

Musiksprache der Oper „Liebe aus der Ferne“ (La Lointaine) von Osvaldas Balakauskas

In der Musik vieler zeitgenössischer Komponisten lässt sich heute die Tendenz bemerken, sich der Diatonik, der einfacheren musikalischen Sprache wieder zuzuwenden. Diese trifft sogar auf die Werke der heutigen Studenten zu: waren sie in der Vergangenheit für das Negieren der Traditionen bekannt, so sind sie heute unwahrscheinlich traditionell geworden. Auch das Musikschaffen von Osvaldas Balakauskas – des litauischen Komponisten mit einer äußerst komplizierten Handschrift – geht in Richtung Einfachheit. Dies lässt sich vor allem auf den Wandel der ästhetischen Anschauungen des Komponisten, seiner Enttäuschung über die Dogmen des Modernismus zurückführen. „Der Modernismus erleidet eine Niederlage als Revolution – als eine Ablehnung der Tradition par excellence“¹. Dabei zitiert Balakauskas die Definition von Daniel Caux, die auch seinen ästhetischen Anschauungen nahe liegt. „Einer der herausragendsten Züge der sogenannten postmodernen Musik besteht darin, dass sie nicht mehr dem Drang unterliegt, systematisch die Vergangenheit zu vernichten“². Der Komponist hat mehrmals in verschiedenen Gesprächen betont, dass die Melodiosität, die Rückkehr zum Musikalischen für ihn von größter Bedeutung sind, nicht aber die mit Hilfe der Musik illustrierten Deklarationen“³. Die Methode seines Schaffens bleibt jedoch rational.

Bereits 1984, als Balakauskas öfters als intellektueller Komponist bezeichnet wurde, hat er sich dazu folgenderweise geäußert: Man kann an der Tastatur zwei Akkorde anschlagen und dabei zuhören, wie sie zueinander passen, man kann aber auch die Logik der Zusammenhänge der Akkorde im Voraus wissen (oder finden) und sich sicher sein, daß diese oder jene Akkorde in diesem oder jenem Fall sich verknüpfen lassen, ohne daß das Gefühl enttäuscht wird“⁴. Bekanntlich hat sich die Musiksprache von Balakauskas unter dem Einfluss von serieller Technik herausgebildet, obwohl sich die Anzahl der von ihm verwendeten Reihen von acht bis zwölf bewegt. In der heutigen Suche nach neuen Ausdrucksmitteln kann man auch Merkmale der früheren Stilistik finden.

In seinem Frühwerk legte Balakauskas Wert auf das Studium der neuen Harmonie der Klänge, auf die Schaffung eines neuen Systems der Akkordverbindungen. (Theoretisch hat der Komponist dies in seiner Studie „Dodekatonik“ dargelegt)⁵. Diese Suche ist auch in den letzten Werken des Komponisten bemerkbar, durch einfache Musiksprache fallen sie besonders auf. Das beste Beispiel dafür ist die neue Kammeroper in einem Akt „La Lointaine“ (Liebe aus der Ferne) für Sopran, Tenor, Bariton, neun Instrumente und Tonband nach Oskar Milosz, die 2002 von „Warschauer Herbst“-Festival in Auftrag gegeben wurde. „Seit einiger Zeit hege ich den Gedanken, dass die Oper doch eine interessante Sache ist und dass sie gar nicht absterben wird, wie manche Avantgardisten prophezeit haben, so sprach Balakauskas 2002 vor der Uraufführung der Oper „La Lointaine“. „La Lointaine“ ist keine traditionelle Oper. Die Handlung spielt keine wichtige Rolle, auch die Sänger sollten nach Auffassung des Komponisten keine schauspielerische Leistung vollbringen. Nur der Gesichtsausdruck soll minimal wirken, unauffällige Bewegungen sind zulässig, als ob die Partner im Dialog miteinander stünden. Dafür wäre jedoch nicht das Handeln, sondern freier Aufenthalt auf der Bühne eher geeignet. Die Poesie des Dichters Milosz lässt sich kaum mit der Handlung in Verbindung bringen, seine Gedichte sind eine innere Selbstauffassung, sie führen in Richtung Transzendenz, dabei hat Balakauskas nie mit seinem Schaffen versucht, sich mit irgendetwas zu decken, er hat seinen Zuhörer mit dem Spiel der Klänge fasziniert. „Die Wirkung dieser Musik ist eine besondere Hypnose der Klänge, die wie ein besonders starker Quell der Ausstrahlung der Klänge wirkt“⁶.

Auch wenn die Oper von Balakauskas in Richtung Vereinfachung geht, ist an der Musiksprache der frühe Balakauskas zu erkennen. Problematisch erscheint auch die Verwendung des Begriffes „Einfachheit“. Man stelle sich die Frage: Ist die Musiksprache von Bach einfach, ist die von Ligeti kompliziert? Man sollte die Sprache und das Denken in Korrelation bringen. Vorstellbar sind hierbei unterschiedliche Ergebnisse des musikalischen Denkens. Mit Recht bemerkte Balakauskas, dass „es solche Dinge gibt, die nicht einfach zu hören und zu spielen sind, aber die Musik ist unkompliziert – gleich einem Chaos selbst“⁷.

Es ist wichtig zu erkennen, dass die Bestandteile der Musiksprache von Balakauskas einen einheitlichen Stil bilden. „Das Ziel meines gesamten Schaffens war und bleibt der Stil“⁸. Es mag wohl paradox klingen,

aber der Komponist behält die Wesenszüge seines Schaffens, indem er sich immer mehr vom Modernismus entfernt.

Wie in einem Werk des Postmodernismus gibt es zahlreiche Verbindungen zu der Musik der Vergangenheit. Neben den Verbindungen zu der Musik des 20. Jh. weist die Oper auch technische Elemente auf, die an die Renaissance sowie frühere Zeiten erinnern, so das Dissonieren über Vorhaltsnoten., der wenn über vier Quinten ein gleichsam paralleles Organum entsteht. Den Versuch, die Änderung der schöpferischen Handschrift mit bestimmten Retrotendenzen im postmodernistischen Zeitalter in Zusammenhang zu bringen, erklärt Balakauskas folgenderweise: Im Gegenteil. Ihm gefällt dies und er will so schreiben, während „moderne Dinge heute zu schreiben käme wie ein echtes Retro vor“⁹.

Die Möglichkeiten der symmetrischen Tonarten wie Ton-Halbtöne erprobt Balakauskas in mehreren Werken. Zu nennen ist vor allem die 5. Sinfonie (2000), „Dal Vento“ für Cello und Pianoforte (2000), „Die Jahreszeiten“ für zwei Pianofortes (2001), „Rex Rex“ für Flöte, Violine, Bratsche und Pianoforte (2001). „Wegen ihrer strengen Struktur verbindet die symmetrische Tonart sehr eng die Materie, es besteht eine organische Verbindung“, so Balakauskas.

Die Abstimmung von Stimmen stützt sich auf Kontrapunkt im breiteren Sinne des Wortes, so etwa wie die Gegenüberstellung von einer Melodie zu der anderen; traditionelle Möglichkeiten des Kontrapunkts werden ebenfalls genutzt wie Gegengewicht, wie eine Gegenüberstellung des Aktivs und Passivs usw. Für Stimmen ist unterschiedliche Materie kennzeichnend. Dabei gibt es auch Kontraste ohne deutlichen Zusammenhang, nur die Reihe ist dieselbe und das Harmonie-Milieu weist Ähnlichkeiten auf. Die harmonische Grundlage ist ebenfalls konstant. Sie stützt sich auf bestimmte Strukturen, in denen der Dreiklang mit Septime von oben oder von unten die Grundlage bildet. Vorherrschend sind konsonierende und sanft dissonierende Klänge, es werden Halbton-Verschiebungen vermieden. Die zu codierende Intonation ist stark, sie moduliert nicht. In dieser Oper finden wir keine si-bemol, sol, mi und do-dies. Damit soll dem Zuhörer ein gewisses Gefühl der Stabilität vermittelt werden, er verbleibt auf einem tonalen Feld ohne Störungen. „Ich verwende das System, welches mir hilft, möglichst frei zu sein, dazu auch gut ist“¹⁰, erläutert der Komponist.

Ähnliche Anzeichen für die Stabilität der Reihe gibt es auch im Rhythmus-Bereich. Zur Erreichung der Einheitlichkeit versucht man 6/8 oder 9/8 Meter beizubehalten. Die Progressionen des Rhythmus, die für Balakauskas so typisch sind, sind ebenfalls vorhanden, sind jedoch nicht so deutlich ausgeprägt wie beispielsweise in der 5. Sinfonie. Symmetrische spiegelartige Rhythmus-Figuren sind insbesondere kennzeichnend, sie werden jedoch nicht dauernd verwendet. Der Rhythmus erweckt ab und zu Assoziationen zum Jazz. Mit Hilfe der Artikulationen können die Interpreten dies betonen, oder aber auch nicht. „Der Komponist möchte einerseits nicht, dass sich die Ausführung am Jazz orientiert, andererseits möchte er nicht, dass man Angst davor hat“¹¹.

Die Statik von einzelnen Elementen der Musiksprache entspricht der allgemeinen thematischen Statik. Die gewählten Motive der Verse über die ideelle Liebe haben dazu beigetragen, dass die Nuancen von den acht Teilen zwischen einer sehr tragischen Stimmung und einer weniger tragischen Stimmung bewegen. Nur der dritte Teil, in dem Sopran eintritt, ist klar und spielerisch. Harmonie und Kontrapunkt zeichnen sich ebenfalls durch ständige Schattierung des Tragischen aus. Durch diesen Umstand wie auch den gesamten Eindruck des Klanges erweckt die Oper entfernte Assoziationen zu Wagners „Tristan und Isolde“.

Eine andere Analogie, bereits im Schaffen von Balakauskas vorhanden, die eingehend von Linas Paulauskis behandelt wurde, hängt mit der Musik von Olivier Messiaen zusammen. Dies ist eine deutliche Spur der Tonart, eigenartige Timbre-Färbung und Rhythmus. „Die Rhythmen von Messiaen und Balakauskas sind eine harte Nuss für die Interpreten, so dass sie für sich nur die Dauern mit Mühe zählen – die rhythmische und melodische Zeichnung, der Gedanke gehen dabei verloren...“¹².

Die Faktur der Oper ist sehr mannigfaltig. Sie könnte dichter und transparenter (klarer) sein. Die Musik in der Partitur kommt meistens kompliziert vor, insbesondere wegen des umständlichen Rhythmus, die Interpreten kostet die Ausführung viel Mühe. Für den Zuhörer kommt die Musik einfallsreich und gleichzeitig spielerisch vor, insbesondere wenn die Ausführung in die Phase des freien Musizierens übergeht. Diese Ausgewogenheit, gleichsam erweitertes Prinzip des Kontrapunktierens folgen aus der Auffassung des Komponisten über die Unzulänglichkeit des organisatorischen Prinzips – „es ist noch ein weiterer Faktor (zerstörender) notwendig, der ihm gegenübersteht, denn nur über den Konflikt mit dem letzteren

lässt sich die Kraft und der Charakter des Ersteren zeigen.

In der Oper gibt es keine Leitmotive. Dies wurde durch Dramaturgie anderer Art bedingt. Ungünstig ist auch die Bedingtheit der Figuren der Oper, da die Wirkung durch Poesie von Milosz erzielt wird, die mit den Lippen Der aus der Fremde, des Dichters und des Zeugen spricht. In der Anotation der Oper steht „Motive einer ideellen (also entfernten) Liebe haben die Wahl der Verse entschieden, wobei Dialoge und Illusion der Handlung angestrebt wurden. Andererseits gibt es hier ein umfassendes Arsenal von stabilen Elementen der Musiksprache, so dass keine Notwendigkeit besteht, es noch zusätzlich zu festigen

Mit seiner Musik hat Balakauskas den Wert eines reinen Klanges ohne literarische Assoziationen begründet. Daher ist es selbstverständlich, dass der poetische Text auch diesmal nicht die Musik bestimmt. Für den Komponisten wie auch für den Zuhörer kommt es auf das gesamte Feld der poetischen Bedeutungen an. Die Dynamik der Form des Werkes von acht Teilen entsteht durch das Streben nach verschiedenartigem, nach deren individueller Ausprägung. Ursprünglich war auch geplant, dass diese acht Teile sich pausenlos abwechseln. Die Pausen sind jedoch technisch notwendig geworden, da es für den Dirigenten schwergefallen ist, sich auf die ständig wechselnden und im Phonogramm aufgenommenen Tempos einzustellen. Neben den bereits erwähnten acht Opernteilen gibt es drei Episoden mit elektronischer Musik, nämlich die Introduction und zwei Intermedien.

Die Verwendung dieser stabilen Elemente beruhen auf der Einstellung des Komponisten, die gegen leichtfertige Art anderer Komponisten gerichtet ist und die er selbst folgenderweise erläutert: „Manche zeitgenössische Komponisten versuchen öfters, ein Frosch, ein Vogel oder ein Käfer zu werden, ohne irgendwas in ihrem Leben zu werden. Man kann dies als Suche oder Kreativität bezeichnen, es ist aber sehr wichtig, seinen eigenen Platz zu finden und daran festzuhalten, ohne Hin und Her...Dies ist nicht so einfach, man braucht ja ein ganzes Leben, um das Geheimnis der Musik begreifen zu können“¹³. Das Beispiel für so eine Nachhaltigkeit, bei der nur der Blickwinkel geändert wird, könnte das Schaffen von Balakauskas als Ganzes gelten, in dem nicht nur ein einzelnes Werk interessant ist, sondern auch die Kompositionstechnik, ihre Entwicklung, Tonumfang und Wandel der einzelnen Elemente der Musiksprache. Donatas Katkus, der ständige Interpretator seiner Werke, bemerkte sehr treffend: „Man möchte immer wieder diese Musik hören, wobei es eigenartig vorkommt, daß jede Wiederholung magisch die Phantasie des Zuhörers einbezieht, indem sie immer mehr Verhältnisse und Bedeutungen von tieferen Strukturen erschließen“¹⁴.

Ammerkungen

¹ Nuvesti iki paslapties. O.Balakausko ir R.Gaidamavičiūtės pokalbis/ Šiaurės Atėnai, 1997 gruodžio 20.

² Nuvesti iki paslapties. O.Balakausko ir R.Gaidamavičiūtės pokalbis/ Šiaurės Atėnai, 1997 gruodžio 20.

³ Aus dem Gespräch mit Autorin. 2002.09.04.

⁴ Tik momentas meno. O Balakausko ir R.Gaidamavičiūtės pokalbis/ Kultūros barai, 1984 Nr.6, p.24

⁵ Osvaldas Balakauskas. Muzika ir mintys. Sudarytoja Rūta Gaidamavičiūtė. Baltos lankos, 2000, p.169-201.

⁶ Gutauskas L. Apie Osvaldo Balakausko muziką nemuzikologiškai. Muzika ir mintys, p.210

⁷ Aus dem Gespräch mit Autorin. 2002.10.3.

⁸ Katkus D. Osvaldo Balakausko fenomenas. Muzika ir mintys, p.218.

⁹ Aus dem Gespräch mit Autorin. 2002.09.04.

¹⁰ Aus dem Gespräch mit Autorin. 2002.09.04.

¹¹ Aus dem Gespräch mit Autorin. 2002.09.04.

¹² Paulauskis L. Introdukcija ir provokacija Osvaldui Balakauskui. Muzika ir mintys, p.225.

¹³ Muzikos keliautojas. O.Balakausko ir R.Gaidamavičiūtės pokalbis. Muzika ir mintys, p.314.

¹⁴ Katkus D. Osvaldo Balakausko fenomenas. p. 219.

Hier sehen wir typische Beispiele der Musiksprache der Oper „Liebe aus der Ferne“ von Osvaldas Balakauskas: Melodie (aus dem 2. Teil, Partitur S.58), Harmonie (aus dem 1 Teil, Partitur S.35), Kontrapunkt (aus dem 5 Teil, Partitur S.124), Rhythmus (aus dem 5 Teil, Partitur S.169).

1 B.

1. Musical notation for example 1 B, showing a vocal line with lyrics "Le mon - de n'est ré - cl que". The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a time signature of 3/8. The lyrics are written below the notes.

2 B.

2. Musical notation for example 2 B, showing a complex orchestral score with multiple staves. The notation includes various instruments and dynamics, such as *ff* (fortissimo). The score is arranged in a multi-staff format, with some staves containing triplets and other rhythmic patterns.

3 B.

138 139 140 141 142

S.
T.
Bar. *p* *mf* *p*
lo in de nos. lo in de nos mon ta - gnes heu - - reu - -

Fl.
Cl. *p* *mf*
Tbn.
Mar.
Pno
Vln *p* *mf* *p*
Vla *p* *mf* *p*
Vc. *p* *mf* *p*
Cb. *p* *mf* *p*
pp *pp*

4 B.

The musical score consists of the following parts and markings:

- Vocal parts:** Soprano (S.), Tenor (T.), and Baritone (Bar.).
- Woodwinds:** Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Trombone (Tbn.), and Maracas (Mar.).
- Strings:** Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).
- Piano (Pno.):** The piano part is mostly silent, with some activity in the lower register.
- Measures 153-156:** The score is divided into four measures. Measure 153 starts with a *mf* dynamic. Measure 154 has a *f* dynamic. Measure 155 has a *f* dynamic. Measure 156 has a *pp* dynamic.
- Performance instructions:** There are hairpins for dynamics and accents (*acc.*) in the string parts. The Tbn. part has a *pp* marking. The Cb. part has *mf* and *f* markings. The Vln., Vla., and Vc. parts have *f* markings.
- Technical markings:** Trills and triplets are indicated with '3' and 'tr' above the notes.

Rūta Gaidamavičiūtė

Osvaldo Balakausko operos „Tolimoji“ muzikos kalba

Iki šiol Osvaldas Balakauskas nemažai dėmesio skyrė naujos skambesiu darnos studijoms, savitai akordų ryšių sistemai sukurti (praktiškai tai atspindi daugelyje jo kūrinių, o teoriškai apibendrinta „Dodekatonikoje“). Pastaruoju metu kūryboje ryškėja paprastesnės muzikos kalbos tendencija. Akivaizdus to pavyzdys naujoji vienaveiksmė kamerinė opera – „Tolimoji“ pagal Oskarą Milašį, sukurta 2002 m., Varšuvos rudens, festivalio užsakytu.

Simetriškosios tonų-pustonio dermės galimybes Balakauskas studijuoja ne viename kūrinyje. Tai V simfonija (2000), „Dal Vento“ violončelei ir fortepijonui (2000), „Metų laikai“ 2 fortepijonams, „Rex-Re“ fleitai, smuikui, altui ir fortepijonui (2001). „Dėl savo griežtos struktūros ji labai stipriai riša medžiagą, viskas organiškai kljuojasi“.

Balsų tarpusavio derinimas pagrįstas kontrapunktavimu plačiąja prasme, kaip melodijos priešpastatymu melodijai, išnaudojant ir tradicines kontrapunkto galimybes, pvz. atsvarą, pasyvo priešpastatymą aktyvui ir pan. Harmoninis pagrindas taip pat tvirtas. Jis remiasi tam tikromis struktūromis, pagrįstomis trigarsiu su septima iš viršaus arba apačios. Vyrauja konsonuojantys ir švelniai disonuojantys sąskambiai, vengiant pustoninių slinkčių.

Vertikalė nėra perkrauta, kompozitorius mėgsta dvigarsius. Kaip ir Renesanso laikais, disonuojama dažniausiai per užlaikymus.

Panašių kaip dermės stabilumo ženklų esama ir ritmo srityje. Vientisumo siekiama išlaikant 6/8 arba 9/8 metrą. Būdingų kompozitoriui ritmo progresijų taip pat esama, bet jos ne tokios ryškios kaip, pvz., V simfonijoje. Simetriškos veidrodinės ritmo figūros labai tipiškios, bet naudojamos ne išties. Kartais ritmas kelia asociacijų su džiazu. Artikuliacijos priemonėmis atlikėjai tą gali pabrėžti arba ne. „Nenorėčiau, kad būtų į džiazą orientuotas, bet nenorėčiau, kad jo būtų bijomasi“.

Atskirų muzikos kalbos elementų statiškumas atitinka bendrą tematinę statiką. „Ideali (taigi „tolimos“) meilės motyvai lėmė eilių pasirinkimą, visų aštuonių dalių niuansai svyruoja tarp labai tragiškos nuotaikos ir švelnesnių jos atspalvių. Harmonija ir kontrapunktai taip pat turi nuolatinį tragiškumo elementą. Tuo, taip pat bendra skambesio išraiška, opera kartais kelia tolimų asociacijų su R. Wagnerio „Tristanu ir Izolda“. Operos faktūra labai įvairi. Ji gali būti tiršta ir skaidresnė.