Gražina Daunoravičienė (Vilnius)

Die Aufdeckung der nationalen Codes in der Musik von Feliksas Bajoras

Zur Begründung der beiden kontroversen Behauptungen, das Idiom des Nationalen sei im Musikbewusstsein ein Überbleibsel der romantischen Weltauffassung oder aber, es könne im Gegenteil ein aktiver Teil der Kompositionspraxis der Gegenwart sein, lassen sich gewichtige Argumente anführen. Einerseits scheinen die Bestrebungen, ethnische oder nationale Musik unter den Verhältnissen der vorherrschenden Universalien und des Globalisierungsprozesses zu schaffen, nicht mehr zeitgemäß, wenn nicht sogar altmodisch geworden zu sein. Die technologischen Ideologien und die Bekenntnisse zur eigenen Kunst vereinen heutzutage die Komponisten nicht nach nationalen Kriterien. Wir treffen also in den Reihen der Nachfolger der Spektralisten eine Finnin (Kaija Saariaho), einen Rumänen (Horatiu Radulescu) und einen Franzosen (Philippe Hurel), das fraktale Phänomen der Polytempi vereinigt seinerseits Komponisten aus Mexiko (Conlon Nancarrow), Dänemark (Per Nørgård) und Litauen (Rytis Mažulis). Außerdem bekommen die Interpretationen des Begriffs „national“ selbst in den soliden Enzyklopädiebänden die Konnotation des Nationalismus und sogar des Rassismus. Hiervon zeugen die von Alfred Einstein angeführten chrestomatischen Beispiele: Im August 1914 wurde in Deutschland ein Boykott über die Opern *Carmen* und *Samson et Dalila*, im Mai 1915 auch über die neueren italienischen Opern *La Bohème* und *Tosca* verhängt. In Frankreich inszenierte man einen ebenso widerlichen und albernen Feldzug gegen Richard Wagner als Vertreter der Musik der „feindlichen“ Nation.¹

Andererseits enthüllt ein besonderer Blick auf der Suche nach nationalen Erscheinungen manchmal fundamentale Momente des Kompositionsprozesses und der Mentalität. Es geht nicht nur um ein exemplarisches Beispiel: Laut Boris Assafjew habe sich Strawinsky

¹Alfred Einstein, *Nationale und universale Musik. Neue Essays*, Zürich/Stuttgart 1958, S. 231.

„das russische Volksschaffen nicht als ein geschickter Stilist, der Zitate zu verstecken vermochte, und nicht als Ethnograph/Volkstümpler [...] angeeignet, sondern als Meister seiner Muttersprache“,² denn in seiner Sprache, in seinem neuartigen Stil und seiner ostinaten Polyrhythmik gebe es zahlreiche folkloristische Inklusionen; nach Richard Taruskin ist es unmöglich, allein schon ein Verzeichnis derer, die *Le Sacre du Printemps* enthält, zusammenzustellen.³ Solche Versuche sind aber oftmals sehr ergiebig und unerwartet: So haben z. B. die von Lawrence Morton durchgeführten Untersuchungen der folkloristischen Symptome/Indizes des *Sacre* ergeben, dass unter den von Strawinsky verwendeten Quellen sogar vier litauische Volkslieder vorkommen.⁴ Das Areal der Schule der polnischen Komponisten kennzeichnen nicht nur die repräsentativen nationalen rhythmischen Stereotype, die rhythmischen Modelle der Mazurka, der Polonaise und des Krakowiaks, die Valentin Hausmann als „nach Art der Polen“ bezeichnet hat, sondern auch die geistigen und psychologischen Merkmale der polnischen Nation, deren Verbreitung durch die Bemühungen von Karol Szymanowski initiiert wurde. Das hat u. a. den Charakter der nationalen Elemente im Schaffen von Andrzej Panufnik, Zygmunt Krauze und Witold Lutosławski bestimmt. Sogar im Schaffen eines der exemplarischen Konstrukteure der Avantgarde, György Ligeti, können das Element und das Bewusstsein der ungarischen Kultur die Genese seiner mikropolyphonen Clusters erklären, was Gianmario Borio mit Erfolg bewiesen hat, indem er die Clustertechniken der Tonhöhen und Rhythmen in den Quartetten von Bartók und Ligeti parallel verglich.⁵ Übrigens bestätigen Ligetis

²Boris Assafjew, *Kniga o Stravinskome* [„Ein Buch über Strawinsky“], Leningrad 1977, S. 20.

³Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, 2 Bde., Berkeley/Los Angeles 1996, S. 893.

⁴Lawrence Morton, *Footnotes to Stravinsky Studies: Le Sacre du Printemps*, in: *Tempo* 128 (März 1979), S. 9-16, und ders., *Pastabos „Šventoji pavasario“ paantrašė* [„Bemerkungen zu den Überschriften des ‚Frühlingsopfers‘“], in: *Kultūros barai* [„Felder der Kultur“] 18, Nr. 6 (1982), S. 31-33.

⁵Gianmario Borio, *L'eredità bartókiana nel ‚Secondo Quartetto‘ di Ligeti. Sul concetto di tradizione nelle musica contemporanea*, in: *Ligeti*, hrsg. von Enzo Restagno, Turin 1985, S. 159.

frühe Harmonisierungen ungarischer Lieder und Instrumentalbearbeitungen der Tänze für Kammerbesetzungen sowie seine Rückkehr zur ungarischen Thematik nach 30 Jahren (*Passacaglia ungherese, Hungarian Rock* u. a.) auf besondere Weise die Möglichkeit von Bezügen zur ungarischen Kultur in seinem Schaffen.

Dass das ethnische Bewusstsein und die musikalischen Stereotype im Kompositionsprozess der Vertreter der litauischen Kompositionsschule immer noch aktiv wirken, beweist das Schaffen des der Folklore am nächsten stehenden litauischen Komponisten der Gegenwart, Feliksas Bajoras (*1934). Seine eigene programmatische Einstellung zum Schaffen bezeichnet der Komponist folgendermaßen: „In der Flut der fremden Richtungen nicht zu versinken, sondern seine eigene Schule zu schaffen, ist ein natürliches Ziel jedes selbstständigen Schaffens“. ⁶ Die offen ausgesprochene Entschlossenheit Bajoras' – das Bestreben, „litauisch und zugleich individuell“ zu sein – richtet von selbst die Bemühungen des Forschers auf die Dekodierung oder Dekonstruktion der Einprägungen von Volkstümlichkeit, der Eigenartigkeit und des Modernen.

Bajoras begann seine schöpferische Tätigkeit in den 1950er-Jahren, als sich die litauische Musik entschieden auf die Moderne eingestellt hatte. Dabei fürchtete er nicht, unmodern zu erscheinen; er wandte sich der volkstümlichen Sprechweise, den Schnittpunkten ihrer Melodie, ihrer Worte und ihres Rhythmus zu, prägte sich die Zeichen des ethnischen Bewusstseins und der musikalischen Folklore ein, gliederte ihre Tiefenstrukturen aus und suchte nach dem Geheimnis ihres Zusammenhangs. Nicht ganz typisch ist die Tatsache, dass der Grundstein der Philosophie der Kunstvolkstümlichkeit von Bajoras nicht nur auf den Prinzipien der Melos-/Rhythmik-Integration der traditionellen Musikschicht – der litauischen Folklore – beruht. Zum Fundament der Symptome nationaler Kultur und ihrer Symbole wurden für Bajoras die Sprache und die Modelle ihres Klangs, ihrer Artikulationsmanier sowie die der Psychologie und Technologie der Akzentdisposition. Anders gesagt: Bajoras war davon überzeugt, dass

⁶Bajoras Feliksas, *Autobiografija*, in: *Feliksas Bajoras: Viskas yra muzika* [„Feliksas Bajoras: Alles ist Musik“], hrsg. von Gražina Daunoravičienė, Vilnius 2002, S. 65.

die nationale Musikeigenart mit Hilfe aller Klangkunstelemente und der Tiefenstrukturen der Nationalcodes geschaffen werde und dass das Rätsel ihres Zusammenhangs in der richtigen Artikulation des Musikstoffes stecke. Der sprachliche Charakter der Kombination von modernen Mitteln und nationalen Indizes bestimmt eine besondere Bedeutung der richtigen Formulierung des Musikstoffes, der Rhetorik des „Aussprechens“. Das unterstützt auf eigene Art Jan Sęszewskis Überzeugung, dass die Anwendung der psychologischen Interpretationen auf die Stereotype der Nationalmusik den psychischen Prozess widerzuspiegeln helfe, der ihre Entwicklung und soziale Rezeption begleite, was nicht weniger wichtig sei als die Verwendung von Stereotypen der Nationalmusik.⁷ Wenn man die Musik des Komponisten unter diesem Blickwinkel betrachtet, ist übrigens auch der Terminus „Aufführung“ nicht präzise, weil dem Schaffen und der Kompositionsmethode Bajoras' die Expressionsart der rhetorischen „Aussage“ (*actio*) genauer entspricht. Die ständige Qual beim Anhören seiner eigenen Werke hat den Komponisten zur paradoxen Gewohnheit angeregt, seine Vokalstücke selbst aufzuführen und aufzunehmen. Die litauische „Sutartinė“ *Kas kiškį kėlė* („Wer weckte den Hasen“), welche Bajoras 1982 für Männerchor und Klavier bearbeitete, weist die typischen authentischen Züge der „Sutartinės“ auf: sekundengeprägte Harmonik, Polyrhythmik und eine folkloristische Form, welche der formalen Struktur des klassischen Kanons ganz adäquat ist.

Die ersten Zeichen der Volkstümlichkeit drangen schon am Beginn von Bajoras' schöpferischer Karriere in sein musikalisches Unterbewusstsein, als er Lieder der Unterhaltungsmusik komponierte, die so atypisch und figural im Hintergrund schlichter Quadraturen und schablonenhafter Intonationen waren, dass die Proben häufig mit einem Lachkrampf der Musiker des Unterhaltungsorchesters endeten, die ihre Instrumente nicht zu blasen vermochten (z. B. das Lied *Snaigivy lipsi* [„Schneeflocken-Lipsi“]). In die Stücke der Unterhaltungsmusik führte Bajoras Volkstexte ein; er sah darin Figuren, personifizierte Objekte und strebte danach, dass ein solcher innerlich erlebter

⁷Jan Sęszewski, *Polish National Character in Music: What is it?* In: *Interdisciplinary Studies in Musicology. Report from the Second Interdisciplinary Conference, Poznań 1995*, S. 151f.

Text mit seinen natürlichen, durch die klangvolle litauische Sprache bedingten Betonungen gesungen wurde. In den so genannten *Talalinės*, kurzen Liedern auf volkstümliche Texte, ist das Klangdesign der Szenen der männlichen Person mit der Alltagsvolkstümlichkeit der städtischen und ländlichen Kultur gemischt. Die Dixieland- und Swing-Elemente, die Jazz-Improvisationen resorbieren die Ironie und den im humoristischen Text verborgenen psychologischen Sinn. Personifiziert werden auch die begleitenden Instrumente, z. B. „eine müde Pfeife“, d. h. das in den volkstümlichen Intonationen improvisierende Altsaxophon; die Singstimme scheint die improvisierte Rede einer Theaterfigur mit ihren natürlichen Pausen und Stockungen wiederzugeben (siehe Notenbeispiel 1).

Bajoras' Sprachgefühl und den experimentellen Charakter seines Schaffens hat sich übrigens das litauische Theater gut gemerkt. Seine Theaterkarriere begann der Komponist 1966 mit „Romeo und Julia“ von Shakespeare. In dem Stück erklang nur die „Degenmusik“, wobei die Degen auf den Fußboden, auf die Schuhe und auf beliebige Bühnengegenstände geschlagen wurden. In der Ballszene pulsierten sie im Pavanen-Rhythmus. In den Theaterpartituren Bajoras' lassen sich klangliche Mittel wie im rhythmischen Crescendo zerrissenes Papier, plätscherndes Wasser, Klopfen an die Tür, die Arme und Knie der Schauspieler sowie das Lachen des Chors finden (*Oratorius – Maniakas – Pranašas Jona* [„Orator – Maniker – Prophet Jona“] (1967) von Kazys Saja). Das kompositorische Denken von der unübertroffenen Autorität der Theatermusik ist auch im Umgang des Komponisten mit dem Volkslied gut sichtbar. In einer mythischen ethnischen Umgebung aufgewachsen, in der die Großmutter, die Mutter und die Tanten die Volkstracht getragen und die Volkslieder und „Sutartinės“ zu Hause sowie in der Öffentlichkeit gesungen hatten, lernte Bajoras später beim Meister der litauischen modernen Volkstümlichkeit, Julius Juzeliūnas. Nach seiner wichtigsten Stilkomponente – den Melodien der Volkslieder – sucht Bajoras weder in Büchern noch in Sammlungen. Er führt sie in seine Partituren aus dem Gedächtnis ein, singt sie mit allen „volkstümlichen Attributen“ des Liedes wie ein echter Vertreter des Volkes aus seinem Inneren heraus. Das, was Bajoras „volkstümliche Attribute“ nennt, sind gewisse Artikulationsmomente, wie z. B. „Eintritt“ in den Ton, Glis-

9 TEMPO PRIMO

Fl.
Cl.
Vln.
Vla.
Vcl.
Cb.
Fag.

(NON RIT.)

PA-LI KAI MAN VIE-NU KAI PA-

5

CANTO
AC. G.
VIBR.
ARPA
FNO.
CB.
CB. IMPROVIS. PIZZ.

PA-LI KAI MAN VIE-NU KAI PA-

Notenbeispiel 1: Feliksas Bajoras, *Talinės*

sandi, mit Psychologismen und Charakteren bereicherte Vokale und Konsonanten, Dispositionen emotionaler Akzente. Solche „Attribute“ hebt er in seiner Musik expressiv hervor, lässt sie bedeutender, sozusagen größer werden, wodurch ein besonders starkes authentisches und modernes Konzentrat entsteht. Beim Schaffen „singt, fühlt, tanzt er sogar den Rhythmus aus, stampft mit dem Fuß und komponiert unter besonders großen schöpferischen Qualen ... Wenn er ein Werk geschaffen hat, ist dieses in dem Sinn beinahe vollkommen, dass alle Möglichkeiten erschöpft sind, alles getan ist; kein Zufall ist dort möglich – er hat gelitten und sich geplagt, alles bis zur Selbstverbrennung erlebt“ (Bronius Kutavičius).⁸

Das Volkslied mit seinen autorisierten Zeichen der Authentizität befindet sich in den Partituren des Komponisten in verschiedenen textlichen und semantischen Kontexten. „Die Einwirkung des Komponisten ist danach einzuschätzen, was mit dem Volkslied geschieht, ob es in einen neuen Klangraum eingeführt wird, in einem neuen Licht erscheint oder ob es verletzt, entstellt wird“, behauptet Bajoras. Bei der Harmonisierung müsse man dafür einen harmonischen oder polyphonen Hintergrund schaffen, ohne die Melodie zu verfälschen.⁹ Wie die monodische Archaik im Schaffen Bajoras' mit den modernen Kompositionsmitteln korreliert, zeigen die zwei folgenden Beispiele. Das erste veranschaulicht den Antiparallelismus des Volkslieds und des Orchesters im Vokalzyklus für Sopran und Streichorchester *Karo dainos – Auki auki, žalias beržas* („Die Kriegslieder“ – „Wachse, wachse, du grüne Birke“) (1978), der aus sieben für Stimme bearbeiteten litauischen Volksliedern besteht, die vom „nicht akkompagnierenden Orchester“ begleitet werden. Der Orchesterkontrapunkt wiederholt hier die Vokalpartie nicht, synchronisiert nicht, versinnbildlicht ihren Textsinn nicht, hat nicht die gleichen tonale Zentren, sondern seine eigene Rhythmik, unabhängige Höhepunkte und Phrasen oder Perioden von unterschiedlichem „Format“. Die in ihren Musikparametern mit der Vokalpartie nicht übereinstimmende Orchesterlinie

⁸Bronius Kutavičius, *Tikiu įkvėpimu* [„Ich hoffe auf Begeisterung“], in: *Pergalė* [„Der Sieg“] 20, Nr. 12 (1987), S. 150.

⁹Feliksas Bajoras, *Daina dainai nelygu* [„Kein Lied gleicht dem anderen“], in: *Feliksas Bajoras: Viskas yra muzika*, S. 339.

wird nach der Aleatorik-, Pointillismus- und Clustertechnik geführt. Seinen lyrischen Höhepunkt erreicht der Zyklus im vierten Teil, *Lietuvos bruoliai į vainą juojo* („Die litauischen Brüder ritten in den Krieg“) – „stolze Lyrik“, so Bajoras. Er verwendete 1978 übrigens dieselbe Volksmelodie bei der Aufführung von Juozas Grušas Drama *Unija* („Die Union“), indem er jedes Mal die Motive anders zerlegte, sie unterschiedlich schichtete und die Schemata der Eintritte wechselte, d. h. mit den Schauspielern „aleatorisch“ arbeitete. Bajoras' Musik wechselt häufig von der Bühne aufs Konzertpodium und umgekehrt (aus *Legenda apie meilę* [„Die Sage von der Liebe“] in die Variationen für Kontrabass und Streichquartett, aus *Mediniai balandžiai* [„Die Holztauben“] in *Muzika septyniems* [„Musik für Sieben“], aus *Auki auki, žalias beržas* in *Unija*) und bringt in seine Partituren ihren unausgesprochenen theatralischen Kontext, die Bedingtheit der Bühnenkunst und das Atmen des ausdrucksvoll sprechenden Menschen mit (siehe Notenbeispiel 2).

In den Orchesterschichten von *Auki auki, žalias beržas* kann man die Melodie eines weiteren Heuernte-Liedes, *Oi, lunkela* („Ach, du Wiese“), aus dem erweiterten dritten Teil des Zyklus hören. Diese Melodie verwendete Bajoras auch in einer Komposition für gemischten Chor a cappella (1978), indem er nur die Anfangsintonation und den Text des Volkslieds aufgriff und ein sich in der Art der Imitations- und Kontrastpolyphonie entwickelndes Sujet schuf. Damit ist dies eine originale Komposition von Bajoras auf einen Volkstext.

Als Beispiel der vollen Übereinstimmung des Volkslieds und des begleitenden Ensembles im Schaffen von Bajoras kann die in *Kalendorinės dainos* („Kalenderlieder“, 1982) erreichte Stileinheit der fünf Volkslieder und ihrer Instrumentalbegleitung gelten. Obwohl die Volksmelodien verschieden gestaltet und von ausdrucksvoller Sprachrhythmik sind, bilden sie dennoch ein modernes einheitliches Ganzes. So klingen z. B. im zweiten Lied *Sodžino brolis obelėlį* („Der Bruder pflanzte einen Apfelbaum“) die Instrumente mit der Singstimme im Kanon, der in der litauischen Musik, wie bekannt, von den Sutartinės (Trejinės) abstammt (siehe Notenbeispiel 3).

Wir haben über die Vokalmusik gesprochen, deren textmusikalische (Terminus von J. Ewdokimowas) Natur zur optimalen Basis für die Verwirklichung der Volkstümlichkeitsauffassung Bajoras' wird.

dolce
MP LIE-TU VAS BIRVA CIA VAI-NA ŽIO JA

3:2

dolce
MP

TO THE WAR RIDE THE HORSES SADDLE
VAI-NA ŽIO JA ŽI-ŪŠIS BALNIO-

dolce
MP

Notenbeispiel 2: Feliksas Bajoras, *Auki auki, žalias beržas*, Teil 4

⑥ L'ISTESSO TEMPO

- 3 -

CANTO

FL.

OB.

PF.

VC.

CANTO

KA-LÉ-DA, SO-DZY-DA-MAS

SO-DZI-NO BRO-LIS O-BE-ŽE-LI,

SO-DZY-DA-MAS

Notenbeispiel 3: Feliksas Bajoras, *Kalendorinės dainos*, Teil 2

Deshalb muss man extra die Frage beantworten, auf welche Weise die Auffassung der Nationalmusik in Bajoras' Instrumentalmusik realisiert wird. Vor allem muss man zur Kenntnis nehmen, dass die Violine die erste Leidenschaft und der erste Beruf von Bajoras war, was seine späteren spezifischen Entdeckungen hinsichtlich des Spiels auf Streichinstrumenten ermöglicht hat: das dem Komponisten eigene Glissando, die Praller, das wie ein Tamburin springende Saltato, das räumliche Spiel desselben Tons auf vier Saiten, die eindrucksvollen Unisoni, Divisi und die Register- bzw. Figurtesituren der Sprechweise. Überhaupt offenbaren die verschiedenen Artikulationsweisen das Arsenal der von Bajoras verwendeten „litauischen“ Mittel: Wo anders finden wir z. B. die Entgegensetzung von Vibrato – non Vibrato, wobei das Vibrato als emotionaler Akzent betrachtet wird, weil nach Bajoras auch die Stimme des Volkssängers im emotionalen Moment zittert; auf Grund der Stufenskala der volkstümlichen Dynamik wird die Intensität der nebeneinander stehenden Töne stark hervorgehoben, da es Aufführungsweisen in der Volksmusik gibt, „die man nicht aufschreiben kann und die von einer Generation auf die andere vererbt werden“, so Bajoras.¹⁰ In der Palette der Stilmittel von Bajoras finden wir auch die extensiv verwendeten „litauisch stöhnenden Terzen“ – die kleinen Terzen, mit Hilfe derer er ein sehr litauisches Kolorit erzeugt. Mit diesem „litauischsten Intervall“ beginnt der erste Teil der Sonate für Violine und Klavier *Prabėgę metai* („Die verstrichenen Jahre“) (1978-1979) – ein sentimentaler Blick des Komponisten auf das vergangene Leben, „lieb und traurig“. Daraus entsteht ein ausdrucksvoller Violinmonolog (*dolce con amarezza*) mit zwei Intonationszentren: mit der kleinen Terz und der kleinen, in den Quinten und Quarten „versenkten“ Sekunde. Die polymelodischen Vertikalen der Zentren, die erweitert werden, nehmen das Atmen des ausdrucksvoll sprechenden Menschen, seine inneren Zustände und unbemerkbaren Geistesbewegungen sowie seinen Psychologismus impulsiv auf. Bald berührt also der grobe, struppige Tonstoff die Note des volkstümlichen Primitivismus, bald bricht er in schmerzlicher Intimität aus, saugt augenblicklich Erstaunen oder Hoffnungslosigkeit

¹⁰Feliksas Bajoras, *Autobiografija*, ebd., S. 55.

auf, braust in Ironie auf oder nimmt die Zudringlichkeit einer ungeschliffenen Anrede an (siehe Notenbeispiel 4).

Die Figuren der Dorfmusikanten und die psychologische Spielatmosphäre (ungewöhnliche und paradoxe Besonderheit der Partitur ist das volkstümliche Phänomen der Polytempi-Syndrome) wird in der Komposition *Muzika septyniems* („Musik für Sieben“) (1975) wiedergegeben, wo Bajoras für jede Figur ein kleines selbständiges Thema geschaffen hat, das variiert wiederholt und in ihren Vertikalen stets umgestellt wird. Unter den Instrumenten dominieren solche, die sehr ländlich, also kaum traditionell sind, z. B. Skrabalai, Lumzdelis, Kelmas und die Mundharmonika mit ihrem von Seufzen durchdrungenen Spiel. Die Bruchstücke der ländlichen Melodik, die Quasizitate der stereotypen Melodiewendungen, die Kadenzumschläge und sogar das eingeschlichene Motiv „Bete für uns“ schaffen durch ihren meditativen asketischen Zustand und die Psychologie des volkstümlichen Musizierens (ein höherer Ton ist ein stärkerer) „das Bild der geistigen Struktur eines Litauers“ (Edmundas Gedgaudas) (siehe Notenbeispiel 5).

In der mundartlichen Musiksprache hat Bajoras nicht nur den authentischen Ausdruck eines Litauers, sondern auch die Möglichkeit gesehen, die musikalischen und ideologischen Klischees „des Stils der Sowjetmusik“ zu vermeiden. So werden die nonkonformistische Kunst, die innere Resistenz, die physische Einsamkeit und die geistige Freiheit des Komponisten zu seiner Eigentümlichkeit. Es ist also kein Zufall, dass seine Partituren den beobachtenden Blick des Zensors jener Zeiten so oft gefesselt haben, der fast unbeirrbar ein mit innerer Kraft pulsierendes importunes Werk geahnt hat. Bajoras beherrscht Dodekaphonie, Clustertechnik, Sonorität, Aleatorik, Pointilismus und andere Techniken, idealisiert sie aber nicht, bildet kein individuelles Kompositionssystem, sondern entwickelt konsequent und organisch seine Kompositionsmethode weiter. Die künstlerische Qualität seiner Musik geht mehr aus der sinnvollen Arbeit des Künstlers und Psychologen als aus der Vollkommenheit der kompositorischen Meisterschaft hervor, dabei ähnelt seine Manier der Arbeit eines litauischen Künstlers, der aus Holz Heilige schnitzt und „dem mehr am Druck der Dornenkrone oder an der Hoffnung des Herzschmerzes liegt als an der Vollkommenheit der Proportionen des Schnitzwerkes“

VIOLINO

The musical score for Violino consists of six staves of music. The first staff is marked with a circled '1' and includes dynamics *p* and *p*. The second staff is marked with a circled '2' and includes dynamics *p*, *mf*, *p*, *mf*, *poco f*, and *mp*. The third staff includes the marking *sul s* and dynamics *p*. The fourth staff is marked with a circled '3' and includes dynamics *f*, *p*, and *mp*. The fifth staff includes dynamics *pp*, *pp*, and *mp*. The sixth staff includes dynamics *p*, *mf*, and *mp*. The score is heavily annotated with fingering numbers (1-4), slurs, and other performance markings.

Notenbeispiel 4: Feliksas Bajoras, *Prabėgę metai*

* THE INSTRUMENTS PLAYS-EACH IN OWN TEMPO
 ** + INHALE ° EXHALE

Notenbeispiel 5: Feliksas Bajoras, *Muzika septyniems*

(Loreta Venclauskienė). „Ich erinnere mich nicht, dass ich je ein der Folklore fernes Werk geschrieben habe“, behauptet Bajoras.¹¹ „Die litauische Volkskunst ist original genug, dass man sich beim Komponieren der neuesten, modernsten Musik darauf stützen kann“.¹² Also ist diese Musik als Einprägung des „rein volkstümlichen“ (so Krzysztof Droba) Komponisten zu verstehen, die die nationalen Entdeckungen mit der Stilistik der modernen Musik verschmolzen hat. In den letzten Jahren ist jedoch die litauische nationale Eigentümlichkeit Bajoras' nicht mehr so deutlich erkennbar, sie versteckt sich im Arsenal anderer, früher nicht angewandter Musikmittel. Der Komponist bestätigt aber: „Ich verzichte nicht auf das Nationale, doch es muss sich verändern, neue Ausdrucksformen müssen entdeckt werden“.¹³

¹¹Feliksas Bajoras, *Vienintelė pasaulyje* [„Einzige der Welt“], ebd., S. 372.

¹²Ders., *Mintys po festivalio*, in: *Kultūros barai* 23, Nr. 6 (1987), S. 9f.

¹³Ders., *Čiūrėti į ateitį, semiantis iš praeities* [„Sehen auf die Zukunft mit der Schöpfung aus der Vergangenheit“], in: *Feliksas Bajoras: Viskas yra muzika*, S. 376.