagovornici južnoslavenizma i kosovsko-vidovdanske ideologije.

Kako bi izbjegli utjecaj omražene Monarhije, mnogi su se školovali u Münchenu, a među najpoznatijima bili su Josip Račić, Oskar Herman, Vladimir Bčić i Miroslav Kraljević, koji su zbog samosvojnosti i originalnosti prozvani „hrvatskom školom“ (*Die Kroatische Schule*). Prvi, genijalni mladić koji je nastavio usavršavanje u Parizu, nekim svojim antologijskim djelima (*Majka i dijete*, *Autoportret*, *Pont des Arts*) skončat će samoubojstvom u 23. godini života i tako postati mit hrvatske likovne umjetnosti, a Krleža će ga, uz Kamova, ovjekovječiti u svojoj antologijskoj noveli (*Hodorlahomar veliki*). Herman, ranije apsolviravši pripremno razdoblje, kretat će se stilski od simbolizma do ekspresionizma (*Djevojčica*, *Žena s rukama u krilu*), a Vladimira Bčića razvojni put vodi od „minhenovaca“ (*Ženski akt s novinama*) do sezanističke osjetljivosti. Miroslav Kraljević, također preminuo u 28., predstavlja vrhunac te grupacije, od minhenske do pariške s primjesama „tulu-zlotrekovske groteske i sezanističke konstrukcije“ (Marović, 2009: 590) s primjesama secesije i impresionizma, te najavama ekspresionizma (*Djevojka s modrim čarapama*, *Autoportret s lulom*, *Zrelo voće*, *Golgota*). Ljubo Babić, koji i sam dolazi u München nešto kasnije, zaokružujući tu fazu, prvi je u svojim likovnim radovima upravo tu grupaciju okarakterizirao kao prve predstavnike „čistog slikarstva“, dakle bez ideoloških, funkcionalnih ili ilustrativnih nakana. Iako nikada nije bio u inozemstvu Milan Steiner, koji također umire mlad, u 24. godini, nadovezuje se na „minhenovce“ i dostiže ih nekim svojim remek-djelima (*Kiša*, *Pogled na savsku dolinu*).

Emanuel Vidović bio je protagonistom stvaranja grupacije „Medulić“ – s geslom „Nejunačkom vremenu u prikos“ – koja programski ističe koncept nacionalne umjetnosti. On je 1908. s kolegama pokrenuo list *Duje Balavac*, s modernom karikaturom i priložima pjesnika na čakavskom – pa je ujedno značajan prinos jačanju čakavštine u hrvatskoj književnosti – te organizira izložbu u Splitu.

Ključna figura te koncepcije bio je Meštrović, iako je cijelo vrijeme živio u inozemstvu, svojim Kosovskim ciklusom, a pridružuje mu se Vojnović, te djelomično i Nazor. Meštrović, u biti vazda donekle rodenovski, već je do te godine stekao međunarodni ugled (1906. London, 1907. Venecija, 1908. Pariz), da bi 1910. organizirao samostalnu izložbu u Beču i bio proglašen najvećim kiparom čitave Austro-Ugarske Monarhije. Spoznavši kasnije da je taj nadnacionalni stil bio svojevrsna anakronija, on će skrenuti religijskoj temi i približiti se ekspresionizmu. A tu smo već na pragu Balkanskih ratova i Prvoga svjetskog rata, odnosno na pragu drugačije kulturne i umjetničke konstrukcije i viđenja društvene zbilje, uloge i mjesta pojedinca u žrvnju događaja i prostoru otuđenoga grada. U slikarstvu je to začeto „Hrvatskim proljetnim salonom“ (1916.) kojim se afirmira čitava jedna generacija mladih umjetnika (Zlatko Šulentić, Jerolim Miše, Milivoj Uzelac).

**S kiparstvom**, glede prve polovine 19. stoljeća stvar je slična, no za kiparstvo vrijede drugačije tradicijsko-kulturne činjenice. Kako i primjećuje stručna kritika (Maroević, 2009.), Hrvatska, kao križište različitih kulturnih utjecaja kao i dobrog materijala (kamen), i nije drugo do zemlja medija kiparstva. Stanje u prvoj polovini stoljeća podliježe sličnim razlozima (manjak narudžbi, nedostatak institucija, opće osiromašenje) kao i ostale umjetnosti. I u tom su sektoru stranci u ovom razdoblju imali presudnu ulogu, pa je tako najznačajnije ime jamačno Anton Dominik Fernkorn, predstavnik eklektičkog akademizma, autor djela *Sv. Juraj ubija zmaja* (1853.), te poznatijega konjaničkog spomenika banu Jelačiću (1866.), koji i danas krasi istoimeni trg, tada i danas sa simboličkom vrijednošću kao i plastičnom intervencijom u prostor.

U Dalmaciji je kiparstvo bilo najvećma u kamenu, odvojeno ili zajedno s graditeljstvom, dok je u sjevernoj Hrvatskoj bilo popularno naivističko drveno rezbarenje. Tek se u drugoj polovici stoljeća može govoriti o „hvatanju koraka“ u edukaciji, školovanju, pa dakle i poznavanju stilova. I opet će Strossmayer biti poticatelj, naručitelj i sponzor. U navedenom smislu Ivan Rendić, školovan u Italiji, amalgamira akademizam, verizam i renesansnu tradiciju, u čemu anticipira Meštrovića, pače i Rodina, ali i folklornu i secesijsku stilizaciju čime stvara „nacionalni“ stil, pa će stoga biti i proglašen ocem najnovijega hrvatskog kiparstva (Maroević). Koncem stoljeća javljaju se Robert Frangeš-Mihanović i Rudolf Valdec pri čemu je Kršnjavi odigrao bitnu ulogu, dajući im stipendije i naručujući djela za „domaće“ potrebe. Frangeš-Mihanović je, uz Bu-

kovca, jamačno korifej modernizacije hrvatske umjetnosti, odnosno njenog „hvatanja koraka“ s Europom, kako se inače za cijelu hrvatsku modernu obično kaže. To je vidljivo i u stilizaciji tipičnoj za modernu (impresionizam), ali i nekim ekspresionističkim elementima, te u izvannacionalnoj recepciji (bio je komentiran u najuglednijim onodobnim svjetskim časopisima). U tom je smislu s Frangešom-Mihanovićem hrvatsko kiparstvo „ušlo u novo doba s rijetkom snagom i uvjerljivošću“ (Maroević, 2009: 578). I drugi autori (Rudolf Valdec) u znaku su modernih stilskih kretanja, simbolizma i secesionizma, što je dokazom svijesti o modernizaciji.

## GLAZBA I MUZIKOLOGIJA

---

Razdoblje između 1770-ih i 1830-ih u pogledu stilskih odrednica, kao i društvene funkcije, u **glazbi** relativno je homogeno, a karakterizira ga i sve više primarno glazbenih materijala – knjiga, glazbala. Činjenično to razdoblje obrubljuje bula pape Klementa XIV. 1773. kojom ukida isusovački red, te osnivanje Društva prijatelja glazbe u Zagrebu 1827., u biti građanskoga društva koje preuzima funkciju obrazovanja domaćih skladatelja, i inače postaje središtem glazbena života u gradu. A kako su se slična društva osnivala u Varaždinu, Rijeci, Križevcima, Osijeku i drugdje, jasno je da ona postaju središta bujanja glazbena života, odnosno romantizma – tada aktualnoga stila, dakako uz primjese klasicizma.

Nego, i prije društava glazba se njegovala u privatnim kućama plemstva u svim gradovima (Sorkočević, Gučetić - Dubrovnik, Capogrosso – Split, Drašković – sjeverna Hrvatska), te u javnim prostorima, vezano uz različite priredbe i akademije, na kojima nastupaju domaći i strani glazbenici. Crkvena glazba doživljuje restrikcije, pa je tako prekinut kontinuitet hrvatskih napjeva (iz zbornika *Cithara orthochorda*), a pri katedralama djeluju stalni orguljaši i kapelnici. Glede stalnih opernih ansambala u razdoblju klasicizma, u Hrvatskoj ona nedostaju, ali zato gostuju trupe koje uglavnom u privatnim palačama zabavljaju, a ponekad i u adaptiranim prostorima (arsenali, gradske vijećnice) za javnost, uz plaćanje ulaznica. Međutim u Zadru je namjensko kazalište izgrađeno već 1783., a u Rijeci 1805. tako da su se glazbenoscenske forme izvodile u kontinentalnom dijelu na njemačkom, a u Dalmaciji na talijanskom, i to djela tada suvremenih skladatelja (Rossini, Bellini, Mozart, Haibel). Sva je ta djelatnost, uz poduku koja se počinjala nazirati, stvaralo uvod u glazbeni život



stoljeća i njegovu profesionalizaciju, a bilo je povezano i s buđenjem građanstva.

Hrvatski narodni preporod, i posebice ilirski pokret, odigrao je i u glazbi presudan utjecaj u stvaranju „nacionalnoga“ stila (koji će promicati naročito Kuhač) u različitim žanrovima, od vokalne, glazbenoscenske tvorbe do opere, budnica i davorija te zborskog pjevanja (Lisinski, Wiesner Livadić, Wiesner von Morgenstern, koji je značajan i kao glazbeni pedagog). Tomu pogoduju društva i amaterski zborovi koji se osnivaju diljem Hrvatske, priredbe na javnom prostoru (Maksimir, Zrinjevac u Zagrebu). Dolazak pak Ivana Zajca u Zagreb 1870. bitno mijenja situaciju. On naime uspostavlja stalnu hrvatsku operu, oživljuje koncertni život, kao pedagog odgaja profesionalne glazbenike, a svojim djelima znači početke hrvatske glazbene moderne (usp. Kos, 2009.). Glazbenoj propulziji pogoduju i dodir s Bečom i Grazom, potom Pragom, u Dalmaciji s Italijom, a tomu pridonosi i znatan broj stranih glazbenika koji djeluju u Hrvatskoj, s jedne strane, te proboj hrvatskih virtuozu u inozemstvu (Ivan Padovec, Franjo Krežma), s druge strane.

Sve do pred kraj stoljeća estetika je ista, a tada hrvatska glazba doživljuje modernistički uzlet. No, ona je bogata formama, od instrumentalne glazbe do solo i zborskog pjevanja, od opera do oratorija, od romantičko-„programnih“, plesnih nacionalno-folklornih, te – za pjevanje – balada i romanca, s literarnim predlošcima tipično romantičkim (motivi samoće i lutanja usamljenog putnika, čežnja, rastanak, pastoralna idila), ili zborskog pjevanja kao političko-romantičke aktivnosti na polju „narodnog duha“, pa su stoga i česte obrade narodnih pjesama za zbor kao i prigodne skladbe (*Prosto zrakom ptica leti, Još Hrvatska nij' propala*). I u tim je žanrovima Lisinski odigrao kapitalnu stvaralačku ulogu, a svojevrsni je vrhunac *Zbor Hrvatica* iz opere *Porin*. Sve su te forme, u većoj ili manjoj mjeri, bile u političkoj, nacionalnoj i kulturnoj funkciji, što ilustrira i najpoznatija od njih, Zajčeva (*Nikola Šubić Zrinjski*), autora inače jedinoga oratorija u 19. st. (*Prvi grijeh*, na poznat Kranjčevićev tekst).

Dakle, kao što je dio slikarstva i kiparstva tako je i dio glazbene produkcije bio funkcionalno i intencijski programiran za opći boljitak kolektivnog identiteta, pa se tako i romantizam, koji je svojim naglašavanjem individualiteta (genijstva) trebao zapravo kolidirati s podvrgavanjem kolektivitetu, našao ne samo u malih naroda, koji su u to vrijeme oživnuli pokretima za nacionalnu samobitnost, nego i jedna Italija, Njemačka, slično se našla na istom tragu, na tragu naime uklapanja individue u službi zajednice. Glaz-



beni je folklor bio važan i kao izvor prirodne ljepote i kao lokalni kolorit, što je bilo u funkciji stvaranja nacionalnog identiteta, iako je moglo zazvučiti i kao egzotika. Često je sam naslov djela mogao „pohrvatiti“ i funkcionalizirati žanr koji je jednako mogao biti i njemački, a citati su već bili ne samo stvar muzičkog fražiranja nego i stvaranja timbra, gotovo žanra. Političko i antropološko tvorilo je i aksiološko.

S crkvenom glazbom, zbog dokinuća zagrebačkog obreda, donekle se prekida kontinuitet gregorijanske tradicije i starih hrvatskih nabožnih pjesama, a novu crkvenu glazbu pišu hrvatski skladatelji (Josip Juratović, Franjo Pokorni, Alberto Visetti, Đuro Arnold, Ferdo Wiesner Livadić, Vatroslav Lisinski i Ivan Zajc). I sredstva glazbenog izraza, više u tehničkom nego stilskom smislu, karakteriziraju elementi kromatike, harmonije, izvanakordički tonovi, pastoralno-idilične tehnike, melodike, posebno romantičko-individualne, virtuoznost i varijacije. Sve je to dokazom kako se hrvatska glazba 19. stoljeća odlikuje kako elementima romantizma, tako i klasicizma, od izbora tekstova za solo pjesme i zborove, u žanru romance i balade, naglašene subjektivnosti i emotivnosti, instrumentalne virtuoznosti, stilizacije narodnih plesova, kako u nacionalno-povijesnoj operi, tako i strogoj programiranosti (usp. Kos, 2009: 647).

S glazbenim poljem je jamačno u uskoj vezi i razvitak **muzikologije**, čiji je utemeljitelj (a i glazbene historiografije) u drugoj polji 19. stoljeća Franjo Ksaver Kuhač, đak mnogih inozemnih centara i učitelja, među inim i čuvenoga Hanslicka. Marni sakupljač etnografske i folklorne građe, glazbeni recenzent i kritik, strastven polemik, pisac studija i eseja, zadojen preporoditeljskim idejama (svoje njemačko ime – Franz Xaver Koch – prevodi na hrvatsko), donekle u svojoj ideji glazbe odstupa od svog učitelja Hanslicka, te se priklanja *eifühlungovskoj* estetici, koja je u 19. stoljeću također bila prilično zastupljena. To znači da zagovara „emotivističku teoriju“, što je donekle na tragu romantizma, te s druge strane, „ilirsko-programsku“, koja bi trebala imati određenu funkciju, pa mu stoga i obrana realističke stilizacije, realističke ideje umjetnosti, nije strana jer time odstranjuje prebujnu fantaziju i subjektivnu emotivnost. Iz toga nije teško zaključiti da je i Kuhač idejom glazbe zapravo na tragu narodnog preporoda, odnosno na tragu koncipiranja „nacionalnoga stila“, i kao izraza „duše naroda“, i kao programa u funkciji tvorbe nacionalnog identiteta.

A sve je to sintetizirano u njegovu djelu *Osobine narodne glazbe, naročito hrvatske* (1909.), iako je imao daleko

ambiciozniji, gotovo enciklopedijski plan glazbenopovijesne sinteze, koji nije mogao ostvariti, jer niti je bilo predradnji, a niti bi to mogao sam obaviti. To djelo je sinteza u višestruku smislu; upozorava na potrebu znanstvena istraživanja glazbenog folkloru, teži uspostavi normativne estetike i s tim u vezi „hrvatske glazbene gramatike“, čime ona ima svoj nacionalni izraz i svoju nacionalnu funkciju, a tezom o sličnosti glazbe i govora anticipira glazbenu semantiku i semiotiku (usp. Županović, 1980., Majer-Bobetko, 2009: 655). I na području glazbenopovijesnih istraživanja, unatoč ekstremnim pohrvaćenjima Haydna, Liszta, odradio je pionirske zahvate, rezultat čega su brojne monografije o životu i djelu istaknutih glazbenika (*Ilirski glazbenici, Vatroslav Lisinski i njegovo doba*), a rezultat je trebao biti *Biografski i muzikografski slovník*, ali je ostalo podosta članaka, prikaza, studija kao bogata građa za takav rad. On je bio aktivan i kao glazbenopedagoški radnik i pisac (*Osnova za hrvatsku narodnu višju glasbaonu, Uputa za pjevanje za srednje škole*), pa je tako podučavao teoriju i bio prvi nastavnik glasovira u školi HGZ-a.

I Vjekoslav Klaić dao je prinos hrvatskoj muzikologiji i publicistici, povijesti glazbe i kritici, biografskim studijama. Možda je glavni njegov doprinos znanstvenoj glazbenoj metodi to što je ukazivao da glazbenopovijesne činjenice nisu samo djela nego jednako i izvedbe, životne okolnosti skladatelja, narav institucija (što podrazumijeva i društveno-politički kontekst) kojima su namijenjena, riječju glazbena kultura uopće. Vjenceslav Novak, poznatiji kao jedan od najvećih predstavnika realizma u hrvatskoj književnosti, također je značajan i kao glazbeni pedagog. On je bio glazbeno obrazovan (orguljaš, nastavnik pjevanja i teorije) te je predavao teoriju, glazbenu estetiku i povijest glazbe na školi HGZ-a, uređivao je časopis *Gusle*, zajedno s Klaićem, a potom sam izdaje časopis *Glazba*, ritmizirao je pedesetak napjeva *Citharae octochordae*, koje je 1891. objavio u zbirci *Starohrvatske crkvene popievke*, a napisao je i prvu opću povijest glazbe u Hrvatskoj, objavljenu tek 1994., a temeljenu na evolucionističkoj ideji. On je, kako to stručna kritika tvrdi, prvi hrvatski autor koji razlikuje dvije discipline – estetiku i povijest glazbe, koje su dio teorije glazbe, koja nadalje obuhvaća akustiku, harmoniju, kontrapunkt i nauk o skladanju. Posebnu je pozornost Novak iskazao crkvenoj glazbi, ne samo povijesti nego i metodici pjevanja (*Pedagogijska enciklopedija*, koja sadrži i kratak pregled povijesti glazbenog školstva u Europi i Hrvatskoj). Kao izrazit hanslikovac, on je u svojim raspravama (primjerice o Wagneru) primat davao estetičkim pitanjima, odnosno glazbi kao autonomnoj

umjetnosti, oslobađajući je, za razliku od Klaića, balasta biografizma, ili za razliku od Kuhača dnevno-pragmatičke ideologijske utilitarnosti, te mu to pribavlja znanstvenu kredibilnost.

Djelatnosti koje su pratile muzikologiju ili njome bile uvjetovane jamačno su pedagoške aktivnosti, izdavanje periodike te glazbena kritika kao žanr. Već je napomenuto da je osnivanje društava potaklo edukaciju, pa su tako škole koje su kontinuiranije djelovale bile u Zagrebu, Rijeci i Karlovcu, dok je čak i glasovita varaždinska Glazbena škola prekidala s radom. Glazbenu naobrazbu stjecalo se i u privatnim školama. Nakon što Sabor 1861. odobrava stalnu potporu HGZ-u u Zagrebu, i nakon što stalno dolazi (1870.) Zajc i kao pedagog u Zagreb, HGZ postaje najznačajnija glazbena škola u Hrvatskoj, posebice nakon dovršenja vlastite zgrade (1876.), te ona u zadnjem desetljeću stoljeća postaje konzervatorij (odjeli: instrumentalni, pjevački, kompozicija). Normalno je da je škola tražila i bujanje pedagoške literature, udžbenika i priručnika za različite smjerove, čiji su autori bili njeni nastavnici (Kuhač, Novak) kao i drugi, ili pak prijevode. Glazbena su društva i škole bili promicatelji glazbene kulture, odnosno organizatori glazbena života svojega grada, čime promiču hrvatske skladatelje i interprete, ali nude i onodobnu europsku romantičku glazbu i klasiku od 15. do 19. stoljeća, pa s tim u vezi organiziraju gostovanja poznatih virtuoza, ali i hrvatskih izvođača koji pretežno djeluju u inozemstvu.

U drugoj polovini stoljeća aktivira se i časopisna djelatnost, pa tako počinju izlaziti i prvi hrvatski glazbeni časopisi *Sv. Cecilija*, *Gusle*, *Glazba*, koji ne izlaze redovito. Prvi je, kao „list za pučku crkvenu glazbu i pjevanje“, bio specijalizirana tipa, dočim je drugi bio standardni „časopis za svjetovnu i crkvenu glazbu“, a treći pak, koji je uređivao Vjenceslav Novak, bio je najšire zamišljen. U njima je bilo radova iz područja povijesti, teorije, pedagogije, estetike glazbe. Malo je neobično da je glazbena kritika slabo ili nimalo zastupljena, a ako je ima tada je to izvješće, a ne analiza i vrednovanje izvedbe. Znatniji dio glazbene kritike objavljivan je u dnevnom tisku ili književnim časopisima (još u *Luni* 1826., potom Demeter u *Danici*), pa se tako Vrazova kritika (1846.) *Ljubavi i zlobe* Lisinskoga, koja je istaknula nacionalni i umjetnički segment i tako inaugurirala model žanra, drži prvom glazbenom kritikom na hrvatskom jeziku. U drugoj polovini stoljeća hrvatska glazbena kritika (Šenoa, Vojnović, Rorauer, Hirschl, Novak, Kuhač, Matoš) pisana je na hrvatskom, njemačkom, talijanskom i mađarskom jeziku, i prelazi, u Matoša primjerice, u impresionističku kritiku.

Umjetničke nam prakse, zaključno, pokazuju dvostruk paradoks. Jedan se sastojao u tome što se „zatečeno“ stanje pokušavalo „korigirati“ u odnosu na carsko-kulturne modele i funkcije, upravo njime, pa se stoga i rušilo zdanja starijih stilova da bi se ucijepila nova, aktualna, modna pače. Da je time nepovratno izgubljeno, zapravo zatrto, ono vrijedno starije umjetničko naslijeđe, i uništen dio tradicijskog elementa identifikacije, ne treba posebno naglašavati. Drugi se pak paradoks sastojao u tome što je unatoč tom „nasilju“ hrvatska umjetnička praksa, pa i iz tako „nametnute“ stilske korekcije, znala pronaći svoje originalne, i stilske i funkcionalne, načine, te na taj način polučiti djela koja su mogla stajati uz bok europskim recentnim materijalima i stilovima. Na taj su način hrvatske umjetničke prakse, kako je ranije rečeno, umnogome „preskočile“ svoju rubnost i kolonijalnu nametnutost, stavljajući se ravnopravno uz bok europskim ostvarenjima. U tome i jest njihova snaga, uvjerljivost i veličina.