

Ivo Petrić

(Nadaljevanje)

Dvajseta leta našega stoletja so prinesla še eno novost v glasbeni jezik evropske kulture — mikrotonalnost. Do tedaj je vsa naša umetna glasba slonela na poltonu kot najmanjšem intervalu, ki ga je bilo zmožno zaznati uho glasbenika in poslušalca. Leta 1921 pa je češki skladatelj Alois Hába (1893) na festivalu sodobne glasbe v Donaueschingenu predstavil svoj *4. godalni kvartet* v četrtrtonski sistematiki. To je izzvalo veliko zanimanje, saj je bil čas izredno naklonjen vsakršnim novotarijam, ki bi utegnile osvežiti glasbeni jezik.

Vendar to ni bil prvi primer uporabe tako majhnih intervalov. Le-ti obstajajo namreč v narodnih pesmih nekaterih balkanskih in pirenejskih narodov, medtem ko lestvični sistemi vzhodnih narodov temelje sploh na netemperiranem sistemu, prav tako tudi starogrški tonski sistem. V visoki renesansi pa je Niccolò Vincentino delil ton na pet delov in gradil tudi instrumente s takimi intervali. Leta 1864 je bil v Moskvi četrtrtonski klavir, vendar ga takrat nihče ni praktično uporabil. Teh nekaj primerov naj pokaže, da je delitev na mikrointervale pogojena zgodovinsko in zemljepisno.

Šele Hábov primer sproži široko gibanje, ki se mu je priključilo precej skladateljev. Hába je nekaj časa celo poučeval v posebnem kompozicijskem razredu četrtrtonsko sistematiko. Pri njem se je tedaj učilo celo nekaj jugoslovanskih skladateljev, med njimi omenimo našega Slavka Osterca in srbskega skladatelja Milana Ristića, ki je leta 1939 na festivalu SIMC v Varšavi predstavil svojo *Suito za 4 trombone*.

Na Hábovo prigovarjanje je tvrdka Augusta Förster zgradila leta 1923 četrtrtonski klavir, za katerega so Hába in njegovi učenci pisali kompozicije. Neugodnost četrtrtonskega sistema je v tem, da povprečen Evropejec nima posluha za tako majhne intervale, pa tudi tradicionalni instrumenti zmorejo le poltonsko uglasitev. Izjema so seveda poleg človeškega glasu še godala in tromboni. Zato je največ skladb tega sistema napisanih za godalne sestave. Da pa se je ta sistem v tistem času precej uveljavil, priča tudi *Nauk o četrtrtonski harmoniji*, ki ga je leta 1933 izdal ruski skladatelj Ivan Višnjegradski.

Hába pa je šel v svojem iskanju še dalje in je pričel uporabljati šestine tonov in leta 1937 priredil prvi koncert skladb z uporabo tega intervala. Ko so pričeli pod vplivom tega gibanja proučevati tonsko

sistematiko vzhodnih narodov, so skonstruirali električen instrument *Ondes Martenot*, ki je izhajal iz indijske lestvice *Ragas* in je lahko izvajal dvanajstine tona. Seveda takšno eksperimentiranje ni moglo zajeti širšega kroga ustvarjalcev, ker ni poseglo v bistvo glasbenega snovanja. Vsi skladatelji mikrotonalne sistematike so namreč obdržali vse ostale elemente v dokaj neizpremenjeni obliki, tako da je njihova glasba zvenela pravzaprav kot popačena tradicionalna glasba. Razumljivo je, da se zato to gibanje ni moglo dlje časa obdržati in da so se skladatelji vrnili k poltonu. Mikrotonalno snovanje pa je našlo mesto v nekaterih delih, ki so črpala svoj izvor v folklornem bogastvu tistih narodov, ki jim takšni intervali niso bili tuji. Seveda so se v teh delih mikrointervali pojavljali le občasno in tako poudarjali značilnosti svojega izvora. Med dela te vrste štejemo odlomke iz Bartókovega *Violinskega koncerta* (1938) in *6. godalnega kvarteta* (1939), nadalje Blochov *Klavirski kvintet* (1923) in četrttotsko arijo iz opere *Oedipus* skladatelja Georgesa Enesca (1936).

Delitev na mikrointervale doživlja v našem času ponovno prebujenje, le da nastaja kot posledica globljega posega v materijo in s tem tudi v estetsko pojmovanje glasbene umetnosti. Predvsem v delih poljskega skladatelja Krzysztofa Pendereckega (1935) zasledimo četrttotsko snovanje, ki služi za ustvarjanje zvočnih mas in šumov z uporabo tradicionalnih instrumentov. Mikrointervale pa uporablja tudi elektronska glasba, ki na umeten način ustvarja svoj tonski material. Kljub temu, da mikrointervali še dolgo ne bodo prodrli v zavest vsega človeštva, pa njih uporaba dokazuje težnjo k svetovnemu zblíževanju in spajanju vseh obstoječih glasbenih kultur. Napredek tehnike in z njo prometa, po drugi plati pa elektronike z vsemi njenimi posledicami (gramofonska industrija, magnetofoni, radijski prenosi) podirajo še poslednje ovire, ki so ohranjale posamezne kulture v izolaciji.

#### IV

V prvih desetletjih našega stoletja je doživela glasbena misel izredno pomembne izpremembe, ki so bistveno vplivale na ustvarjalčev odnos do umetnosti, obenem pa tudi zaostrele odnos med njim in poslušalci. Prične se poglobljati prepad med ustvarjalci in poustvarjalci na eni ter poslušalci na drugi strani, ki je v naših dneh postal na videz nepremostljiv. Umetnost je beležila najfinejše umetnikove vzgone, ki so odsevali izpremembe v življenju, katerim pa večina razmišljanja nevajenega občinstva ni mogla ali ni hotela slediti. Nepopularnost je danes morda največji problem, ki tare sodobno umetnost, zato se večina ustvarjalcev resignirano zateka v svoj notranji subjektivni svet.

V letih pred prvo svetovno vojno se je predvsem v germanskih deželah pojavila nova umetniška smer — ekspresionizem. Ime te usmeritve izhaja iz francoske besede *expression* — izraz — in pojasnjuje tudi njeno bistvo: maksimalno potencirano izražanje človekovega notranjega sveta, ki je razdvojen v nemirnem času, polnem socialnih in nacionalnih krivic, vojne psihoze in abnormalnih ekscesov. V tem času pomeni umetnost protest proti nasilju in krivicam ali pa resignacijo in nemoč v boju zoper zlo. Zato so se mnogi umetniki tega časa združevali v skupine, ki so z vsemi sredstvi zasledovale svoje ideale. Nastanek glasbenega ekspresionizma je tesno povezan s skupino *Der Blaue Reiter*, v kateri je sodeloval tudi Arnold Schönberg in tako prenašal ideje te skupine v glasbeno ustvarjanje.

Ekspresionizem nadaljuje v glasbi programsko smer in doseže svoj izrazni vrh v vokalno-instrumentalnih delih skladateljev dunajske šole. Ekspresionizem, vezan na atonalni jezik, v poslednji fazi na dodekafonijo, ruši tradicionalne elemente, da bi dosegel čimvečjo pristnost izraza. Za slikanje abnormalnih vzdušij, afektov, strahotnih vizij vojne, kriminalnih dejanj in samomorov išče novih izraznih sredstev. Melodika se pne v krčevitih skokih disonantnih intervalov iz visokih v nizke registre, ritem je krčevit, dinamika pretirava v jakosti in najtišjih registrih. Pri tem igra važno vlogo močno razširjen orkester, ki ga ekspresionisti uporabljajo na poseben način, s kopičenjem mračnih barv. Glasba služi za slikanje dogajanja na odru ali spremlja besedilo, zato ne sledi več oblikovanju, ki izhaja iz nje same, marveč postaja vse bolj odvisna od izvenglasbenega programa. To jo vodi tudi v formalno kaotičnost.

Takšne značilnosti zasledimo predvsem v nekaterih delih Arnolda Schönberga (monodrama *Pričakovanje* op. 17 — 1909, glasbena drama *Srečna roka* op. 18 — 1909—1913). Kasneje Schönberg kaotičnost nekoliko uredi, predvsem v formalnem smislu in ekonomiki izraza, najzgodnejše v že omenjenem delu *Pierrot lunaire*. Takšno umirjenje kažejo tudi njegova kasnejša, v dodekafonskem slogu napisana dela: nedokončana opera *Mojzes in Aaron* in pa kantata *Preživeli iz Varšave* (1947).

Najmočnejše in najbolj dovršeno delo glasbenega ekspresionizma je vsekakor opera Albana Berga (1885—1935) *Wozzeck*, ki jo je skladatelj snoval v letih 1917—1921. Usodno in tragično življenje vojaka Wozzecka je Berg strnil v formalno dovršeno obliko z uporabo strogih formalnih obrazcev. V naturalističnih vzdušjih kasarn in militarizma, podzavestnega upora in samomorov je naštel tisto snov, ki je v njem sprožila genialno ustvarjalno iskro. Sam je leta 1928 zapisal: ... *od trenutka, ko se odpre zastor, pa vse do konca opere, ne sme publika občutiti gradnje*

posameznih slik in fug, invencij, suitnih in sonatnih stavkov, variacij in passacaglij, ampak jo mora pritegniti vodilna ideja opere, ki sloni na tragični usodi malega človeka — vojaka Wozzecka — in to, upam, mi je uspelo! V operi uporablja Berg svobodno atonalnost, medtem ko je v drugi operi, *Lulu* (1934), že sledil dodekafoniji. Z nekaterimi deli, predvsem z *Lirično suito za godalni kvartet* (1926) in prekrasnim *Violinskim koncertom* (1935), ustvari Berg poseben tip *liričnega ekspresionizma*. Njegov umetniški lik se vzdiguje visoko nad množico povprečnih skladateljev te dobe predvsem zaradi umetnikove izrazne moči, ki ni težila za eksperimenti, marveč se je podrejala čisti umetniški izpovedi.

V času med prvo svetovno vojno in po njej je mnogo skladateljev segalo po ekspresionističnem izrazu, čeprav so nekateri med njimi šli kasneje po drugačnih poteh. Pomembno delo te smeri je Bartókov balet *Čudežni mandarin* (1918—1919), ki ga loči od dunajske šole predvsem bolj urejen ritem, ki izhaja iz folklore. Takšna prizadevanja zasledimo tudi v operah Sergeja Prokofjeva *Igralec* (1915—1927), *Ognjeni angel* (1919—1927) in kantati *Sedmorica* (1917). Tudi Paul Hindemith se v svojih zgodnjih operah ni mogel izogniti nemirnemu duhu tistega časa. Poseben primer ekspresionizma predstavljajo mladostne opere Ernesta Křeneka (1900) *Zwingburg* (1922) in *Orfej in Evidika* (1926).

Tradicija ekspresionizma se je nadaljevala vse do današnjih dni, saj problemi, ki so sprožili nastanek te umetniške smeri, obstajajo še danes. Omenimo nekaj skladateljev, ki snujejo v tem izročilu: Werner Egk (1901) v uspelih baletih, Gottfried von Einem (1918) zlasti v operi *Proces* (1953) po Kafki, Rolf Liebermann (1910) v številnih operah, med Italijani pa predvsem Luigi Dallapiccola (1904) v znanih *Canti di prigione* (1938-41) in v Ameriki živeči Gian Carlo Menotti (1911) s številnimi operami, med katerimi je najtehtnejša *Konzul* (1950), ki obravnava problem političnega boja in emigracije. Med mlajšimi izstopa pretresljiva kantata *Egzorta* (1960) poljskega skladatelja Tadeusza Bairda (1928) in nekatera vokalno instrumentalna dela italijanskega skladatelja Luigija Nona (1922), ki često sega po motivih Frederica Garcie Lorce (*España en el Corazon* — 1953). Pretresljiva izpoved v drugi svetovni vojni na smrt obsojenih je njegova kantata *Il canto sospeso* (1956), rasno diskriminacijo pa obsoja v operi *Intolleranza 1960*.

V naši glasbeni kulturi zavzema najvidnejše mesto ekspresionistična opera Marija Kogoja (1895—1956) *Črne maske* (1924-27) po drami Leonida Andrejeva. Med mlajšimi skladatelji slede v nekaterih delih ekspresionističnim vzorom Alojz Srebotnjak (1931) v kantati *Ekstaza smrti*, Pavle Merkù (1927) v kantati *O detomorilki Mariji Farrar* na tekst

Bertolta Brechta in Jakob Jež (1928) v nekaterih vokalnih delih. Poseben način ekspresionizmu sorodnega izražanja zasledimo v Primoža Ramovša (1921) simfonični skladbi *Musiques funèbres*.

## V

Slovanska glasbena kultura je že v drugi polovici prejšnjega stoletja doživela neverjeten prerod. Romantika se je v tem času v kulturno naprednejših deželah zapadne Evrope pričela ponavljati in težiti v prenasičenost in težko patetiko. Tedaj je stopila v ospredje slovanska glasbena misel, ki je pričela črpati iz neusahljivega vira narodnega bogastva. Vendar je večina skladateljev tedaj snovala v tradicionalnem načinu in obravnavala folklorni material šablonsko in s tem izenačevala nacionalne posebnosti posameznih kulturnih območij. Vsaka harmonska ali melodična značilnost je v romantičnem kompozicijsko-tehničnem kalupu izgubila najtipičnejše poteze, ki so razodevale duha svojega naroda. Svetla izjema je bil Modest Musorgski, ki pa je zaradi navideznih nepravilnosti v svojem glasbenem izražanju veljal za diletanta. Zato so mu njegovi prijatelji popravljali dela in jih skušali utesniti v tradicionalne šablone. Kljub temu prinaša njegova glasba prve sveže sapice v okostenelo tradicijo. Njegova opera *Boris Godunov* (1872) služi še danes za vzor prelivanja najfinejših odtenkov človekove duše v tonski svet. Njegovim prizadevanjem je sledil Leoš Janáček, ki je predvsem v operi *Jenufa* (1896—1903) uspel ujeti v tonsko govorico vse značilnosti ljudskega govora in pristnost občutij preprostega naroda. Njegovo izražanje je že tako samosvoje, da kljub romantičnemu okviru sega že v naše stoletje.

Leta 1905 sta zaorala ledino madžarska skladatelja Béla Bartók in Zoltan Kodaly in pričela sistematično proučevati narodno blago svojega ljudstva, kasneje pa še sosednjih narodov. Plod njunih popotovanj, zapisov in raziskav je zbran v številnih zbirkah madžarskih, romunskih, slovaških, srbskih in celo arabskih narodnih pesmi in plesov. Značilno je, da sta šele ona dva odkrila Madžarom njih pravo narodno blago, ki ga je do tedaj izpodrivala umetnost potujočih ciganskih godcev. Najbistvenejše v njunem delu pa je, da sta zapisovala narodno blago v nepotvorjeni obliki. Nenadoma se je izkazalo, da folklorni tonski svet ne sloni na skonstruiranem dur-molskem sistemu, ki je gospodoval dolga leta v vsej zapadnoevropski glasbi. Njuna spoznanja so vzpodbudila mnoge skladatelje, da so se začeli zanimati za harmonske, melodične, predvsem pa ritmične značilnosti posameznih folklor, ki so obetale osvežitve in novosti v glasbenem izražanju.

Prvi, ki je praktično pokazal pot takšnemu snovanju, je bil Igor Stravinski (1882) s svojimi baletmi, ki so še danes vzgledna dela novega gibanja, ki ga imenujemo nacionalne šole. Že v prvem baletu *Ognjeni ptici* (1910) nakazuje nova pota, čeprav je bila partitura še pod močnim vplivom njegovega učitelja Rimskega-Korsakova. V *Petruški* (1911) pa že doseže tisti ideal, ki ga mnogi kljub temeljitemu proučevanju narodnega blaga niso uspeli doseči. V tem delu zažive nesimetrični ritmi, poliritmija — to je istočasnost več različnih ritmičnih obrazcev — sejemski živžav preprostega ljudstva s plesi in vrvežem in fantastika malih lutk, ki igrajo v baletu osrednjo vlogo. Melodika sledi ljudskemu izrazu, s kratkimi domislicami ustvarja povsem nova vzdušja, izpeljava motivov je docela nova. Oblika je rapsodična in sledi vsebini dogajanja na odru, hkrati pa je tako izvirna, da delo živi celo bolj na koncertnem odru, kjer ni navzoč vizualni moment. Instrumentacija je enkratna, bleščeča, domiselna. Mnogi smatrajo to delo za skladateljev najgenialnejši opus.

Vse balete Stravinskega je v tem času izvajala slovita baletna skupina Sergeja Djagiljeva (1872—1929), ki je v letih pred prvo svetovno vojno in po njej v sodelovanju z mnogimi znanimi skladatelji in slikarji-scenografi predstavila svetu vrsto sijajnih baletnih stvaritev. Delovanje te baletne skupine lahko označimo kot zlato dobo evropskega baleta. Tretji balet Igorja Stravinskega *Le Sacre du Printemps* (1913) predstavlja višek njegovega nacionalnega ustvarjanja in kamen mejnik v glasbi tistega časa. V njem se združi sijajna kompozicijska tehnika, ki se je osvobodila vseh manir, s prasilu poganskih obredov v apoteozo primitivne mistike in neugnanega gibanja. Atonalni jezik, bogat ritmičnih domislic in nenavadnih orkestralnih barv, povzroči v tistem času vrsto škandalov, saj blagoglasja vajeno občinstvo ni moglo razumeti novega zvočnega sveta. Delo predstavlja za tiste čase skrajno mejo barbarizma in nekonvencionalnosti ter še danes služi za vzgled celi vrsti skladateljev. Če danes razmišljamo o tem delu, se nam zdi skoraj neverjetno, da ga je lahko napisal skladatelj v letu 1913, — Stravinski je v njem daleč presegel svojo generacijo in celo samega sebe. V zadnjem folklorno zasnovanem delu — vrsti koreografskih slik *Svatba* (1914—1923) — je svoj jezik močno sprostil in napovedal neoklasicistično obdobje.

Kadar govorimo o nacionalnem izrazu v sodobni glasbi, ne moremo mimo imena Béle Bartóka (1881—1945). Njegovo delo predstavlja najglobljo umetniško realizacijo inspiracije, ki je črpala iz nepotvorjenega izvira narodne umetnosti. V mali avtobiografiji iz leta 1921 pravi Bartók ... študij narodne glasbe odpira v mojem snovanju neomejene možnosti, s katerimi se bom lahko otrešel dur-molskega sistema. Večina narodnih



melodij temelji namreč na starih cerkvenih tonalitetah, grških lestvicah in pentatoniki. Pa tudi v ritmičnem pogledu izhajajo iz zelo svobodnega načina menjavanja taktnih vrednosti... Prve sadove njegovih raziskav narodnega blaga izražajo predvsem *Allegro barbaro* (1911), *Suita op. 14* (1916) in *II. godalni kvartet* (1915-17). V njih predstavi Bartók sodoben način obdelave folklornega bogastva, ki ga je kasneje tudi teoretsko pojasnil.

Prva možnost je obdelava narodnega blaga v neizpremenjeni obliki. Skladatelj harmonizira in instrumentira narodno melodijo ali ples, doda kratek uvod in codo. Pri tem Bartók opozarja na razmerje med elementi — harmonijo, ritmom, melodiko in instrumentacijo. Enostavno melodiko lahko popestrimo s komplicirano harmonijo in obratno — vse v smislu ravnotežja v vsebinskem in tehničnem pogledu. Praktično je Bartók demonstriral takšen način presajanja folklore v umetno glasbo v vrsti uspešnih priredb narodnih pesmi in plesov za različne zasedbe, ki s svojo neposrednostjo opozarjajo na lepoto narodnega melosa.

Druga možnost je komponiranje brez citatov: skladatelj tvori melodiko, ritem in harmonske značilnosti v narodnem duhu, oblikovno pa je popolnoma svoboden. Takšna dela že očitneje razodevajo značilnosti skladateljeve govorice. Bartók je ta način najlepše uresničil v omenjeni skladbi *Allegro barbaro* in klavirski *Sonati* (1915), razviden pa je tudi v mnogih odstavkih in stavkih iz ostalih del.

Najpomembnejši pa je tretji način, kjer preidejo značilnosti narodnega izraza podzavestno v skladateljevo govorico in izraz. Skladbe so plod čiste skladateljeve invencije, vendar kaže njihov duh na njihovo poreklo. V to vrsto sodi večina zrelih Bartókovih del. Bartók je vse življenje sledil klicu svojega naroda, obenem pa črpal vse pobude sodobnih glasbenih tokov. Te je spajal z narodnim izročilom in tako v letih pred drugo svetovno vojno v najzrelejših delih dosegel ekstremno stopnjo atonalnosti in genialne sinteze izraznih možnosti sodobne glasbe.

Zoltan Kodaly (1882), Bartókov sodelavec in prijatelj, hodi v folklornem snovanju zmernejša pota. Zaverovan bolj v izraznost in liriko, ni nikdar sledil avantgardnim poizkusom in je zato ohranil glasbeni jezik v mejah poznoromantičnega izraza. Kljub temu pa je njegov delež tako pomemben, da predstavlja skupaj z Bartókom dvojico skladateljev, ki ju v njuni domovini še dolgo ne bo nihče zasenčil. Njegova najboljša dela — kantata *Psalmus hungaricus* (1923), opera *Háry János* (1926) in pa nekatere okusne obdelave narodnih plesov, med katerimi uživajo *Plesi iz Galante* (1933) največjo popularnost, sodijo v nepresahljivo zakladnico madžarske glasbene kulture.

Poseben način spajanja narodnega duha predstavlja opus Sergeja Prokofjeva (1891—1953). Razen v nekaterih izjemnih primerih opažamo pri njem le tretji način presajanja folklornega bogastva: njegova muzika diha široko rusko ravan, melodika ima značilne poteze ruskega govora in razodeva v nekaterih delih karakter njegovega naroda. Po nekaj taktih spoznamo njeno poreklo in z njim neizčrpn optimizem človeka, ki je zmožen globokih in nežnih občutij. Nekaj njegovih mladostnih del pa razodeva izrazito nagnjenje k nacionalno barvani tematiki (baleta *Alla in Lolli* — 1915 in *Šut* — 1915-20), medtem ko večina del, ki so nastala po letu 1933, ko se je Prokofjev vrnil v domovino, sledi notranjemu utripu njegovega naroda.

Na Češkem je Janačku sledila vrsta ustvarjalcev, ki so črpali iz narodove zakladnice. Med njimi je najizraziteje posegel za sodobnim izrazom Bohuslav Martinů (1890—1959), ki v svojih delih izdaja svoje poreklo, ne da bi zašel v kakršno koli citiranje. Karol Szymanowski velja za očeta sodobne poljske glasbe, obenem pa tudi za prvega poljskega skladatelja, ki je znal združiti sodobna prizadevanja z nacionalnim izrazom. Tako je utrl pot mnogim ustvarjalcem, ki danes sicer slede najekstremnejšim smerem v evropski glasbi, a so sprva nadaljevali narodno izročilo.

Nacionalno gibanje pa ni prebudilo samo slovanske narode, marveč nudilo sprostitev in uveljavljanje vrsti narodov, ki so bili dotlej pod vplivom svojih velikih sosedov. Španija je v tem času dala najvidnejšega skladatelja v osebi Manuela de Falle, ki je vsa zrela dela posvetil svojemu narodu (baleti *El amor brujo* — 1915, *El sombrero de tres picos* — 1919). Hebrejski glasbeni izraz dobi v delih Ernesta Blocha (1880) svojo umetniško podobo, ki pa nosi vse značilnosti evropskega glasbenega jezika. Bloch izraža dušo tega nemirnega ljudstva bolj kot pa njegove zvočne posebnosti. Svetovljan Georges Enesco (1881—1955) združuje v svojih delih zapadnjaško eleganco in romunski narodni izraz. Najbolj znano njegovo delo je *Romunska rapsodija*, ki sodi že v popularno glasbo. Po krivici pa je svetu premalo znana ostala njegova glasba, ki razodeva velikega umetnika, ki je znal prisluhni zvočnosti svojega naroda.

Svoje nacionalno prebujenje so v tem času doživele tudi kulture južnoameriških narodov. Umetno glasbo po evropskem vzoru so tja zanesli priseljenci, kasneje pa tudi domačini, ki so študirali v Evropi. Med njimi je nekaj imen, ki so ustvarila predvsem brazilski in argentinski glasbi temelje za samostojen razvoj. Na prvem mestu omenimo Heitorja Villa-Lobosa (1887—1959), najpomembnejšega skladatelja Južne Amerike. Sprva je bil samouk, kasneje pa se je izpopolnjeval v Franciji.



Zato se v njegovem snovanju prepletajo vplivi brazilske folklore, neoklasicizma, impresionizma in celo romantike. Folklorne značilnosti brazilskih narodov je preučeval na ekspedicijah ob Amazonki. Posebno obliko folklornega ustvarjanja predstavljajo njegovi *Chorosi* za različne instrumentalne in vokalne zasedbe. Svojevrsten spoj narodnega izraza in neobaročnih vplivov pa kaže vrsta suit *Bachianas brasileiras*.

Argentinska skladateljka Juan José Castro (1895) in Alberto Ginastera (1916) združujeta napredne skladateljske težnje z narodnim izrazom — prvi predvsem v *Sinfonia Argentina* (1934), drugi pa v *Concierto argentino*, *Impresiones de la Puna*, *Cantos del Tucumán* in drugih.

Na tem mestu omenimo najpomembnejšega mehiškega skladatelja Carlosa Cháveza (1899), ki je po materi indijanskega rodu in ki v svojih delih sledi najprej sodobnejšim glasbenim tokovom. Svojemu narodu se je oddolžil z vrsto del, med katerimi omenimo balet *Novi ogenj* (1921), *Sinfonia de Antígona* (1933) in *Sinfonia India* (1936).

Nacionalne šole so zapustile tudi v snovanju jugoslovanskih skladateljev vidno in pomembno sled. V času med dvema vojnama je večina hrvaških, srbskih in makedonskih skladateljev črpala iz narodne zakladnice, medtem ko daje slovenska folklorja le majhne možnosti sodobnemu oblikovanju. Največji mojster narodnega izraza je bil Josip Štolcer-Slavenski (1896—1955), ki je znal združiti izredno zanimive folklorne značilnosti Balkana z najsodobnejšimi izraznimi sredstvi. Po pravici velja za jugoslovanskega Bartóka. Med hrvaškimi skladatelji omenimo še Antona Dobroniča (1878—1955), Frana Lhotko (1883—1962), Krešimira Baranovića (1894), popularnega Jakova Gotovca (1895) z opero *Ero iz onega sveta* (1935) in Iva Brkanovića (1906). Med srbskimi skladatelji so nadaljevali tradicijo, ki jo je pričel razvijati v vokalni glasbi Stevan Mokranjac (1855—1914), Petar Konjević (1882), ki je sledil Janáčkovim vzorom v operi *Koštana* (1931), Stevan Hristić (1885—1958) s popularnim baletom *Ohridska legenda* (1927) in nekateri mlajši skladatelji.

Posebej velja omeniti folklorno značilnost istrskih narodov, ki sloni na zanimivi istrski lestvici, zaporedju celih in poltonov; to lestvico so uporabljali v svojih delih Ivan Matetić-Ronjgov (1880—1961) v izraznih zborih, Natko Devčić (1914), med slovenskimi skladatelji pa Karel Pahor (1896) in Danilo Švara (1902). Najznačilnejši predstavnik narodnega izraza med Slovenci je Matija Bravničar (1897), medtem ko drugi le redko segajo po takšnem snovanju. Odsev narodne melodike zasledimo v delih Slavka Osterca, Karla Pahorja in Marjana Kozine (1907), medtem ko opus Blaža Arniča (1901) razodeva slovensko ljudsko izročilo bolj po vsebinski kot po zvočni plati.

(Se bo nadaljevalo)