

Algirdas Jonas Ambrazas (Vilnius)

Nationale Aspekte in den Ansichten und im Schaffen von Julius Juzeliūnas

In der litauischen Musikkultur des 20. Jahrhunderts nimmt die vielfältige Tätigkeit von Julius Juzeliūnas (1916–2001) einen besonders wichtigen Platz ein. Mehr als 50 Jahre umfasst das intensive Schaffen dieses im Juni 2001 verstorbenen Meisters, dessen groß angelegte Werke zum goldenen Fundus der litauischen nationalen Musik gehören. Als langjähriger Professor der Litauischen Musikakademie bildete Juzeliūnas etwa 50 Komponisten aus. Wie Hannelore Gerlach treffend bemerkte: „Ohne seine tolerante und individuell ermutigende Lehrtätigkeit wäre die Bildung und Entwicklung der modern orientierten ‚Litauischen Schule‘ undenkbar gewesen“.¹

Die Lösung des Problems der nationalen Identität in der professionellen Musik war für Juzeliūnas von maßgeblicher Bedeutung. Seine Stellungnahme zur „nationalen Frage“ kommt nicht nur im eigenen Schaffen, sondern auch in vielen öffentlichen Äußerungen – Schriften und Ansprachen – zum Ausdruck.

Auf der Suche nach den nationalen Quellen der Musik erforschte Juzeliūnas als Musiktheoretiker gründlich die litauische Folklore, insbesondere ihre strukturellen Merkmale und die Möglichkeiten ihrer Anwendung in der Berufsmusik. Diese Fragen behandelte er in seiner Dissertation (1954) und in seiner Habilitationsschrift (1972). Der Frage der spezifischen Besonderheiten der nationalen Musik im globalen Kontext diente auch die Beschäftigung mit den außereuropäischen Musikkulturen während seiner Studienreisen in Afrika und Asien. Juzeliūnas' kompositorisches Schaffen und seine musiktheoretischen Ansichten bieten also viel Material, um einige Aspekte der nationalen Musik im 20. Jahrhundert zu erörtern.

¹Hannelore Gerlach, *Julius Juzeliūnas*, in: *Sowjetische Musik im Licht der Perestrojka: Interpretationen. Quellentexte. Komponistenmonographien*, hrsg. von Hermann Danuser u. a., Laaber 1990, S. 353.

Von entscheidender Bedeutung für die Entstehung der nationalen Orientierung Juzeliūnas' waren seine Studien in der Kompositionsklasse von Juozas Gruodis (1884–1948), dem herausragendsten litauischen Komponisten zwischen den beiden Weltkriegen:

Die Frage der nationalen Eigenart war für Gruodis ein zentrales Anliegen. Ich, sein ehemaliger Schüler, habe oft von meinem Lehrer gehört, dass den litauischen Komponisten, wenn sie eine Spur in der Musikkultur der Welt hinterlassen wollen, ein einziger Weg offen steht – die Erschließung der tiefsten Schichten der Volkskunst. Originalität der professionellen Musik besteht nach seinen Worten hauptsächlich in der individuellen Widerspiegelung der Folklore im Bewusstsein des Komponisten.²

Gruodis strebte in seinem Schaffen eine Synthese von volkstümlichen und modernen Elementen an. Dieses Prinzip wurde später zu einer festen und kennzeichnenden Tradition des kompositorischen Schaffens in Litauen. Gruodis seinerseits hatte diese prinzipielle Auffassung über die Bedeutung der Folklore für die Entstehung der nationalen Komponistenschule von seinem großen Vorbild, dem litauischen Maler und Komponisten Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911) übernommen.

Den Grundstein für das Fundament der litauischen professionellen Musik hat Čiurlionis gelegt; gerade er vollzog eine Wendung zum Nationalen; verschiedene modale Elemente, an denen das Schaffen von Čiurlionis so reich ist, sind aus den Quellen der litauischen Volksmusik geschöpft. Etwas später versuchte Gruodis bereits, dieser nationalen Richtung der litauischen Musik einige theoretische Grundlagen zu geben; er verwendete einige charakteristische Kadenzten und arbeitete auch strukturelle Methoden der Formbildung aus. Das gab mir den Impuls, diese folkloristische Linie weiterzuführen; ich bemerke dieselbe Tendenz auch in Werken meiner Schüler.³

²Julius Juzeliūnas, *O klassike litovskoj muzyki* [„Über den Klassiker der litauischen Musik Juozas Gruodis“], in: *Sovetskaja muzyka* [„Sowjetische Musik“] 1987, Heft 10, S. 118.

³*Nueitą kelią apmąstant* [„Gedanken über den gegangenen Weg“], Gespräch von Julius Juzeliūnas mit Algirdas Ambrazas, in: *Muzikos barai* [„Felder der Musik“], 1996, Heft 4, S. 3-4.

Juzeliūnas' Musikstil, wie auch die Behandlung der Folklore in seinem Schaffen, haben eine gewisse Entwicklung durchlaufen. In Werken der 1950er-Jahre, die während und nach seiner Weiterbildung in der Aspirantur des Leningrader Konservatoriums geschrieben wurden, hatte für einige Zeit die Ästhetik der damaligen sowjetischen Musik ihre Spuren hinterlassen.

Den Dogmen des „sozialistischen Realismus“ gemäß wurde der Begriff der nationalen Eigenart mit dem Begriff der „Volkstümlichkeit“ („narodnost“) verbunden. Die Verwendung der Volksmelodien sollte vor allem der Zugänglichkeit der professionellen Musik für die breiteren Zuhörerschichten dienen. Selbstverständlich sollte die Musiksprache nicht besonders kompliziert sein, alle harmonischen Kühnheiten wurden als „formalistisch“ gebrandmarkt.

Die früheren Werke Juzeliūnas' – besonders die zweite Symphonie und das Ballett *Ant marių kranto* („Am Ufer des Meeres“) – sind Muster des national orientierten neuromantischen Stils. Dem Komponisten gelang es, die für die litauische Volksmusik charakteristischen melodischen Wendungen in die ganze Textur der erwähnten Werke organisch einzuflechten und auch die modalen Züge der alten Volksweisen in der Harmonik hervorzuheben.

Der Durchbruch zum neueren Stil kam mit der symphonischen Suite *Afrikietiški eskizai* („Afrikanische Skizzen“, 1961). In diesem auf authentischem Material der kongolesischen Musik begründeten Werk verzichtete Juzeliūnas entschieden auf Terzaufbau der Akkordik und traditionelle harmonische Tonalität. In den nächsten Werken des Komponisten traten Merkmale des Expressionismus und besonders des Neoklassizismus hervor. Das kann man in seiner Neigung zur Linearität, in der Kompliziertheit der polyphonen Technik und auch in der Verwendung mancher Gattungen des Barockzeitalters, wie Passacaglia oder Concerto grosso, beobachten. Gerade in dieser Periode setzte Juzeliūnas sich gründlich mit der Satztechnik vieler moderner Komponisten des 20. Jahrhunderts (A. Schönberg, B. Bartók, P. Hindemith, O. Messiaen u. a. m.) auseinander und eignete sich manche konstruktivistischen Ideen an.

Aber auch während der radikalen Erneuerung der Musiksprache blieb die Einstellung des Komponisten zum Nationalen und zur Folklore als dessen Verkörperung maßgeblich. Mehr noch: den Schlüssel

zum Hervortreten der nationalen Eigenart glaubte Juzeliūnas in den spezifischen strukturellen Merkmalen der litauischen Volksmelodik gefunden zu haben. Über die Entwicklung seiner Ansichten zur Folklore hat Juzeliūnas in einem Interview der 1980er-Jahre folgendes geäußert:

Mein Verhältnis zur Volksmusik hat sich nicht verändert, sondern ist tiefer geworden. [...] Am Anfang [meines Schaffens] gebrauchte ich aus Mangel an notwendigem Wissen melodische und harmonische Wendungen [der Volksmusik] nur oberflächlich; später veränderte sich meine Einstellung zur Folklore gründlich. Ich habe festgestellt, dass die Volksmelodik, ihre innere Struktur und ihre eigenen Möglichkeiten viel reicher sind, als der Komponist sie sonst zu gebrauchen pflegt. Zur Zeit vermeide ich die Verwendung folkloristischer Zitate und halte mich an meine eigenen Prinzipien des Musikdenkens, die in struktureller Hinsicht (das heißt harmonisch, melodisch und rhythmisch) durch die Quellen der Volksmusik bedingt sind.⁴

Als Resultat der theoretischen Erforschung der strukturellen Merkmale der litauischen Volksmelodik und der praktischen Versuche, sie mit modernen Satztechniken zu verbinden, entstand das in Litauen wohlbekannte Harmoniesystem Juzeliūnas'. Das System wurde in seiner Habilitationsschrift „Zur Frage der Akkordstruktur“ dargelegt (1972). Ungeachtet einiger Modifikationen von Einzelheiten blieben die Hauptprinzipien dieses Systems bis zu den letzten Werken des Komponisten gültig.

Juzeliūnas' Harmoniesystem beruht auf der Voraussetzung, dass für die Entstehung der harmonischen Vertikale neben den akustischen Faktoren die Eigenschaften der melodischen Horizontale verschiedener Musikkulturen der Welt von entscheidender Bedeutung sind. Die innere Struktur charakteristischer Muster der litauischen Volksmelodik unterscheidet sich wesentlich von den westeuropäischen (insbesondere deutschen) Modellen und setzt eine prinzipiell andersartige harmonische Behandlung voraus. Das gilt besonders für die Gattung der uralten polyphonen Gesänge, der so genannten „Sutartinės“; im

⁴*Sovetskaja muzyka na sovremennom etape* [„Sowjetische Musik auf der gegenwärtigen Etappe. Aufsätze und Interviews“], hrsg. von Grigorij Golovinskij und Nelly Schachnazarova, Moskau: Sovetskij kompozitor 1981, S. 400-402.

Stimmengeflecht der „Sutartinės“ treten anstatt der traditionellen Konsonanzen die ständigen Zusammenklänge von Sekunden hervor.

Als strukturelle Grundlage der Melodik und Harmonik seiner Werke verwendete Juzeliūnas kleine (drei- bis viertönige) Komplexe (sog. „Klangzellen“), die den charakteristischen Stütztönen der litauischen Volksmelodik entsprechen. Die für jedes Werk neu ausgewählten Tonkomplexe sind bewusst unterschiedlich zusammengesetzt und stellen symmetrische Segmente der chromatischen Tonleiter dar.

Die Verwendung einer zwölftönigen Reihe aus sich nicht wiederholenden Tönen und die auf ihrer Grundlage vorgenommenen typischen Transformationen des thematischen Materials (Umkehrung, Krebs, Umkehrung des Krebses) erinnern an Techniken der Dodekaphonie. Der grundlegende Unterschied besteht aber in der Wahrung der tonalen Basis und des diatonischen Charakters dieser eigentümlichen Modi Juzeliūnas’.

Natürlich lag Juzeliūnas der Gedanke fern, dass die Auswahl bestimmter Intervalle, wie auch die formalen Musikstrukturen überhaupt, den nationalen Charakter der Musik gewährleisten könnten. Seiner Überzeugung nach beruht das Nationale hauptsächlich auf den mehr intuitiv als rational begreifbaren emotionalen Momenten. Davon zeugt der Schlussabsatz des Buches „Zur Frage der Akkordstruktur“: „Obgleich diese Methode an und für sich nicht die volle Gewähr für den nationalen Charakter eines Werkes bieten kann, der ja durch einen ganzen psychologischen Komplex von Eigenschaften des jeweiligen Komponisten bestimmt wird, vermag sie doch zum Entstehen einer bestimmten strukturellen Atmosphäre beizutragen, die kennzeichnend für die Volksmusik ist“.⁵

Als Beispiel für die praktische Anwendung der musiktheoretischen Ansichten Juzeliūnas’ könnte ein kleines Fragment seiner fünften Symphonie, *Lygūmy giesmės* („Gesänge der Ebenen“, 1982), für Frauenchor und Streichorchester dienen. Das zweisätziges Werk hat kein konkretes Programm. Der poetische Text besteht aus bedeutungslosen Refrains, die verschiedenen „Sutartinės“ entnommen sind und deren Klang als ein phonetisches Mittel betrachtet wird. Die mo-

⁵Julius Juzeliūnas, *Akordo sandaros klausimu* [„Zur Frage der Akkordstruktur“], Kaunas: Šviesa 1972, S. 122.

dale Grundlage des ganzen Werkes besteht aus einer siebenstufigen Tonreihe und ihrer Umkehrung (die Achse der Umkehrung ist der Ton *fis* bzw. *ges*) (siehe Notenbeispiel 1).



Notenbeispiel 1: J. Juzeliūnas, Symphonie Nr. 5: Tonreihe mit Umkehrung

Die innere Struktur dieser Tonreihe ist streng symmetrisch: Die Reihe ist aus zwei verschiedenen Tetrachorden gebildet, deren zweiter die genaue Inversion des ersten darstellt. Die beiden Varianten dieses siebenstufigen Modus verwenden zehn verschiedene Töne der chromatischen Tonleiter (außer *f* und *g*) (siehe Notenbeispiel 2).



Notenbeispiel 2: J. Juzeliūnas, Symphonie Nr. 5: Tonvorrat von Reihe und Umkehrung

Diese ausgewählte Tonreihe eignet sehr gut dazu, die für die litauische Folklore charakteristischen melodischen Wendungen (insbesondere die Trichorde) und modalen (phrygischen, dorischen) Schattierungen der Thematik der ganzen Symphonie zu betonen. Das Vorrerrschen der Ganztöne in dieser Reihe dient zur Entfaltung der spezifischen Eigenschaften der „Sutartinės“ in der Melodik und Harmonik des Werkes, in deren Struktur Sekundverhältnisse eine entscheidende Rolle spielen. Die beiden Themen des ersten Satzes der Symphonie sind von der Grundgestalt des Modus und seiner Inversion abgeleitet (siehe Notenbeispiel 3).

Diese Themen entwickeln sich in der Form eines vierstimmigen Kanons. Die ständige monotone Wiederkehr derselben Melodien in langsamem Tempo bewirkt jene meditative Stimmung, welche kennzeich-

Andante tranquillo

Sè - dau - tè - la, sè - dau - to, lin - go, lin - go sè - dau - tè - la
 lin - go ri - lio ber - žu - lai - ti, lin - go.
 Goš - tau - to rū - te - la, goš - tau - to, ko siū - di, ko liū - di, goš -
 tau - to, ko siū - di, ko liū - di, ko.

Notenbeispiel 3: J. Juzeliūnas, Symphonie Nr. 5: 1. Satz, 2 Themen

wend für die alten litauischen Volksweisen ist. Dieselbe siebenstufige Tonreihe wird auch für die mannigfaltige Thematik des zweiten Satzes verwendet. Der Charakter der Musik ist aber ganz anders, scherzhaft. In schnellem Tempo und unbeständigem Rhythmus wechseln spielfreudige Episoden in der Manier eines volkstümlichen Reigens. Die dritte Episode kann als eine Stilisierung der authentischen „Sutartinės“ betrachtet werden (siehe Notenbeispiel 4).

Nicht in allen Werken Juzeliūnas' treten die formalen Merkmale der litauischen Volksmusik so sinnfällig hervor. Das tiefe Eindringen in die Besonderheiten des Denkens und Fühlens seines Volkes verlieh aber dem gesamten Schaffen des Komponisten einen ausgeprägt nationalen, litauischen Charakter. Die nationale Eigenart lässt sich sogar in solchen Werken spüren, in welchen Juzeliūnas einige mit den außereuropäischen Musikkulturen, insbesondere Indiens, gemeinsame Schaffensprinzipien aufzudecken versuchte. Hierzu gehören das vierte Streichquartett, *Raga a quattro*, das Bläserquintett *Ragamalika* und das Konzert für Klarinette und Streichorchester.

[Allegretto con moto]

Ja - do ry - to, ja - do va - ka-ro, va - ka-ro.

Pū - ko, pū - ko ra - tu - li va - ka-ro ra - ti - lio.

Kal - nu - ti ry - to, ja - do. Kal - nu - ti ry - to, ja - do, ja - do ra - ti - lio.

Ku - po - lio ro - že, ku - po - li - jė - la, lioj li - li - jė - la, ku - po - li - jė - la.

Pi - jol - ka rū - ta, čiū - ta, pi - jol - ka, rū - ta, rū - te - la, pi - jol - ka čiū - ta.

Notenbeispiel 4: J. Juzeliūnas, Symphonie Nr. 5: 2. Satz, 3 Themen

In seiner pädagogischen Tätigkeit zwang Juzeliūnas nie den Schülern sein Kompositionssystem auf; jeder musste selbständig den Weg zur Erschließung seiner Individualität finden. Doch immer wurde die Bekanntschaft mit der litauischen Volksmusik vorausgesetzt:

Unsere Kraft besteht in den Schätzen der Volkskultur. Wir alle schöpfen aus derselben Quelle, aber jeder von uns erquickt sich von diesem lebendigen Wasser auf eigene Art.⁶

Die litauische Folklore (besonders die „Sutartinės“) hat ihre eigenen spezifischen Gesetzmäßigkeiten. Ich halte es für meine Aufgabe, die Aufmerksamkeit [meiner Studenten] auf die strukturelle Grundlage des Musikdenkens unseres Volkes (natürlich auch auf die Gesetzmäßigkeiten [der Musik] anderer Völker) zu lenken und zu zeigen, wie man diese Gesetzmäßigkeiten benutzen könnte. Und

⁶ *Kuo plačiau pažinti pasaulį* [„Zur breiteren Erkenntnis der Welt“]. Gespräch von Julius Juzeliūnas mit dem Komponisten Algirdas Martinaitis, in: *Kultūros barai* [„Felder der Kultur“], 1984, Heft 9, S. 23.

wenn man das alles beherrscht, kann man zugleich originell, national und eigentlich zeitgenössisch werden.⁷

Die nationale Frage, d. h. die Frage des Bewahrens der nationalen Identität, wurde besonders aktuell im letzten Jahrzehnt mit seinen Globalisierungsprozessen. Ist die nationale Eigenart der Kultur heutzutage noch zeitgemäß? Muss das Festhalten an den Schätzen der Volkskunst nicht als Überbleibsel, als ethnische Begrenztheit betrachtet werden? Juzeliūnas' Antwort auf diese Fragen war eindeutig:

Manchmal höre ich Äußerungen, dass der Künstler global, an der ganzen Welt orientiert sein, also, von engen nationalen Rahmen unbeschränkt, die globale Kultur, in diesem Fall die globale Musik schaffen solle. Solche Stellungnahmen können aber nicht erklären, was eigentlich diese Globalität bedeutet.

Von wem haben wir selbst gelernt, wovon wir uns auf dem Gebiet des Musikschafterns ernähren? Zum Beispiel Bach, Beethoven – sie sind ja Muster des typisch deutschen Geistes, der deutschen Denkart, Psychologie und ethnischen Kultur. Sind sie aber nicht globale Schöpfer? Schauen wir uns bei unseren östlichen Nachbarn um. Ein Mussorgsky ist der typischste Vertreter der russischen Kultur, niemand aber wagt zu sagen, dass er nur einer bestimmten „Pfarrgemeinde“ angehört, das heißt – bloß ein Komponist Russlands sei. Die Norweger sind stolz auf ihren Grieg, die Ungarn auf Bartók; sie sind ja auch Komponisten der ganzen Welt, ernährt aber von den Quellen ihrer nationalen Kultur. In jedem Takt der Musik Messiaens kann man den Charakter der französischen Denkart fühlen; obwohl sich Messiaen von den Musikeigenschaften mehrerer Weltkulturen, besonders der orientalischen, ernährt und sich davon vieles angeeignet hat, bleibt er der echteste Vertreter der französischen Kultur und zugleich – der globale Weltkünstler. Wenn man sich nur mehr darin vertieft, bemerkt man, dass jede Kultur der Welt sich auf ihre eigene Art und Weise entwickelt, von ihren eigenen Wurzeln, aus den tiefen Schichten des Volksgeistes.⁸

In seiner letzten Publikation, die kurz nach seinem Tode 2001 erschienen, betont Juzeliūnas nochmals die Rolle des Nationalen im globalen Kontext:

⁷Juzeliūnas in Golovinskij/Schachnazarova, *Sovetskaja muzyka na sovremennom etape*, S. 403.

⁸Julius Juzeliūnas, *Mintys apie kūrybą* [„Gedanken über das Schaffen“], in: *Kultūros barai* [„Felder der Kultur“] 2001, Heft 7, S. 19-20.

Ich halte das Ignorieren des Problems des Nationalen in der Musik des 20. Jahrhunderts für eine gewisse Art von Arroganz. Schon die Stellungnahme, dass, zum Beispiel, ich ein Weltkünstler sei, zeugt mir von dem Unverständnis oder einem zu geringen Verständnis des Kontextes der gesamten Weltmusik. Es gibt ja keinen Schöpfer als abstrakten Weltbürger, es gibt nur konkrete Vertreter einer bestimmten Region, einiger bestimmter Ideen, und wenn diese Gedanken nur genügend wichtig und bedeutsam sind, so erhalten sie Weltbedeutung und können im globalen Maßstab verallgemeinert werden.⁹

Die globalen Integrationsprozesse unseres Jahrhunderts führen selbstverständlich nicht nur zur allmählichen Nivellierung der Staatsgrenzen, sondern auch zur Vermischung verschiedener Nationen. Die Dorfkultur – Quelle der Volkskunst – wird immer mehr von der Stadtkultur mit ihrer aggressiven Unterhaltungsindustrie und Technomusik verdrängt. Diese Prozesse sind aber der ökologischen Krise ähnlich, die auch globale Dimensionen besitzt. Um so wichtiger ist es, die Nivellierung der nationalen Eigenschaften im Gesamtbild der Weltmusik, wenn nicht zu vermeiden, so doch wenigstens zu verringern. Die internationale Musik des neuen Jahrhunderts sollte nicht einer grauen, einheitlichen, in nationaler Hinsicht indifferenten Masse gleichen, sondern einem an verschiedenen Farben und Schattierungen reichen Regenbogen.

Das Gesagte gilt natürlich auch für die anderen Kunstarten. So möchte ich zum Schluss eine Äußerung des litauischen Bildhauers Antanas Mončys (1921–1993) erwähnen. Dieser international anerkannte moderne Meister, der auch in seinen abstrakten Skulpturen den Geist und sogar den Stil der litauischen Volkskunst widerzuspiegeln vermochte, hatte in seinem Pariser Atelier einen Aushang, beschrieben mit einem Leitsatz in verschiedenen Sprachen (französisch, deutsch, englisch und – natürlich – litauisch): „Die Kunst hat keine Grenzen ... sie hat aber eine Heimat!“

Dieser weise Spruch entspricht vollkommen Juzeliūnas' Standpunkt zur nationalen Frage im Musikschaffen.

⁹Julius Juzeliūnas/Gražina Daunoravičienė, *Kompozitoriaūs ir muzikologo dialogai* [„Dialoge des Komponisten und Musikwissenschaftlers“], in: *Lietuvos muzikologija* [„Litauische Musikwissenschaft“], Bd. 2, Vilnius 2001, S. 187.