

Stefan KEYM

Landschaftsmalerei *versus* Sonatenform. Die symphonischen Dichtungen *Miške* und *Jūra* von M. K. Čiurlionis

*Landscape Painting versus Sonata Form. The Symphonic Poems
“Miške” and “Jūra” by M. K. Čiurlionis*

*Peizažų tapyba versus sonatos forma. M. K. Čiurlionio
simfoninės poemos „Miške“ ir „Jūra“*

Abstract

The symphonic poems *Miške* and *Jūra* by Čiurlionis are analyzed in the context of the 19th-century symphonic tradition. Both works evoke a landscape in the mould of the sonata form. By this, they refer especially to German and Polish models of symphonic landscape painting (Mendelssohn, Raff, Noskowski). However, Čiurlionis treats the sonata form in a very personal way. The originality of his symphonic poems consists of not so much motivic material as of its disposition and formal evolution that comes close to Ferruccio Busoni's ideal of a “freely” evolving landscape-like “Urmusik”.

In *Miške* (In the Forest), the sonata form is combined with features of a symmetrical arch structure. The first part of the work shifts gradually from the introduction to the main theme group. In *Jūra* (The Sea) there are no clear First and Second themes at all but two groups of constantly evolving motives tied together by abstract melodic and diastematic relationships. There are much more than two tonalities already in the “exposition”. The recapitulation surprises by introducing two new thematic protagonists. The coda presents two highly contrasting endings. The ambiguity of form and character underlines the modernity of the work. A folk song citation and a folk-like melody point to a patriotic subtext of *Jūra*. Probably, Čiurlionis was influenced at this point by his Polish teacher Noskowski.

Keywords: symphonic poem, landscape painting (or: music and painting), sonata form, national music, Čiurlionis, Noskowski, Busoni.

Anotacija

M. K. Čiurlionio simfoninės poemos „Miške“ ir „Jūra“ yra analizuojamos XIX a. simfoninės tradicijos kontekste. Abu kūriniai sukelia peizažo asociaciją sonatos formoje ir dėl to ypač sietini su vokiškaisiais ir lenkiškaisiais simfoninio peizažo tapybos modeliais (Mendelssohnas, Raffas, Noskowskis). Tačiau M. K. Čiurlionis sonatos formą traktuoja labai savitai. Jo simfoninių poemų originalumas glūdi ne tiek motyvuose, kiek jų išdėstyme ir formalioje plėtotėje, kuri artima Ferruccio Busoni „laisvai“ besiplėtojančiam, į peizažą panašiam *Urmusik* modeliui.

Simfoninėje poemoje „Miške“ sonatos forma sujungiamą su simetrinės arkos struktūros bruožais. Pirmoje kūrinio dalyje laipsniškai perinama nuo įžangos prie pagrindinių temų grupės. Simfoninėje poemoje „Jūra“ apskritai nėra aiškios pirmosios ir antrosios temų – čia nuolat plėtojamos dvi abstrakčiais melodiniais ir diasteminiais ryšiais susijusios motyvų grupės. Vien ekspozicijoje skamba daugiau nei dvi tonacijos. Repriza nustebina dviem naujais protagonistais, o koda – dviem labai kontrastingomis pabaigomis. Formos ir pobūdžio dvilypumas pabrėžia kūrinio modernumą. Liaudies dainos citatoje ir liaudies muziką primenančioje melodijoje glūdi patriotinė „Jūros“ potekstė. Tikėtina, kad šiuo atžvilgiu M. K. Čiurlioniu įtakos turėjo jo mokytojas lenkas Z. Noskowskis.

Reikšminiai žodžiai: simfoninė poema, gamtovaizdžio tapyba (arba: muzika ir tapyba), sonatos forma, tautinė muzika, M. K. Čiurlionis, Z. Noskowskis, F. Busoni.

Die symphonischen Dichtungen *Miške* („Im Wald“) und *Jūra* („Das Meer“) sind die umfangreichsten erhaltenen Partituren von Mikolajus Konstantinas Čiurlionis. Gleichwohl stehen sie – vor allem in der internationalen Wahrnehmung – bislang im Schatten anderer Werkgruppen des Künstlers, vor allem seiner synästhetisch-symbolistischen Bilderzyklen und der späten konstruktivistischen Klavierstücke. Der unterschiedliche Rezeptionsgrad ist primär darauf zurückzuführen, dass der gattungsgeschichtliche Kontext der beiden Orchesterwerke weniger in die Zukunft verweist als vielmehr zurück

auf die symphonische Tradition des 19. Jahrhunderts. Während *Miške* und *Jūra* in der litauischen Symphonik eine Pionierrolle einnehmen, sind sie in der internationalen Kompositionsgeschichte der Spätphase der klassisch-romantischen Epoche zuzuordnen, aus der ein außergewöhnlich reichhaltiges Werkrepertoire überliefert ist. In der bisherigen Sekundärliteratur wurden Čiurlionis' Orchesterwerke vornehmlich monographisch analysiert sowie einzelne, durchaus umstrittene Parallelen mit Werken anderer Komponisten gezogen. Im vorliegenden Beitrag hingegen sollen sie primär aus der vergleichenden

Perspektive des internationalen symphonischen Repertoires des 19. Jahrhunderts erörtert werden, da nur in diesem gattungsgeschichtlichen Kontext neben traditionellen Momenten auch ihre individuellen, originellen Züge deutlich hervortreten. Besondere Beachtung wird dabei der polnischen Musiktradition geschenkt, denn Čiurlionis absolvierte bekanntlich ein vollständiges Musikstudium in Warschau (1894–99) und lernte auch die deutsche Symphonik zunächst aus polnischer Perspektive kennen¹. Zudem schrieb er seine beiden Orchesterwerke für die 1901 eröffnete Warschauer Philharmonie (wo sie allerdings aus unterschiedlichen Gründen nicht zur Aufführung gelangten)².

Das inhaltliche Problem, das im Mittelpunkt der vergleichenden Analyse stehen wird, ist das Verhältnis von musikalischer Landschaftsmalerei und Sonatenform³. Es gilt als ausgemacht, dass *Miške* und *Jūra* eine freie Ausprägung der Sonatenform zugrunde liegt. Seine enge Verbundenheit mit dieser klassischen Form hat Čiurlionis auch auf anderen Ebenen seines künstlerischen Schaffens bezeugt: in Gemälden wie „Schlangensonate“, „Sternsonate“ oder „Pyramidensonate“ und in dem vierteiligen Gedichtezyklus „Sonate“. Mit diesen Titeln bekannte sich Čiurlionis eindeutig zur deutsch-österreichischen, am Vorbild der Wiener Klassik orientierten Instrumentalmusiktradition. Zugleich griff er damit ein spezifisches Form-Inhalts-Problem dieser Tradition auf. Aufgrund ihrer prozessualen, zielgerichteten Dramaturgie, die sie seit Haydn und besonders bei Beethoven kennzeichnet, erscheint die Sonatenform zur Evokation einer Landschaft a priori wenig geeignet. Vor allem deutsche Komponisten hielten sie jedoch – unter dem Einfluss der Doktrin der „absoluten Musik“ sowie der zunehmenden Etablierung der an Beethoven orientierten akademischen Formenlehre – in größeren Instrumentalwerken offenbar für kaum verzichtbar⁴. Beethovens „Pastoralsymphonie“ und sein auf sie gemünztes Diktum „Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei“ bildeten den Ausgangspunkt einer Gattungstradition (siehe Tabelle 1), bei der tonmalерische Details in eine abstrakte architektonische Form integriert wurden und die ihren Reiz gerade aus dem Spannungsverhältnis zwischen thematisch-harmonikalem Prozess und statischem Klangzauber zog. Als Beispiele für „charakteristische Symphonien“, die einen bestimmten Landschaftstyp evozieren sollen, sind besonders Anton Rubinsteins Symphonie Nr. 2 *Ozean* und Joachim Raffs Symphonie Nr. 3 *Im Walde* zu nennen, die im 19. Jahrhundert sehr populär waren und auch in Čiurlionis' Studienort Warschau mehrfach gespielt wurden⁵. Ihr gemeinsames Vorbild war Felix Mendelssohn Bartholdy, der seine Landschaftsgemälde (*Hebriden-Ouvertüre*; „Schottische Symphonie“) mit konkreten Regionen in Beziehung gesetzt und damit der „Couleur locale“ geöffnet

hatte. Diese bei Mendelssohn dem romantischen Fernweh entsprungene Idee wurde später von vielen national gesinnten Komponisten zur patriotischen Verherrlichung einheimischer Gefilde eingesetzt.

Die Ouvertüren Mendelssohns und des ebenfalls der „Leipziger Schule“ zugerechneten Dänen Niels W. Gade bildeten auch die Vorbilder für die in den frühen 1870er-Jahren entstandenen ersten polnischen Gattungsbeiträge: die Tatra-Ouvertüren von Władysław Żeleński (*W Tatrach*) und Zygmunt Noskowski (*Morskie Oko*). Namentlich Čiurlionis' Warschauer Kompositionslehrer Noskowski, der 1872–75 in Berlin bei Friedrich Kiel studiert hatte, spezialisierte sich auf die orchestrale Landschaftsmalerei, die er in seiner symphonischen Dichtung *Step* und den symphonischen Variationen *Z życia narodu* mit Motiven aus der polnischen Geschichte und in seiner dritten Symphonie (*Od wiosny do wiosny*) mit dem Kreislauf der Jahreszeiten verband. Die polnischen Schüler Noskowskis und Altersgenossen von Čiurlionis, die sogenannten „Jungpolen in der Musik“ („Młoda Polska w muzyce“), führten diese Tradition fort, vor allem der aus einer polonisierten litauischen Adelsfamilie gebürtige Mieczysław Karłowicz (*Rapsodia litewska*) sowie der jüdische Komponist und Dirigent Grzegorz Fitelberg (*Rapsodia polska, W głębi morza*). Mit ihrer Neigung zu symphonischen Landschaftsgemälden lagen Noskowski und seine Schüler ganz im internationalen Trend, wie zahlreiche Gattungsbeiträge von Dvořák über Glasunow und Sibelius bis zu Debussy, Reger und Richard Strauss zeigen. Dass dieses Genre gerade um die Jahrhundertwende von den Komponisten besonders gepflegt wurde, ergab sich aus der allgemeinen stilgeschichtlichen Entwicklung: der allmählichen Auflösung der klassischen Formen unter dem Einfluss einer zentrifugalen Harmonik sowie der Neigung zu rein klanglichen Wirkungen und zu polyphoner Verflechtung. Diese „Kunst des feinsten allmählichsten Übergangs“ (Richard Wagner), die das musikalische Werk als natürlich gewachsenen Organismus ausgab, erschien zur Vertonung landschaftlicher Sujets bevorzugt geeignet, wobei das Meer – wohl aufgrund der ihm immanenten Bewegung, Elastizität und Unergründlichkeit – die Komponisten des Fin de siècle besonders faszinierte.

Dass Čiurlionis in seinen Landschaftsgemälden an der überkommenen Sonatenform festhielt, dürfte primär auf die polnische Symphoniktradition zurückzuführen sein, die auch in diesem Punkt der deutschen folgte. Bei Noskowskis *Step* wird der Bezug zur Sonatenform bereits im Untertitel „Symphonische Dichtung in Form einer Ouvertüre“ hervorgehoben; ähnliches gilt noch für Fitelbergs Seestück *W głębi morza*, das als „Symphonisches Bild in Form einer Ouvertüre“ betitelt ist. Im Vergleich zu Noskowski ging Čiurlionis jedoch wesentlich freier mit dem Sonatenprinzip um. Die einzelnen Abschnitte

und Themen seiner Orchesterwerke stehen in einem komplexen Verhältnis zueinander und lassen sich oftmals mehreren traditionellen Formfunktionen zuordnen. Sie sind Teil einer individuellen vielschichtigen Struktur, die sich erst bei eingehender Analyse erschließt.

1

Miške entstand 1900-01 – nach Abschluss von Čiurlionis' Warschauer Kompositionsstudium, aber noch vor seinem Studienjahr in Leipzig. Ebenso wie *Jūra* beginnt das Werk leise in langsamem Tempo unter deutlicher Dominanz des klanglichen Moments, wie es in vielen langsamen Einleitungen zu Symphonien und Overtüren des 19. Jahrhunderts, besonders aber solchen mit landschaftlichem Bezug, üblich ist. Zunächst wird kein melodisches Motiv, sondern eine Folge von vier Akkorden exponiert (Tonika – übermäßiger Dreiklang – Subdominantparallele – Dominante; siehe Notenbeispielgruppe 1), verbunden mit einem ostinaten wiegenden Rhythmus (Viertel – Halbe), der laut einer brieflichen Äußerung des Komponisten das „friedliche rauschende Seufzen der litauischen Kiefern“ evozieren soll⁶ (beide Orchesterwerke Čiurlionis' besitzen neben dem Titel kein explizites Programm). Die Akkordfolge wird mit erweiterten Proportionen (von 2-2-2-1 auf 7-5-5-3 Takte) wiederholt⁷, bildet aber nun den Hintergrund für den Beginn des thematischen Geschehens. Dieses wird nicht von einem Thema im klassischen Sinne eröffnet, sondern von einem lapidaren Viertonmotiv (T. 8: $g^1-d^2-c^2-e^2$), das zunächst von der Klarinette, dann von anderen Holzbläsern intoniert und durch lapidare diatonische Sekundmotive weiterer Holzbläser echoartig beantwortet wird. Die damit verbundene stimmungsvolle Verdichtung bereitet den Einsatz eines neuen, umfangreicheren motivischen Gebildes vor, mit dem eine Beschleunigung des bisherigen *Lento assai*-Tempos verbunden ist (T. 28: *Mosso (poco animato)*). Die nahe liegende Vermutung, dass an dieser Stelle die langsame Einleitung in das Sonaten-Allegro übergeht, erweist sich jedoch als falsch. Das neue „Thema“ hat ausgeprägt flüchtigen, überleitenden Charakter: Es moduliert sogleich von der Grundtonart C-Dur in die Medianten E-Dur (T. 31) und verschwindet dann für längere Zeit. Statt dessen kehrt in T. 38 in der neuen Tonart das Viertonmotiv aus T. 8 in triumphalem Fortissimo-Tutti wieder. Der strahlende E-Dur-Klang wird indes sogleich durch chromatische Achteltriolen-Passagen verschattet und erweist sich bald als Zwischendominante zur Tonikaparallelen a-Moll, in der – nach einer traditionellen Zäsur mit Decrescendo und Ritardando – in T. 55 ein neues Thema einsetzt, das weiterhin von chromatischen Achtelpassagen interpunktiert wird. Auch dieses stärker kontrapunktisch angelegte Thema ist tonal sehr instabil:

Es „streift“ durch mehrere Tonarten (T. 57: F-Dur; T. 61: e-Moll etc.), um nach einigen imitatorischen Einsätzen, die von einer über anderthalb Oktaven absteigenden Skalenfigur (T. 69-71) „beantwortet“ werden, schließlich auf einem doppelreihigen D⁷-Akkord anzukommen. Das von diesem eingeleitete *Andante espressivo e cantabile* in der Dominanttonart G-Dur (T. 91) präsentiert ein neues Thema, dessen zweites Glied allerdings das Motiv aus T. 8 enthält (das auch bereits in T. 89 von der Solobratsche zitiert wird) und das ebenfalls moduliert: zunächst nach e-Moll, dann nach D-Dur. Erst auf dieser doppelreihigen zweiten Stufe stockt der Modulationsfluss und die Musik verharrt – erstmals seit dem initialen C-Dur – für längere Zeit in ein und derselben Tonart (T. 114-151). Thematisch wird der D-Dur-Teil, der ungefähr in der Mitte der Komposition liegt, von einer idyllischen Flötenmelodie bestimmt, deren echoartige Beantwortung durch andere Holzbläser ebenso wie schon in T. 8ff. als stilisierte Evokation von Naturgeräuschen interpretiert werden kann.

Während diese zentrale Episode ganz den traditionellen Topoi pastoraler Symphonik entspricht, frappt der bis dahin zurückgelegte Weg durch seine formale Ambivalenz im Verhältnis zur Sonatenform (siehe Tabelle 2): Welche der zahlreichen motivisch-thematischen Gestalten wären als Haupt- und Seitenthema zu betrachten? Das in T. 8 exponierte Viertonmotiv ließe sich aufgrund seines häufigen Auftretens und seiner relativen tonalen Stabilität wenn nicht als Hauptthema, so doch als „Hauptmotiv“ bezeichnen; das in a-Moll einsetzende Thema könnte man – unter Berufung auf Schuberts so genannte „Dreitonartenexposition“ – als instabiles „Zwischenthema“ deuten; allerdings hat auch das lehrbuchmäßig auf der Dominante einsetzende *Andante*-Thema unruhigen und modulatorischen Charakter. Vollends unlösbar erscheint die Frage, wo die Grenze zwischen langsamer Einleitung und Hauptteil anzusetzen wäre. Jonas Bruveris hat darauf aufmerksam gemacht, dass *Miške* überhaupt keine explizit schnellen Tempobezeichnungen aufweist.⁸ Tatsächlich wird das Tempo zwar zwischen dem initialen *Lento*- und dem zentralen *Andante*-Teil etwas angezogen, aber nicht eindeutig bestimmt. Die Neigung zu langsamen Tempi kennzeichnet nicht nur (wie von Bruveris hervorgehoben) das litauische Volkslied, sondern auch die spätromantische Symphonik. Aus polnischer Sicht sind hier mehrere symphonische Dichtungen von Karłowicz sowie Fitelbergs *Rapsodia polska* zu nennen, die ebenfalls mit einem langsamen Hauptteil beginnen, jedoch die Sonatenform meiden zugunsten fantasieartiger Reihungsformen.

Čiurlionis hingegen nimmt die Herausforderung des klassischen Formmodells an. Die nach der zentralen D-Dur-Episode einsetzende zweite „Hälfte“ von *Miške* umfasst eine Durchführung (T. 175), in der das

Hauptmotiv, Varianten des Überleitungsthemas sowie das Andante-Thema vor allem kontrapunktisch verarbeitet werden, sowie eine Reprise, die allerdings in umgekehrter Reihenfolge abläuft, das Überleitungsthema weglässt und mit der Durchführung verschachtelt ist: Die in B-Dur einsetzende Reprise des *Andante*-Themas (T. 152) geht der Durchführung voraus, welche über chromatische Skalenmotivik direkt zur Reprise des Mollthemas führt, das wiederum in a-Moll einsetzt, sich dann jedoch nach C-Dur wendet. Die abschließende Wiederkehr des Lento-Teils enthält neben dem Hauptmotiv auch Reminiscenzen an das Mollthema sowie die Flötenmelodie des Mittelteils und klingt schließlich aus, wie die Komposition begann: mit breiten Klangflächen und dem „Kiefernrauschen“ evozierenden Viertel-Halbe-Ostinato. Eine solche bogenförmige Entsprechung von langsamem Einleitungs- und Schlussteil galt von Mendelssohns „Schottischer Symphonie“ (1. Satz)⁹ und Gades *Ossian*-Ouvertüre bis zu Vincent d'Indys *Jour d'été à la montagne* und Richard Strauss' *Alpensymphonie* als Topos symphonischer Landschaftsmalerei. In Polen wurde dieses Formprinzip zunächst von Noskowski aufgegriffen (*Morskie oko*, *Step*, *Symphonie Od wiosny do wiosny*), später auch von Karłowicz (*Powracające fale*; *Rapsodia litewska*) und Fitelberg (*Rapsodia polska*, *W głębi morza*). Das repetitive, zyklische Moment der Bogenform erschien den Komponisten offenbar besonders geeignet, um die Zielstrebigkeit der Sonatenform auszugleichen: Das Ende entspricht dem Anfang; die Natur wird zwar von ihren Bewohnern durchstreift und enthält auch eigene Bewegungsrhythmen, bleibt sich aber letztlich gleich. Das Besondere bei *Miške* liegt darin, dass hier – wie Algirdas Ambrazas gezeigt hat¹⁰ – die symmetrische Anlage nicht nur den äußeren Rahmen, sondern nahezu alle Formteile betrifft (bis auf die eingeschobene Durchführung): A-B-C-D-C-Durchführung-B-A.

Ebenso wichtig wie die architektonisch-symmetrische Anlage, in der man eine Antizipation von Čiurlionis' späterem Konstruktivismus sehen kann, erscheint mir indes der dazu gegenläufige, „landschaftlich freie“ Zug, der sich in der formalen Ambivalenz der einzelnen Abschnitte und ihrem übergangsartigen, instabilen Charakter zeigt. Dieser Zug ist der polnischen Symphonik der Schule Noskowskis fremd, dessen Sonatensätze stets klar gegliedert sind und bei der Funktionsbestimmung der einzelnen Teile keine Fragen offen lassen. Es besteht kein Zweifel, dass Noskowski sein klassizistisches, über Friedrich Kiel an Beethoven geschultes Formverständnis auch seinem Schüler Čiurlionis vermittelte¹¹. Wenn Čiurlionis' kurz darauf entstandener erster Orchesterpartitur jene formale Eindeutigkeit dennoch fehlt, so ist davon auszugehen, dass dies nicht etwa auf ein „mangelndes Formbewusstsein“ des jungen Komponisten, sondern vielmehr auf eine bewusste künstlerische Entscheidung zurückzuführen

ist, die offensichtlich durch das landschaftliche Sujet motiviert wurde.

Diesen Zusammenhang erhellt eine These, die Ferruccio Busoni fast zur gleichen Zeit in seinem *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (1907/16) aufstellte. Als Vorbilder für sein Ideal einer ungebundenen, mehr „landschaftlichen“ als architektonischen, von den Regeln symmetrischer Syntax und Form befreiten „Ur-Musik“ führte Busoni vor allem langsame Einleitungen an: „Überhaupt kamen die Tondichter in den vorbereitenden und vermittelnden Sätzen (Vorspielen und Übergängen) der wahren Natur der Musik am nächsten, wo sie glaubten, die symmetrischen Verhältnisse außer acht lassen zu dürfen und selbst unbewußt frei aufzuatmen schienen. [...] Aber sobald sie die Schwelle des Hauptsatzes beschreiten, wird ihre Haltung steif und konventionell wie die eines Mannes, der in ein Amtszimmer tritt“¹². Das Neuartige an *Miške* liegt nun gerade darin, dass die Grenze und die strukturelle Differenz zwischen Einleitung und Hauptsatz aufgehoben werden zugunsten einer durchgängig „frei“ schweifenden, sich graduell von einer zur nächsten Station entwickelnden Musik. Die Vorstellung eines Waldspaziergangs, bei dem sich die Umgebung – auch bedingt durch den unmerklichen Wandel der Tageszeiten – allmählich ändert, liegt hier sehr nahe.

Die bereits im Titel „Im Wald“ angezeigte Idee, dass in dem Werk nicht nur die Natur, sondern auch ein sie durchstreifendes lyrisches Ich porträtiert und damit im weiteren Sinne die „symbolische Antinomie von Mensch vs. Natur“ (Vytautas Landsbergis)¹³ reflektiert wird, war freilich nicht neu: Sie findet sich bereits in Joachim Raffs gleichnamiger Symphonie, genauer gesagt in dem ihr zugrunde liegenden Programmtext aus der Feder des Komponisten: „[...] der Wanderer schreitet ruhig weiter und gibt sich seinen Empfindungen hin; auf seine Lippen tritt eine einfache Weise, die nicht ohne jene Melancholie ist, welche ihren Grund im Bewußtsein des Bruches zwischen Mensch und Natur hat“¹⁴. In der musikalischen Umsetzung dieser Idee blieb Raff freilich eher traditionell: Die Exposition seines Kopfsatzes zeigt zwar auch entwicklungsartige Züge, setzt jedoch gleich im *Allegro* ein und riskiert keine formalen Ambiguitäten. Im Vergleich zu Raff ist Čiurlionis' Waldmusik vor allem in der Form deutlich origineller angelegt. Die ambitionierte Verbindung architektonisch-symmetrischer und landschaftlich freier Züge gelingt allerdings nicht bruchlos. Während zunächst letztere dominieren, tritt das architektonische Moment in der zweiten Hälfte des Werks in den Vordergrund, ab dem Repriseneinsatz des *Andante*-Themas (T. 152). Dessen zwei Auftritte bilden trotz ihrer internen Modulation zusammen mit dem von ihnen umrahmten D-Dur-Teil einen in sich geschlossenen Komplex, der an eine „dreiteilige Liedform“ erinnert¹⁵. Man könnte hier

auch an die doppeldeutigen Formanlagen Liszts denken, bei denen Sonatenform und Sonatenzyklus ineinander verschränkt sind und in der Mitte meist eine langsame Episode steht. (In diesem Fall wäre das in a-Moll einsetzende Thema nicht als Zwischen-, sondern als Seitenthema zu deuten.)

Der konventionellste Teil von *Miške* ist die Durchführung (T. 175), in der das Bemühen des jungen Komponisten, die im Unterricht bei Noskowski erlernten Techniken kontrapunktischer thematischer Arbeit (insbesondere die simultane Kopplung mehrerer Themen) anzuwenden, allzu deutlich und ohne erkennbaren Bezug zum landschaftlichen Sujet hervortritt. Andererseits kommt diesem Teil, bei dem das Tempo angezogen und die Dynamik zum spannungsreichen Höhepunkt der Komposition gesteigert wird (T. 208), eine wichtige Kontrastfunktion zu. Hätte Čiurlionis auf ihn verzichtet und sich auf eine rigoros symmetrische Anlage (bestehend aus Exposition und Spiegelreprise) beschränkt, würde sich der Eindruck mangelnder Spannung, der dem Werk von einigen Autoren vorgeworfen wurde¹⁶, noch verstärken. Er resultiert freilich auch und vor allem daraus, dass die Formteile der Exposition bei ihrer Wiederkehr relativ wenig verändert werden: Der C-Teil wird lediglich eine Kleinterz aufwärts transponiert; das Thema des B-Teils kehrt sogar in seiner ursprünglichen Tonart wieder; die darauf folgende Apotheose des abwärts gerichteten Skalenmotivs in strahlendem C-Dur (T. 248) bildet die einzige bedeutende Veränderung; ihre Wirkung nutzt sich jedoch durch zweimalige Wiederholung (T. 253, 262) etwas ab.

Der Gesamteindruck von Čiurlionis erstem Orchesterwerk erscheint daher ambivalent: Während die expositionsartige erste Hälfte der Komposition eine außergewöhnliche Originalität der formalen Anlage aufweist, ist die zweite Hälfte – trotz der Spiegelreprise – stärker konventionellen Verfahren verpflichtet und weist eine gewisse Redundanz auf. Dieses Urteil gilt freilich nur, solange man die Normen der klassisch-romantischen Symphonik-Tradition voraussetzt. Es ist nicht auszuschließen, dass Čiurlionis die repetitiven Momente bewusst einsetzte. In einem Aufsatz von 1909, in dem er eine Bestandsaufnahme und Zukunftsvision der litauischen Musik gab, führte Čiurlionis die „Einzigartigkeit“ der litauischen Volkslieder auf eine starke, vor allem rhythmische Monotonie zurück, die die Ohren der Fremden besonders frappiere. Gerade diese Monotonie jedoch gehe „direkt ins Herz“ und verleihe den Liedern ihren „leichten und würdevollen Ernst“, ihren „tiefen, mystischen Charakter“ und ihre „magische Kraft“¹⁷. Gemäß seiner Forderung, dass die ältesten Volkslieder das „Credo“ der litauischen „Zukunftsmusik“ sein sollten¹⁸, musste es Čiurlionis darauf ankommen, diese Magie auch auf dem erheblich weiteren und komplexeren Feld der Symphonik

fruchtbar zu machen. Freilich hat Čiurlionis seine Thesen zur Nationalmusik erst einige Jahre nach der Entstehung von *Miške* formuliert. Sein frühes Orchesterwerk könnte jedoch auch unbewusst durch Strukturprinzipien des litauischen Volkslieds geprägt worden sein, denn „Komponisten erben, als Söhne ihres Heimatlandes, auch die Liebe ihrer Eltern zu den [Volks-]Liedern und – oft unbewusst – deren charakteristische Merkmale“¹⁹.

Aufschlussreich ist hier wiederum ein Vergleich mit der polnischen Symphonik. Mieczysław Karłowicz zeichnete in seiner *Rapsodia litewska* (1906) ebenfalls ein symphonisches Gemälde der litauischen Landschaft und ihrer Bevölkerung²⁰. Durch die Verwendung von Volksliedmelodien mit extrem eingeschränktem Tonvorrat und Ambitus, die Dominanz von Molltonarten und den radikalen Verzicht auf entwicklungshafte, sonatenähnliche Züge schuf er ein überaus originelles und stimmungsvolles Werk, das noch deutlicher als *Miške* dem von Čiurlionis drei Jahre später theoretisch formulierten Ideal einer von Monotonie geprägten litauischen Musik entspricht. Ein ähnlicher Weg wurde – allerdings auf der Basis schneller, frenetischer Tanzrhythmen – wenig später von Bartók und Strawinsky beschritten.

2

Čiurlionis hat diesen Weg der konsequenten Nutzung des repetitiven Potenzials der osteuropäischen Folklore auch in seiner zweiten symphonischen Dichtung nicht gewählt. Gleichwohl gelang es ihm in *Jūra* (1903-07), das in *Miške* erprobte Konzept der Verbindung architektonischer, sonatenähnlicher und landschaftlich freier Züge unter Einbezug der Folklore weiterzuentwickeln. Dabei erscheint sein deutlich umfang- und konfliktreicherer Seestück, das bereits nach seinem Leipziger Jahr, in der Zeit seines Warschauer Kunststudiums, entstand, stilistisch auf den ersten Blick kaum „progressiver“ als *Miške* und stärker der Tradition des 19. Jahrhunderts verpflichtet als etwa Karłowiczs *Rapsodia litewska* – solange man das motivisch-thematische Material isoliert betrachtet.

Jūra beginnt in E-Dur mit einem portalartigen Vierteltonmotiv der hohen Streicher (T. 2-3: $e^3-gis^3-cis^3-b^2$; siehe Notenbeispielgruppe 2), das an das Leitmotiv aus Bedřich Smetanas Zyklus „Mein Vaterland“ (*Má vlast*), das so genannte „Vyšehrad-Motiv“, erinnert: nicht nur in seiner melodisch-rhythmischen Struktur, sondern auch in seiner feierlichen choralartigen Präsentation unter Beteiligung der Harfe. Bei diesem möglicherweise unbewussten intertextuellen Bezug könnte neben der tonmalerischen Evokation von Wasser auch die Absicht eine Rolle gespielt haben, ein Natur und Kunst verbindendes klingendes Nationaldenkmal zu schaffen. Während sich dieses Motiv (anders als in Smetanas *Vyšehrad*) auf

die Funktion eines gelegentlich an markanten Stellen auftretenden Mottomotivs beschränkt, kommt den es echoartig „beantwortenden“ Quart-Quintfall-Figuren der Holzbläser (T. 3-5) eine zentrale Rolle in der Komposition zu. Eher als an den Beginn von Bruckners dritter (und Beethovens neunter) Symphonie²¹ oder gar von Richard Strauss' *Also sprach Zarathustra*²² erinnern diese Figuren an die Klangwelt der Ouvertüre zu Wagners *Fliegenden Holländer*, die mit Čiurlionis' Werk den tonmalerischen Bezug zum Meer teilt und die er in Leipzig bei einem Gewandhauskonzert zu hören bekam.²³

Beide Motive dienen indes nur der Vorbereitung des Hauptthemas der Komposition, das in T. 6 in den tiefen Streichern und Blechbläsern bei gleichbleibend langsamem Tempo²⁴ in E-Dur einsetzt. Diese weitgespannte erhabene Bassmelodie verbindet sehr einfache, quasi-volkstümliche Züge wie kantable Pentatonik und Dreiklangsmotivik mit einem weiten Ambitus (von fast zwei Oktaven) und unregelmäßiger Syntax (2+3+4+3 T.), also mit Strukturmerkmalen, die zumindest mitteleuropäischen Vorstellungen von „Volksmusik“ widersprechen. Die Unregelmäßigkeit resultiert freilich weniger aus der Melodie als aus der unterschiedlichen Dauer der Haltetöne zwischen ihren vier Abschnitten, die von tonmalerischen Soloeinwürfen (vor allem Quart-Quintfall-Figuren) interpunktiert werden. Mottomotiv und Hauptthema stehen nicht in einem direkten Ableitungsverhältnis, teilen jedoch mehrere wichtige Eigenschaften wie die Pentatonik und den synkopischen Rhythmus „kurz-lang-kurz“, der das gesamte Werk durchzieht. Nach der Exposition des Hauptthemas kehrt das Mottomotiv theatralisch in einer zweimaligen Tutti-Fortissimo-Präsentation wieder (T. 23), die den ersten Teil bogenförmig abrundet und dann überraschend zur Doppeldominante Fis-Dur moduliert. Nach diesem ersten Höhepunkt nimmt Čiurlionis Lautstärke und Besetzung sofort wieder zurück und wechselt von Fis-Dur nach fis-Moll. Diese zu E-Dur subdominantisches Tonart bildet den Ausgangspunkt einer Entwicklungsphase, bei der das Hauptthema fortgesponnen und sequenziert wird, während tremolierende Streicher-Begleitakkorde in chromatischen Sekundschritten über mehr als eine Oktave abwärts wandern. Mit einer traditionellen „Überleitungsgruppe“ hat dieser Abschnitt wenig gemeinsam, denn er führt nirgendwo hin, sondern lässt sich gleichsam treiben von der mechanischen Sequenz- und Abwärtsbewegung.

Der in T. 66 etwas abrupt einsetzende erste schnelle Teil (*Allegro moderato*) erinnert in seiner formalen Ambivalenz an die Formanlage von *Miške* (siehe Tabelle 3). Der erste Eindruck, hier beginne der „eigentliche Hauptsatz“, wird rasch negiert durch den überleitenden, modulierenden Charakter dieser Phase und das Fehlen eines prägnanten Themas. Dominierendes Element sind die Quart-Quint-Figuren, die durch kleine Sexten ergänzt

und damit nach Moll orientiert werden (h-, g-, fis-Moll). Erst auf dem Höhepunkt dieser Entwicklung setzt in sonorer Basslage eine prägnante thematische Gestalt mit herrisch-heroischem Gestus ein (T. 87), die Anspruch auf die Rolle eines Hauptthemas erheben könnte, wenn sie nicht sogleich modulieren und dann in einem chromatischen Klangstrudel „versickern“ würde. Diese Gestalt ähnelt im Melodiebogen und in den großen Intervallen dem langsamen Hauptthema, ohne dass man jedoch von einer direkten Ableitung sprechen könnte.

Im Anschluss an ein „impressionistisch“ anmutendes Klangfeld (T. 93), bei dem Fagott, Harfe und Bratschen eine es-dorische Skala dreimal in Zweiunddreißigsteln auf- und abwärts durchlaufen, setzt piano in Des-Dur in den hohen Streichern und Holzbläsern eine neue Figur ein (T. 96), die melodisch äußerst lapidar erscheint: Sie besteht – wie die Figur der C-Dur-Apotheose in *Miške* – schlichtweg aus einer über anderthalb Oktaven abwärts verlaufenden Dur-Skala (des^3-as^1)²⁵. Das charakteristische Element ist hier der Rhythmus, der deutlich differenzierter gestaltet ist als die marschmäßigen Punktierungen der Figur in *Miške*. Lange und kurze Werte sind so gestaffelt, dass Töne hervortreten, die nicht zum Des-Dur-Dreiklang gehören: c^2 durch eine Synkope, es^2 und b^1 durch starke Zählzeiten. Harmonischen Reiz gewinnt die Figur durch eine knapp über ihr verlaufende Gegenstimme der Flöten und Violinen, die zunächst eine Sekundreibung (des^3-c^3) und später Quartklänge mit ihr ergibt (des^3-as^2 ; as^2-es^2 ; es^2-b^1). Die pentatonischen Harfen-Glissandi der Begleitung sorgen für „maritimes Flair“. Trotz dieser raffinierten Konfiguration von Strukturmerkmalen ist der erste Einsatz des Skalenthemas eher unspektakulär und lässt kaum erahnen, dass es sich hier um die neben dem langsamen Hauptthema wichtigste thematische Gestalt der Komposition handelt. In dieser Hinsicht setzt Čiurlionis die bereits in *Miške* erprobte Konzeption mit funktional ambivalenten Formteilen und gleitenden Übergängen konsequent fort. Das Skalenthema ist zwar in sich tonal stabil, erscheint jedoch im Verlauf der von ihm bestimmten Seitenthemen-gruppe in verschiedenen Tonarten (Des-, A- und H-Dur), wobei der damit verbundene Modulationsprozess ebenso unauffällig von Statten geht wie die Beruhigung des Tempos, die im Epilog zum Seitenthema in ein *Andante sostenuto* übergeht (T. 140), und der damit verbundene Taktwechsel (der 3/4-Takt wird bereits ab T. 130 durch ein ostinates Bassmotiv antizipiert).

Einschließlich des Epilogs umfasst die Seitenthemen-gruppe nicht weniger als 78 Takte und bestätigt damit den Eindruck einer im Vergleich zu *Miške* deutlich großzügiger Dimensionierung, die zweifellos auf das Sujet des Meeres als Symbol grenzenloser Weite und Tiefe bezogen ist. Um diese breiten Flächen zu füllen, bedient sich Čiurlionis zum einen der Fortspinnungs- und Variantentechnik.

Gerade die Seitenthemengruppe, die immer wieder neue und doch ähnliche Melodiebögen präsentiert, zeugt von einem melodischen Erfindungsreichtum, den man so in der deutschen symphonischen Tradition selten findet (eher bei Chopin). Subthematische Querbezüge sorgen dabei für den Zusammenhalt der ganzen Komposition: Die Terz-Sext-Figuren im sechsten (und vierten) Takt des Seitenthemas erinnern an den dritten Takt des Hauptthemas, die Quint-Sext-Figuren bei der Fortspinnung des Seitenthemas (T. 107, 111) an den dritten Takt des „heroischen“ Bassthemas aus der Überleitung (T. 89); hinzu kommen diverse Drehfiguren in Überleitungs- und Seitenthemengruppe (T. 69, 104, 116, 153) und das weit ausschwingende Bogenmotiv, das den Epilog des Seitenthemas eröffnet (T. 143-145), zuvor jedoch bereits innerhalb der Fortspinnung desselben erklang (T. 115f.). Zum anderen setzt Čiurlionis – konsequenter und raffinierter als in *Miške* – die freie spätromantische Kontrapunktik ein, die ein Markenzeichen der Symphonik Noskowskis bildet und von mehreren seiner wichtigsten Schüler übernommen wurde (u.a. von Čiurlionis' Freund Eugeniusz Morawski und von Karol Szymanowski). In *Jūra* sind es vor allem diverse tonmalerische Begleitmotive, aus denen allmählich ein immer dichteres symphonisches Gewebe entsteht, das zusammen mit den breiten, gelassen auf und ab schwingenden Melodiebögen den maritimen Reiz der Komposition ausmacht. Die Idee eines anwachsenden Stroms erscheint mir hier suggestiver umgesetzt als etwa in Smetanas Flussgemälde „Die Moldau“, das primär homophone Episoden aneinanderreihet.

Neu im Vergleich zur motivisch-thematischen Struktur von *Miške* ist ein Zug zur Abstraktion, der sich darin äußert, dass ein Thema auf seinen Rhythmus reduziert wird. Ausgerechnet der Rhythmus des melodisch so konsequent linear angelegten Seitenthemas wird in T. 174 mit signalartigen Tonrepetitionen gekoppelt. Spätestens hier tritt auch seine latente Verwandtschaft mit dem Hauptthema hervor, die in der initialen Synkope besteht²⁶. Harmonisch wird das Thema dabei mit leeren Quart-Quint-Intervallen, also mit einem weiteren zentralen Strukturmerkmal der Komposition, kombiniert. Diese Eigenschaften sowie die geheimnisvolle Präsentation im Piano durch Flöten, Fagotte und Trompeten lassen das Tonrepetitionsmotiv stark hervortreten und zeigen eine wichtige Formzäsur an²⁷. Dass hier der durchführungsartige Mittelteil der Komposition beginnt, wird auch durch die Wiederkehr des Hauptthemas in der Bassklarinetten unterstrichen (T. 177). Die harmonische Entwicklung kommt dabei (ähnlich wie in der Mitte von *Miške*) vorläufig zum Stillstand mit einem 21-taktigen Orgelpunkt auf dem Grundton *e* (T. 177-197). Anders als in dem früheren Werk bringt diese Ruhe jedoch keine Entspannung, sondern wirkt – durch die klopfenden Tonrepetitionen, Paukenwirbel und

chromatische Melodik – konfliktgeladen und gleichsam wie „die Ruhe vor dem Sturm“, der später im Hauptteil der Durchführung zum Ausbruch kommt. Zuvor jedoch schiebt Čiurlionis (wiederum ähnlich wie in *Miške*) einen episodischen Mittelteil ein (T. 198): ein beschwingtes, relativ entspanntes *Allegro moderato* in der Subdominantonart A-Dur, dessen Thema frisch und unverbraucht wirkt, obwohl es sich de facto um die Durversion eines peripheren Oktavsprungmotivs aus der Seitenthemengruppe handelt (dort T. 119f.). Dass diese Episode trotz ihrer zunächst stabilen A-Dur-Tonalität nicht etwa noch zur Exposition, sondern bereits zur Durchführung gehört, wird daran deutlich, dass das scheinbar neue Thema sogleich in kontrapunktischer Begleitung des Hauptthemas (in den Hörnern) und des Tonrepetitionsmotivs (Tuba) erscheint; in T. 211 wird es mit dem Seitenthema und dem Rhythmus des Hauptthemenkopfs gekoppelt. Nach einem kurzen Höhepunkt in *gis*-Moll (T. 218) werden die Klangmittel stark zurückgenommen; im Piano erscheint erneut das Tonrepetitionsmotiv, das sich somit bogenförmig um die A-Dur-Episode legt.

Erst dann setzt *allegro* die „eigentliche“ Durchführung ein (T. 231). Sie ist – wie schon in *Miške* – handwerklich solide und souverän gestaltet, aber auch der konventionellste Teil der Komposition. Dies gilt sowohl für ihre strukturelle Anlage als dissonanz- und modulationsreicher Schauplatz thematischer Prozesse als auch für ihre offenkundige inhaltliche Funktion als konfliktgeladene Sturmepisode (die Verbindung von Durchführung und Sturm findet sich in vielen symphonischen Landschaftsgemälden von Mendelssohns *Hebriden* über Żeleńskis und Noskowskis Tatra-Ouvertüren bis hin zu der parallel zu *Jūra* entstandenen Jahreszeitensymphonie Noskowskis, deren winterliches Finale seinen zentralen Höhepunkt in der klanglichen Evokation eines Schneesturms findet). Das von Čiurlionis bevorzugte Verarbeitungsprinzip bildet wiederum die kontrapunktische Kopplung mehrerer motivisch-thematischer Gestalten. Im Mittelpunkt steht zunächst der Hauptthemenkopf, der im schnellen Tempo dank seiner Synkope zu einem agilen, vorwärts treibenden Motiv mutiert²⁸. Er wird kontrapunktiert von abwärts gerichteten chromatischen Skalen, die man als Varianten des Seitenthemas deuten kann, die aber auch – ebenso wie rauschende Tremoli und schrille Flötenriller – zum typischen Arsenal symphonischer „Sturmmusik“ zählen. Eine wichtige Rolle spielt außerdem das Tonrepetitionsmotiv (T. 242ff.), das sich aufgrund seiner melodischen Neutralität besonders zur simultanen Kopplung mit verschiedenen Themen eignet (und das aufgrund seiner starken Präsenz in diesem Teil bisweilen als „Sturmmotiv“ bezeichnet wird²⁹); Ähnliches gilt für die diversen Quart-Quint-Figuren (T. 294 wie in T. 3-5; T. 245 wie zu Beginn der Überleitung, T. 69; T. 265 das „heroische

Thema“ aus T. 87) und für ein bogenförmiges Triolenmotiv (T. 257).

Die Schwäche des immerhin 130 Takte umfassenden Hauptteils der Durchführung liegt darin, dass er fast durchgängig von Molltonarten, dichter kontrapunktischer Textur und hoher Lautstärke geprägt ist und daher trotz seiner motivisch-thematischen Vielfalt etwas monoton und redundant wirkt. Wohl aus diesem Grund strich der Herausgeber Eduardas Balsys im 1965 erschienenen Erstdruck der Partitur einen Abschnitt von fast fünfzig Takten³⁰. Durch diese Kürzung gerät allerdings nicht nur das proportionale Gleichgewicht der drei Hauptteile (Exposition, Durchführung, Reprise) aus den Fugen und wird die (auch bereits in *Miške* konstatierte) zeittypische Dominanz langsamer Abschnitte weiter verstärkt; verloren geht auch der Eindruck einer allmählichen Abschleifung und Auflösung des thematischen Materials. Die Mitte der Durchführung wird überwiegend von lapidaren, nahezu athematischen „Sturm“-Figuren bestritten (Tremoli, Skalen, Tonrepetitionen sowie Triolenmotivik). Vermutlich wollte Čiurlionis hier die zerstörerischen Kräfte des Meeres veranschaulichen. Bewusst redundant gestaltet ist wohl auch der Modulationsprozess, der immer wieder zu denselben Tonarten zurückkehrt³¹ und so den Eindruck eines kreisförmigen Strudels erweckt, aus dem es kein Entrinnen gibt. Erst ab T. 328 weist der polyphone Satz wieder ein klareres rhythmisches Profil auf, indem der von den Oberstimmen gespielte, hier mit einer chromatisch absteigenden Skala gekoppelte Rhythmus von Seitenthema und Tonrepetitionenmotiv diminuiert wird, während die Basspartie bereits ab T. 324 weitgehend auf halbe und ganze Werte augmentiert wird und mit einem neuen Motiv, das mit einer kleinen Septe einsetzt, auch melodische Kontur zurückgewinnt. Die scheinbare rhythmische Differenzierung erweist sich indes als erster Schritt einer Vereinheitlichung: Ab T. 338 herrscht in fast allen Stimmen ein Viertelpuls vor; in T. 346f. wird schließlich eine homorhythmische Uniformität des gesamten Orchesterapparats erreicht, bevor sich die Thematik in ein Klangfeld aus filigranen Trillern und Skalen auflöst, das den Einsatz der Reprise vorbereitet.

Dieser Einsatz (T. 361), bei dem das seit Beginn völlig ausgesparte viertönige Mottomotiv *maestoso* in strahlendem E-Dur und *Fortissimo-Tutti*-Besetzung wiederkehrt, bildet unüberhörbar den Höhepunkt des Werks. (In dieser Hinsicht orientiert sich Čiurlionis an den Sonatensätzen seines Lehrer Noskowski.) Dieser feierliche Moment, der durch seinen choralartigen Duktus und den Einsatz der Orgel einen quasi-sakralen Charakter erhält, erweist sich indes zugleich als Wendepunkt einer Formanlage, die sich von da an immer mehr von der traditionellen Sonatenform entfernt. Čiurlionis zieht hier die Konsequenz aus den Schwächen der zweiten Hälfte von *Miške*, indem er

die Reprise von *Jūra* in zunehmendem Maße mit neuem Material durchsetzt und dabei die triumphale Siegestimmung des Reprisesbeginns zunächst unmerklich, aber unaufhaltsam eintrübt und schließlich sogar in ihr Gegenteil umkehrt.

Diese Entwicklung, die in keiner Weise vorhersehbar ist, vollzieht sich – entsprechend den breiten, großzügigen Dimensionen des Werks – sehr langsam und in mehreren Etappen. Zunächst werden im Zuge der Reprise des Hauptthemas Satz und Dynamik schrittweise vom emphatischen *Tutti-Fortissimo* bis zum kammermusikalischen *Pianissimo* der Solovioline reduziert (T. 367–388). Eine harmonische Eintrübung ergibt sich danach automatisch bei der Reprise des chromatischen Fortspinnungsteils (T. 389). Er wird gegenüber der Exposition nicht, wie bei „klassischen“ Reprises üblich, verkürzt, sondern im Gegenteil erweitert (von 35 auf 52 Takte)³² und durch verschiedene motivische Reminiszenzen sowie durch tonmalerische Figuren der Flöten bereichert, die offenbar Vogelgezwitscher evozieren sollen. Anstelle einer Wiederkehr des schnellen Überleitungsteils (er wird in der Reprise gar nicht mehr aufgegriffen) setzt in T. 441 nach einer deutlichen Zäsur ein *Allegro moderato*-Abschnitt ein. Er wird von einer ostinaten Begleitfigur dominiert, die melodisch die „leere“ Quart-Quint-Motivik aufgreift, harmonisch zwischen *c-g* und *as-es* pendelt und rhythmisch durch einen 6/8-Takt und das dazu teilweise konträre Muster Achtel-Viertel-Viertel-Achtel bestimmt wird. Die Erwartung, dass hier etwas Neues beginne, wird zunächst betrogen, denn nach zwei Takten setzt in der Bassklarinete einmal mehr das Hauptthema in C-Dur ein.

Erst in T. 462 wird in der (bereits fünf Takte zuvor erreichten) Tonikaparallele a-Moll ein anderes, nun tatsächlich neues Thema vorgestellt. Dieses volkstümlich-liedhafte Thema in reinem Moll, das ohne homorhythmische Begleitakkorde auskommt, steht nicht nur rhythmisch quer zu dem 6/8-Takt, sondern bringt mit seiner stark melancholischen Haltung auch ein neues Ausdrucksmoment mit sich. Allerdings bleibt es zunächst sehr leise und tritt gegenüber den unverändert weitergeführten ostinaten Begleitfiguren kaum hervor. Die Bedeutung des neuen Themas wird erst daran deutlich, dass es noch zweimal wiederkehrt (T. 498 und 576). Dabei wechselt es nicht nur die Tonart (von a- über c- bis nach e-Moll), sondern auch die Besetzung (von Englischhorn über Klarinetten, Hörner und Bratschen bis zu Klarinetten, Hörnern, Posaunen und Tuba) und damit zugleich die Lautstärke, die immer mehr anschwillt. Die Wirkung dieses einfachen Verstärkungseffekts wird noch dadurch gesteigert, dass zwischen den drei Einsätzen des Moll-Themas mehrere nur vorübergehend erfolgreiche Versuche unternommen werden, das Seitenthema und mit ihm die Durtonalität zu restituieren. So wird das in T. 494 erstmals seit der

Durchführung wieder erscheinende Seitenthema (in C-Dur) bereits nach vier Takten durch den zweiten Einsatz des neuen Themas (in c-Moll) abgelöst. Im weiteren Verlauf werden auch die ostinaten Begleitfiguren zunehmend von Mollterzen und Chromatik durchsetzt (T. 510). Erst in T. 529 wird die über beinahe hundert Takte anhaltende Fixierung auf die Basstöne *c*, *as* und *a* aufgegeben und über *g* zur ursprünglichen Dominante *b* moduliert, wobei die Motive auf lapidare punktierte Quartan reduziert wird (wie in der Überleitung der Exposition, T. 76-79).

Das dadurch vorbereitete Thema, das in T. 543 in der Grundtonart E-Dur einsetzt, ist wiederum neu. Mit seinen kleinen, punktierten Werten, seiner ornamentalen Chromatik, seinen Terzparallelen und seiner graziösen Heiterkeit bildet es einen extremen Gegensatz zu dem in breiten Werten unisono vorgetragenen melancholischen Mollthema. Es erinnert an einen Thementypus von Richard Strauss, der u.a. im „Tanzlied“ von *Also sprach Zarathustra*³³ und später im *Rosenkavalier* (z.B. Ende 2. Akt) zu finden ist. Der Überraschungseffekt, den dieses zweite neue Thema innerhalb der Reprise von *Jūra* auslöst, wird immerhin dadurch etwas abgefedert, dass es nach drei Takten wie selbstverständlich in das Bogenmotiv mündet, das bereits im Epilog (und z.T. in der Fortspinnung) der Seitenthemengruppe erklang (vgl. T. 546-548 mit 143-147 sowie 115f.). In T. 548 wird das neue Thema mit dem Kopf des Seitenthemas gekoppelt (T. 553), das im Folgenden analog zur Exposition fortgesponnen wird. So entsteht der Eindruck, als besitze das Seitenthema nicht mehr genug Kraft, um sich gegen das neue Mollthema durchzusetzen und benötige die Hilfe des „Grazioso“-Themas, um in der Grundtonart wiederzukehren. Diese Wiederkehr bricht indes bereits nach 25 Takten auf einem verminderten Akkord ab und wirkt daher eher wie eine Reminiszenz als wie eine reguläre Reprise. Bedrohliche Solo-Pedalöne des Kontrafagotts (T. 573-575) verleihen diesem Abbruch eine eindeutig negative Konnotation. Die auf diese Zäsur folgende Coda besteht aus zwei Teilen, die das langsame Tempo (*Andante maestoso*), den 4/4-Takt und den Grundton *e* teilen, im Übrigen aber extrem gegensätzlich angelegt sind: Zunächst erklingt über dem Orgelpunkt *e* ein drittes und letztes Mal das melancholische liedhafte Mollthema (T. 576); danach erscheint überraschend in strahlendem E-Dur der Kopf des Seitenthemas (T. 594), mit dessen Apotheose das Werk fortissimo abschließt.

Die ungewöhnliche Gestaltung von Reprise und Coda in *Jūra* wirft einige Fragen auf. Zunächst ist festzuhalten, dass es Čiurlionis hier gelingt, den in der Reprise von *Miške* konstatierten Eindruck von Redundanz zu vermeiden, indem er zwei neue Themen einführt. Eine derart späte Präsentation neuen motivisch-thematischen Materials ist in der „deutschen“ symphonischen Tradition

und noch dazu innerhalb der Sonatenhauptsatzform sehr ungewöhnlich³⁴. Gleichwohl entsteht nicht der Eindruck eines Übermaßes an Heterogenität oder gar eines „Zerfalls“ der Form. Dies liegt zum einen daran, dass die neuen Themen in enge Verbindung mit den bereits bekannten treten, und zum anderen daran, dass sie deutliche Ähnlichkeiten mit ihnen besitzen: Das Mollthema beginnt wie das Hauptthema mit einem Quartsprung aufwärts und weist eine ähnliche Melodiekontur auf; das „Grazioso“-Thema wird durch die ostinaten Punktierungen aus dem Überleitungsteil der Exposition eingeleitet und mündet in das Bogenmotiv aus der Seitenthemengruppe.

Was die Dramaturgie der Reprise und vor allem der Coda betrifft, so wird man kaum leugnen können, dass sie sich einem Begriff von „musikalischer Logik“, wie ihn deutsche Musiktheoretiker von Johann Nikolaus Forkel bis Carl Dahlhaus, aber auch Čiurlionis' Lehrer Noskowski vertraten, weitgehend entzieht. Während gemäß der idealistisch-hegelianischen Sonatentheorie ein Konflikt in der Exposition aufgebaut, in der Durchführung ausgetragen und in der Reprise gelöst wird, scheint es bei Čiurlionis' Seestück geradezu umgekehrt zu sein: Haupt- und Seitenthema haben beide einen lyrisch-beschaulichen Charakter; erst durch Tempobeschleunigung bzw. rhythmische Abstraktion werden sie zu Protagonisten eines Durchführungskonflikts, der ebenso abrupt eröffnet wie auf dem Höhepunkt abgebrochen wird. Der apotheotische Repriseneinsatz wird als scheinbare bzw. utopische Lösung entlarvt durch den weiteren Verlauf, in dem ein thematischer und tongeschlechtlicher Dualismus immer stärker hervortritt. Die janusköpfige Coda stellt diesen Dualismus noch einmal mit extremer Deutlichkeit heraus: Sie bietet gleichsam zwei alternative Schlüsse an³⁵. Dass dabei Dur das letzte Wort behält, entspricht Čiurlionis' optimistisch-utopischer Grundhaltung als Künstler; der gewaltsame Moll-Dur-Wechsel zwischen den beiden Coda-Teilen dürfte jedoch kaum als eine Lösung der in der Komposition ausgetragenen Problematik zu verstehen sein.

Worin besteht nun aber die inhaltliche Problematik von Čiurlionis' ambitioniertestem und komplexestem Instrumentalwerk? Ist es wie bei *Miške* das ambivalente Verhältnis von Mensch und Natur?³⁶ Ein Deutungsansatz, der von einigen Forschern erwogen wurde³⁷, besteht darin, Čiurlionis' kurzen Prosatext *Jūra* (1907) als Programm der Komposition zu interpretieren. Im Zentrum dieses Texts steht der Konflikt zwischen Meer und Wind, der zuungunsten des Meeres als des passiven, vom Wind bewegten Elements entschieden wird³⁸. In diesem Sinne könnte das ruhige Hauptthema dem Meer und das Seitenthema mit seinen „kräuselnden“ Trillerbewegungen und seinem später zum „Sturmmotiv“ abstrahierten Rhythmus dem Wind zugeordnet werden. Tatsächlich setzt sich dieses

Thema am Ende durch, während das Hauptthema von der mit ihm latent verwandten klagenden Mollmelodie verdrängt wird. Andererseits besteht der gegen Ende der Komposition zu Tage tretende Konflikt nicht zwischen Haupt- und Seitenthema; auch hat das Seitenthema primär lyrischen, idyllischen Charakter. Die Korrespondenzen zwischen dem Prosatext und dem Orchesterwerk bleiben somit zweifelhaft³⁹. Der Text kann allenfalls als ein Hinweis darauf verstanden werden, dass Čiurlionis' Landschaftsdarstellungen grundsätzlich nicht nur ein Naturschauspiel evozieren, sondern auch eine symbolisch-psychologische Dimension aufweisen⁴⁰.

Der hymnisch-feierliche Tonfall der Apotheose des Reprisesbeginns deutet darauf hin, dass Čiurlionis in *Jūra* nicht nur sein persönliches, ständig zwischen Euphorie und Depression schwankendes Gefühlsleben im Spiegel des Meeres reflektieren wollte, sondern damit auch eine kollektive, nationale Perspektive verband – ebenso wie Smetana, an dessen Zyklus *Má vlast* gerade dieser Moment unverkennbar anklängt. Für diese These spricht nicht nur die biographische Tatsache, dass *Jūra* – im Gegensatz zu *Miške* – in der Zeit entstand, als sich Čiurlionis zunehmend für die litauische Nationalbewegung zu interessieren begann, sondern auch die ostentative Verwendung zweier mehr oder weniger folkloristischer Motive⁴¹.

Jadvyga Čiurlionytė und Vytautas Landsbergis haben darauf aufmerksam gemacht, dass die dreimal in der Reprise erklingende kantable Melodie einem Volksliedtyp aus Dzūkija entspricht, der in Südost-Litauen gelegenen Heimatregion von Čiurlionis⁴². In diesem Sinne könnten der späte Einsatz dieses Themas und seine Verwandtschaft mit dem Hauptthema der Komposition dahingehend interpretiert werden, dass die Meeresthematik auf eine litauische Quelle zurückgeführt und damit zugleich eine politisch-nationale Botschaft enthüllt wird: Das Meer stünde demnach nicht nur für grenzenlose individuelle Freiheit, sondern auch für ein freies Litauen mit Zugang zur Ostsee. Zu einer derartigen patriotischen Enthüllungsdramaturgie könnte Čiurlionis von Noskowski angeregt worden sein, der seine zweite, „elegische“ Symphonie c-Moll (1875-79) auf der patriotischen Hymne *Noch ist Polen nicht verloren* aufbaute, die erst ganz am Schluss in ihrer Grundgestalt präsentiert wird⁴³. Im Gegensatz zu dieser triumphalen Apotheose drückt Čiurlionis' melancholisches Volksliedthema allerdings Sehnsucht und Trauer aus: die Klage einer unterdrückten Nation? Die Melodie könnte ebenso das Heimweh des in die (vom Meer repräsentierte) Welt geworfenen Komponisten symbolisieren, stammt sie doch nicht aus der litauischen Küstenregion Schamaiten, wo Čiurlionis im Alter von 14 Jahren das Meer erstmals zu Gesicht bekam, sondern aus seiner binnenländischen Heimat⁴⁴.

Stärker auftrumpfenden und dementsprechend patriotisch einsetzbaren Gestus hat das zweite folkloristische Element in Čiurlionis' Seestück: ein fünftöniges Klopfmotiv (T. 90: *b-h-h-a-g*), das als Zitat des Incipits des litauischen Volkslieds *Motule mano* („Meine Mutter“) gilt⁴⁵. Wie bereits Danuta Mirka hervorgehoben hat, war es in der polnischen Literatur und Vokalmusik üblich, die Nation („Polska“) bildlich als „Mutter“ zu bezeichnen⁴⁶. In diesem Sinne könnte auch dieses Motiv als nationales Klangsymbol gedeutet werden. (Zur Abgrenzung der litauischen Identität erscheint es freilich wenig geeignet, da es eine sehr lapidare Struktur besitzt und auch bereits zu Beginn von Nikolai Rimsky-Korsakows Overtüre *La Grande Pâque russe* (1888) zu finden ist.) Tatsächlich hat dieses leicht wiedererkennbare (und daher wenig abwandlungsfähige) Motiv, das in der vorliegenden Analyse bislang bewusst ausgespart wurde, im Verlauf der Komposition zahlreiche spektakuläre Auftritte. Nach zwei eher unauffälligen Antizipationen innerhalb der Hauptthemengruppe (T. 17 und 51) tritt es auf dem Höhepunkt der schnellen Überleitung, im Gefolge des „heroischen Themas“, erstmals deutlich hervor, wobei es sogleich sequenziert und augmentiert wird (T. 90-92). In dieser Doppelgestalt kehrt es sodann im zweiten Viertakter des Seitenthemas (T. 102-104) und in etlichen seiner Varianten wieder. Eine prominente Rolle und gliedernde Funktion übernimmt es im Durchführungshauptteil (T. 261ff. und 321ff.), wo es mit dem gleichfalls von Tonrepetitionen geprägten, aber rhythmisch komplexeren „Sturmmotiv“ in Konflikt tritt. Nach einem feierlichen Auftritt zu Beginn der Reprise (T. 380) verschwindet es für längere Zeit und kehrt nur noch im Rahmen der verkürzten Seitenthemenreprise wieder (T. 559-572), nicht jedoch in der Coda. Der weitgehende Verzicht auf das Liedzitatmotiv im umfangreichen Reprisenteil steht offenkundig in Zusammenhang mit dem späten Erscheinen des volksliedhaften Mollthemas: Das energisch vorwärts drängende Motiv wird durch die melancholische Melodie gleichsam „ersetzt“.

Denkbar ist, dass Čiurlionis mit den beiden folkloristischen Elementen die Ambivalenz der zwischen Hoffnung und Trauer schwankenden litauischen Nationalbewegung reflektieren wollte, für die die 1918 erreichte staatliche Unabhängigkeit von russischer, polnischer und deutscher Vorherrschaft zu diesem Zeitpunkt noch in keiner Weise absehbar war. Möglicherweise steht der scharfe Gegensatz zwischen den zwei Themen sowie zwischen den beiden Coda-Abschnitten aber auch für das ambivalente Verhältnis des Komponisten zur litauischen Nationalbewegung⁴⁷, denn Čiurlionis blieb trotz seines eindeutigen patriotischen Bekenntnisses als Künstler ein Individualist, der zu Lebzeiten mit seinem kompositorischen Schaffen nur bescheidene Resonanz fand. Er vertrat den emphatischen

Kunstbegriff der deutschen Romantik⁴⁸, wonach Kunst und insbesondere die Musik eine erhabene, göttliche Sprache sei, und wahrte deutliche Distanz zu den Vorlieben der „Massen“⁴⁹. Daher erscheint es kaum denkbar, dass er sein eigenes Schicksal voll mit dem seiner Nation identifiziert hätte oder gar in die Politik gegangen wäre wie der polnische Pianist und Komponist Ignacy Jan Paderewski.

Dass sich die inhaltliche Zielrichtung ebenso wie die Dramaturgie von *Jūra* nicht eindeutig bestimmen lässt⁵⁰, ist weniger ein Mangel des Werks als vielmehr ein Ausweis seiner Modernität. Eine eindeutig affirmative patriotische Botschaft, wie sie Noskowskis zweite Symphonie oder die heute unter dem Titel *Polonia* bekannte Symphonie Paderewskis verbreiten, wäre Čiurlionis wohl zu einfach gewesen. Ebenso wie seine halb abstrakten, halb figurativen Bilder entfaltet auch sein symphonisches Seestück einen vielschichtigen symbolistischen Beziehungszauber, der Deutungen zwischen Landschaftsmalerei, psychologischem Seelengemälde und nationalem Bekenntniswerk zulässt. Damit korrespondiert die bereits bei *Miške* konstatierte strukturelle Mehrdeutigkeit der Formteile im Rahmen einer extrem geweiteten, aber durchaus noch erkennbaren Sonatenform.

Insgesamt bleibt festzuhalten, dass die beiden symphonischen Landschaftsgemälde von Čiurlionis einerseits eng mit der deutschen und polnischen Orchestermusiktradition verbunden sind, andererseits jedoch auch viele originelle und innovative Züge aufweisen. Zu den traditionellen Momenten zählen das motivisch-thematische Material, das oft an Themen anderer Komponisten erinnert, und die Harmonik, die weniger avanciert ist als bei den Jungpolen Karłowicz und Szymanowski oder in Čiurlionis' späteren Klavierstücken. Bei einigen Formaspekten wie der apothetischen Reprise von *Jūra* oder

der Bogenform mit langsamem Rahmen in *Miške* ist der Einfluss von Čiurlionis' Lehrer Noskowski erkennbar. Čiurlionis' Neigung zu langsamen Tempi teilten damals viele Komponisten seiner Generation. Originell sind neben der Mehrdeutigkeit der inhaltlichen Botschaft sowie vielen Details der Instrumentation vor allem der freie und komplexe Umgang mit der Sonatenform, den man so in keiner mir bekannten polnischen oder deutschen Partitur aus derselben Zeit findet, und der breite epische Atem, der sich dem melodischen Erfindungs- und Variationsreichtum sowie der kontrapunktischen Kombinationskunst von Čiurlionis verdankt, in der er an Noskowski anknüpft, ihn aber deutlich übertrifft.

Dass das Besondere beider Werke weit mehr in der Verarbeitung und formalen Disposition des thematischen Materials liegt als in diesem selbst, widerlegt einmal mehr die im 19. Jahrhundert weit verbreitete Auffassung, die individuelle und nationale Originalität von Musik liege vor allem in der motivisch-thematischen Substanz. Die litauische Folklore wird von Čiurlionis nicht durchgängig eingesetzt, um einen neuen, „rein nationalen“ Stil zu generieren⁵¹, sondern vielmehr bewusst sparsam als eines von mehreren dramaturgischen Momenten: Vor dem Hintergrund des mitteleuropäischen „Mainstreams“ der anderen Themen tritt die volksliedhafte Mollmelodie in *Jūra* umso deutlicher hervor. Das Prinzip der Wiederholung, das der von Čiurlionis gepriesenen „magischen Monotonie“ des litauischen Volkslieds zugrunde liegt, kommt auch bei der häufigen Wiederkehr anderer Themen in verschiedenen Tonarten zum Tragen sowie bei den diversen tonmalerisch eingesetzten Ostinati. Vor allem *Jūra* ist ein individuelles, bedeutendes Werk, dessen freie, großzügige Anlage ganz dem maritimen Sujet entspricht und das prekäre Verhältnis von Sonatenform und Landschaftsmalerei auf eine sehr eigentümliche Weise ausbalanciert, die der von Busoni zur gleichen Zeit entworfenen Utopie einer „landschaftlichen Urmusik“ erstaunlich nahe kommt.

Tabelle 1. Symphonische Landschaftsgemälde 1800–1918

Jahr	Komponist	Werk
1807-08	Beethoven, Ludwig van	Symphonie Nr. 6 F-Dur <i>Pastorale</i>
1828/32	Mendelssohn Bartholdy, F.	Ouvertüre <i>Meeresstille und glückliche Fahrt</i>
1830-33	Mendelssohn Bartholdy, F.	Ouvertüre <i>Die Hebriden</i>
1840	Gade, Niels W.	Ouvertüre <i>Nachklänge von Ossian</i>
1829-42	Mendelssohn Bartholdy, F.	Symphonie Nr. 3 A-Dur „Schottische“
1844	Gade, Niels W.	Ouvertüre <i>Im Hochland</i>
1848-54	Liszt, Franz	<i>Ce qu'on entend sur la montagne</i> („Bergsymphonie“)
1851/78	Rubinstein, Anton	Symphonie Nr. 2 C-Dur <i>Ozean</i>
1869	Raff, Joachim	Symphonie Nr. 3 F-Dur <i>Im Walde</i>
1868-70	Żeleński, Władysław	Ouvertüre <i>W Tatrach</i> („In der Tatra“)
1872-79	Smetana, Bedřich	6 Symphon. Dichtungen <i>Má vlast</i> („Mein Vaterland“)
1875	Noskowski, Zygmunt	Ouvertüre <i>Morskie Oko</i> („Das Meerauge“)
1875	Raff, Joachim	Symphonie Nr. 7 <i>In den Alpen</i>
1880	Borodin, Alexander	<i>Eine Steppenskizze aus Mittelasien</i>
1881/87	Glasunow, Alexander	Orchesterfantasie <i>Der Wald</i>
1885-86	Strauss, Richard	Symphon. Fantasie <i>Aus Italien</i> (Nr. 3: <i>Am Strande von Sorrent</i>)
-1888	Żeleński, Władysław	Ouvertüre <i>Echa leśne</i> („Waldesecho“)
1888	Rimsky-Korsakow, Nikolai	Symphon. Suite <i>Scheherazade</i> (Nr. 1: <i>Das Meer und Sindbads Schiff</i>)
1889	Glasunow, Alexander	Orchesterfantasie „Das Meer“
1889	Nicodé, Jean Louis	Symphonie-Ode <i>Das Meer</i>
1891	Dvořák, Antonín	Ouvertüre <i>In der Natur</i>
1892	Pachulski, Henryk	Orchesterbild <i>Wellengesang</i>
1895-96	Noskowski, Zygmunt	Symphon. Dichtung <i>Step</i> („Die Steppe“)
1896	Schillings, Max von	Symphon. Fantasien <i>Meergruß</i> und <i>Seemorgen</i>
1900-01	Čiurlionis, M. K.	Symphon. Dichtung <i>Miške</i> („Im Wald“)
1901	Noskowski, Zygmunt	Symphon. Variationen <i>Z życia narodu</i> („Aus dem Leben der Nation“)
1903	Noskowski, Zygmunt	Symphonie Nr. 3 F-Dur <i>Od wiosny do wiosny</i> („Von Frühling zu Frühling“)
1903-05	Debussy, Claude	3 Esquisses symphoniques <i>La Mer</i>
1903-07	Čiurlionis, M. K.	Symphon. Dichtung <i>Jūra</i> („Das Meer“)
1905	d'Indy, Vincent	<i>Jour d'été à la montagne</i> [3 Sätze]
1906	Roussel, Albert	Symphonie Nr. 1 <i>Le Poème de la forêt</i>
1906	Karłowicz, Mieczysław	<i>Rapsodia litewska</i> („Litauische Rhapsodie“)
1910	Vaughan Williams, Ralph	Symphonie Nr. 1 <i>Sea Symphony</i>
1913	Reger, Max	<i>Böcklin-Suite</i> (Nr. 3: <i>Im Spiel der Wellen</i>)
1913	Fitelberg, Grzegorz	<i>Rapsodia polska</i> („Polnische Rhapsodie“)
1913-14	Fitelberg, Grzegorz	Symphon. Bild <i>W głębi morza</i> („In der Meerestiefe“)
1914	Sibelius, Jean	Symphon. Dichtung <i>Die Okeaniden</i>
1911-15	Strauss, Richard	<i>Eine Alpensymphonie</i>
1916	Respighi, Ottorino	Symphon. Dichtung <i>Fontane di Roma</i>
1916	Atterberg, Kurt	Symphonie Nr. 3 <i>Västkostbilder</i> („Meeres-Symphonie“)
1916	Kazuro, Stanisław	<i>Echa leśne</i> („Waldesecho“)
1917	Cylków, Henryk	<i>Pieśń o morzu</i> („Das Lied vom Meer“)

Tabelle 2. M. K. Čiurlionis, Symphonische Dichtung *Miške* („Im Wald“, 1900–01)

Takt	Tempo, Taktart	Tonarten	motivisch-thematisches Material	Bogenform	Sonatenform und Sonatenzyklus
1 8	<i>Lento assai</i> (3/4)	C-Dur	vier Akkorde; Hauptmotiv	A	Langsame Einleitung und Hauptthemengruppe
28 38	<i>Mosso</i> (<i>poco animato</i>)	C- → E-Dur Modulation	Überleitungsthema Hauptmotiv mit chromatisch absteigenden Begleitfiguren		
51 69	<i>a tempo</i> (4/4)	a-Moll Modulation → D ⁷	Mollthema (T. 55) mit chromatisch absteigenden Begleitfiguren Fortspinnung mit diatonischem Skalenmotiv	B	Zwischen- oder Seitenthemengruppe
91 114 152	<i>Andante espressivo e cantabile</i>	G- → D-Dur D-Dur B- → F-Dur	Andante-Thema (enthält Hauptmotiv) Hauptmotiv, Flötenmelodie Andante-Thema	C D C	Seitenthemengruppe oder episodischer langsamer Mittelteil (Bogenform)
175 195 208	<i>a tempo</i> <i>Più mosso</i>	Modulation	Überleitungsthema Andante-Thema, Hauptmotiv, chromatisch absteigende Skalen Hauptmotiv (Höhepunkt)	–	Durchführung
213 235	<i>a tempo</i>	a-Moll → C-Dur	Mollthema mit chromatisch absteigenden Begleitfiguren (T. 221) Fortspinnung mit diatonischem Skalenmotiv → Apotheose (T. 262)	B	Zwischen- oder Seitenthemengruppe
271- 332	<i>Tempo I</i> (3/4)	C-Dur	vier Akkorde Mollthemenkopf (T. 277) Hauptmotiv (T. 278) Flötenmelodie (T. 300)	A	Hauptthemengruppe und Coda

Tabelle 3. M. K. Čiurlionis, Symphonische Dichtung *Jūra* („Das Meer“, 1903–07)

Takt	Tempo, Taktart	Tonarten	motivisch-thematisches Material	Sonatenform
Exposition				
1 6 23	<i>Andante</i> (4/4)	E-Dur E- → Fis-Dur	Kopfmotiv, Quart-Quintfall-Figuren; Hauptthema; Tonrepetitionsmotiv (T. 12f.), Liedzitat (17); Kopfmotiv	Langsame Hauptthemen- gruppe
31		fis-Moll Modulation	chromatische Fortspinnung des Hauptthemas; Liedzitat (51)	
66 87	<i>Allegro moderato</i>	h-Moll Modulation	Quart-Quint-Figuren, Drehfigur, Punktierungen; „heroisches“ Bassthema mit Liedzitat	Überleitungsgruppe
93	<i>Meno mosso</i>	Des-Dur fis-Moll E-Dur	Seitenthema (96) mit Fortspinnung (incl. Liedzitat, Bogenmotiv, Drehfigur); Hauptthemenkopf (114); Oktavsprungmotiv (117)	modulierende Seitenthemengruppe
140 162	<i>Andante sostenuto</i> (3/4)	A-Dur H-Dur	Bogenmotiv mit Ostinato-Begleitung Seitenthema mit derselben Begleitung	Epilog
Durchführung				
174		H- → C-Dur	Tonrepetitionsmotiv, Hauptthema	Zäsur, Überleitung
198	<i>Allegro moderato</i> (4/4)	A-Dur Modulation	Oktavsprungmotiv, kontrapunktiert von Haupt- und (ab 211) Seitenthema	Episode, erste Durchführung
222	<i>Meno mosso</i>	E-Dur/e-Moll	Tonrepetitionsmotiv	retardierendes Moment
231	<i>Allegro</i>	Modulation	Hauptthema und chromatische Skalen; Tonrepetitionsmotiv (242), Überleitungsmotiv (245), Liedzitat (261, 321), heroisches Thema (265), Punktierungen; Septmotiv (324)	Hauptteil der Durchführung („Sturm“)
Reprise & Coda				
361	<i>Maestoso</i>	E-Dur	Kopfmotiv (Apotheose), gekoppelt mit Hauptthema (367); Tonrepetitionsmotiv (373); Liedzitat (380)	Hauptthemen- gruppe
389	<i>Andante</i>	Modulation → E-Dur	chromatische Fortspinnung des Hauptthemas; Drehfigur (430)	
441 462 494 498 536	<i>Allegro moderato</i> (6/8)	C-Dur a-Moll C-Dur c-Moll, Modulation → H ⁷	Hauptthema (443) volksliedhafte Melodie Seitenthema volksliedhafte Melodie, Fortspinnung Punktierungen	Haupt- und Seitenthema, zunehmend verdrängt durch neue Melodie, dazu Ostinatobegleitung
544 553	<i>Andante cantabile</i> (6/8) (4/4)	E-Dur	„Grazioso“-Thema (543), gekoppelt mit Seitenthema (548) Seitenthema mit Fortspinnung (incl. Liedzitat)	verkürzte Seitenthemen- gruppe mit neuem Thema
576-607	<i>Andante maestoso</i>	e-Moll E-Dur	volksliedhafte Melodie Seitenthema (Apotheose; 594)	Coda

Literature

- Ambrasas, Algirdas. *M. K. Čiurlionio simfoninės poemos „Miške“ analitinės interpretacijos*. In: *Lietuvos muzikologija*, Nr. 1, Vilnius, 2000, p. 6-15.
- Arias, Enrique Alberto. *Sublimity and Nature: M. K. Čiurlionis's „Jūra“*. In: *Lituanus. Lithuanian Quarterly Journal of Arts and Sciences* 47, Nr. 3, 2001.
- Bruveris, Jonas. *M. K. Čiurlionis: tautiško problema*. In: *Lietuvos muzikologija*, Nr. 5, Vilnius, 2004, p. 6-28.
- Bruveris, Jonas. *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis*, Kaunas, 1973.
- Busoni, Ferruccio. *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. In: idem, *Von der Macht der Töne. Ausgewählte Schriften*, hrsg. von Siegfried Bimberg, Leipzig: Reclam 1983, p. 47-82.
- Forner, Johannes (Hrsg.). *Die Gewandhaus-Konzerte zu Leipzig 1781-1981*, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1981.
- Keym, Stefan. *Vom Patriotismus zum Pantheismus. Die „per aspera ad astra“-Dramaturgie in der polnischen Symphonik um 1900 am Beispiel von Noskowski, Paderewski und Karłowicz*. In: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig*, Nr. 12, Leipzig: Gudrun Schröder, 2008, p. 237-267.
- Keym, Stefan. *Mendelssohn und der langsame Schluss in der Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts*. In: *Musiktheorie*, Nr. 24, Laaber: Laaber 2009, p. 3-22.
- Keym, Stefan. *Symphonie-Kulturtransfer. Untersuchungen zum Studienaufenthalt polnischer Komponisten in Deutschland und zu ihrer Auseinandersetzung mit der symphonischen Tradition 1867-1918*, Habilitationsschrift Univ. Leipzig 2007, in print.
- Landsbergis, Vytautas. *Das Königliche Konservatorium zu Leipzig mit den Augen eines Studenten. Briefe von M. K. Čiurlionis*. In: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 21, Berlin (Ost), 1979, p. 42-69.
- Landsbergis, Vytautas. *Čiurlionio muzika*, Vilnius: Vaga, 1986.
- Landsbergis, Vytautas. *M. K. Čiurlionis. Time and Content*, Vilnius: Lituanus, 1992.
- Mirka, Danuta. *Idea korespondencji w poemacie symfonicznym „Morze“ Mikalajusa Konstantinasa Čiurlionisa*. In: Krzysztof Droba (Hrsg.), *W kręgu muzyki litewskiej. Rozprawy, szkice i materiały*, Kraków: Akademia Muzyczna, 1997, p. 13-27.
- Murphy, Michael. *Karłowicz's „Lithuanian Rhapsody“: An Expression of Polish Romantic Nationalism or a Skeleton in the Closet?* In: *Irish Musical Studies*, Nr. 5, Ireland: Blackrock, 1996, p. 205-213.
- Okulicz-Kozaryn, Radosław. *Litwin wśród spadkobierców Króla-Ducha. Twórczość Čiurlionisa wobec Młodej Polski*, Poznań: Wydawnictwo naukowe UAM, 2007.
- Siedlecka, Jadwiga. *Mikołaj Konstanty Čiurlionis 1875-1911. Preludium warszawskie*, Warszawa: AgArt, 1996.
- Wightman, Alistair. *Karłowicz, Young Poland and the Musical Fin-de-siècle*. Aldershot: Ashgate, 1996.

Scores

- Čiurlionis, M.K. *Jūra. Simfoninė poema. Partitūra*. Edited by Romaldas Misiukevičius. Kaunas: Edition J. Petronis 2000.
- Čiurlionis, M.K. *Jūra. Studienpartitur*. Edited by Eduardas Balsys, Moskva: Muzyka 1965, Reprint München: Höflich 2006.
- Čiurlionis, M.K. *Miške. Simfoninė poema. Partitūra*. Edited by Romaldas Misiukevičius. Kaunas: Edition J. Petronis 2000.

References

- ¹ Čiurlionis zählt zu den 38 Personen, die im Zeitraum 1888-1918 die Kompositionsklasse am Warschauer Institut Muzyczny erfolgreich abschlossen. Zu seiner polnischen Prägung siehe Jadwiga Siedlecka, *Mikołaj Konstanty Čiurlionis 1875-1911. Preludium warszawskie*, Warszawa 1996, und Radosław Okulicz-Kozaryn, *Litwin wśród spadkobierców Króla-Ducha. Twórczość Čiurlionisa wobec Młodej Polski*, Poznań 2007.
- ² *Miške* entstand für einen Kompositionswettbewerb, den Graf Maurycy Zamoyski anlässlich der Gründung der Warschauer Philharmonie ausschrieb und bei dem das Werk eine ehrenvolle Erwähnung erhielt. Unter dem polnischen Titel *W lesie* stand es auf dem Programm des 21. Philharmonischen Abends der Warschauer Philharmonie am 8.4.1902, wurde letztlich aber nicht gespielt – angeblich deshalb, weil Čiurlionis' polnischer Studienfreund Eugeniusz Morawski darauf bestanden hatte, dass Čiurlionis auf dem Programm als „litauischer Komponist“ ausgewiesen werde (Siedlecka, *Čiurlionis*, S. 29). – *Jūra* sollte nach Čiurlionis (Brief vom Juni 1907 an seinen Bruder Pawel, zitiert ebd., S. 84) in der Saison 1907/08 von der Philharmonie gespielt werden, wurde jedoch ebenfalls zurückgestellt. In diesem Fall dürfte die schwierige Situation der Warschauer Philharmonie zwischen der russischen Revolution von 1905 und der Entmachtung des Verwaltungsdirektors Aleksander Rajchman im September 1908 eine Rolle gespielt haben.
- ³ Diese Problematik wird detailliert erörtert bei Stefan Keym, *Symphonie-Kulturtransfer. Untersuchungen zum Studienaufenthalt polnischer Komponisten in Deutschland und zu ihrer Auseinandersetzung mit der symphonischen Tradition 1867-1918*, Habilitationsschrift Univ. Leipzig 2007, im Druck (Kapitel II.2).
- ⁴ Als Beispiele für symphonische Landschaftsgemälde ohne Sonatenform sind u.a. zu nennen: Alexander Borodin, *Steppenskizze aus Mittelasien*; Bedřich Smetana, *Die Moldau*; Vincent d'Indy, *Jour d'été à la montagne*.
- ⁵ In den 1890er-Jahren gab es in Warschau zwar noch kein festes Orchester. Dennoch hatte Čiurlionis während seiner Studienzeit Gelegenheit, dort etliche zeitgenössische Orchesterwerke zu hören dank der Symphoniekonzerte des Opernorchesters unter dem späteren Gründungsdirigenten der Philharmonie, Emil Młynarski, sowie dank diverser Gastspiele auswärtiger Ensembles wie des Leipziger Winderstein-Orchesters und der Berliner Philharmoniker.
- ⁶ Brief von M. K. Čiurlionis an Petras Markevičius vom 15.2.1902, zitiert nach Vytautas Landsbergis, *M. K. Čiurlionis. Time and Content*, Vilnius 1992, S. 60f.
- ⁷ Die Asymmetrie dieser Erweiterung wurde bereits hervorgehoben von Landsbergis, *Čiurlionis*, S. 62.
- ⁸ Jonas Bruveris, *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis*, Kaunas 1973, S. 44-46. Ich danke Herrn Kasparas Uinskas für die Übersetzung der litauischen Forschungsliteratur.
- ⁹ Mendelssohn verwendete die Bogenform mit langsamen Rahmenteilen auch schon in seiner Ouvertüre zu Shakespeares *Sommernachts Traum* und im Streichquartett op. 13. Siehe dazu Stefan Keym, *Mendelssohn und der langsame Schluss in der Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts*, in: *Musiktheorie* 24 (2009), S. 3-22.
- ¹⁰ Algirdas Ambrasas, *M. K. Čiurlionio simfoninės poemos „Miške“ analitinės interpretacijos*, in: *Lietuvos muzikologija* 1 (2000), S. 6-15, hier S. 11-13.

- ¹¹ In seinen Leipziger Briefen an Morawski äußerte sich Čiurlionis kritisch über den Charakter Noskowskis, aber respektvoll über dessen Kompetenz als Komponist.
- ¹² Ferruccio Busoni, *Entwürfe einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, in: Ders., *Von der Macht der Töne. Ausgewählte Schriften*, hrsg. von Siegfried Bimberg, Leipzig 1983, S. 47–82, hier: S. 53f.
- ¹³ Landsbergis, *Čiurlionis*, S. 60. In seiner ausführlicheren, in litauischer Sprache verfassten Čiurlionis-Monographie (*Čiurlionio muzika*, Vilnius 1986, S. 59–61) charakterisiert Landsbergis die Formteile von *Miške* mit folgenden semantischen Begriffen: „miškas – nerimas – vėjas – dūdelė – ilgesys – atlėga“ („Wald – Wind – Unruhe – Flöte – Sehnsucht – Beruhigung“); vgl. dazu auch Ambrasas, *M. K. Čiurlionio simfoninės poemos ‚Miške‘ analitinės interpretacijos*, S. 8–11. Bruveris, *Čiurlionis*, S. 44–46, sieht in *Miške* die Einheit von Mensch und Natur verwirklicht.
- ¹⁴ Zitiert aus dem Vorwort zum Reprint der Partitur, München o. J.
- ¹⁵ Vgl. Landsbergis, *Čiurlionis*, S. 60, bezeichnet die Flötenmelodie dementsprechend als „Trio“.
- ¹⁶ Vgl. Ambrasas, *M. K. Čiurlionio simfoninės poemos ‚Miške‘ analitinės interpretacijos*, S. 15, und Bruveris, *Čiurlionis*, S. 44–46.
- ¹⁷ M. K. Čiurlionis, „Über Musik“ [2], zitiert nach der englischen Übersetzung des Texts in Landsbergis, *Čiurlionis*, S. 173f.
- ¹⁸ Ebd., S. 175.
- ¹⁹ Ebd., S. 171.
- ²⁰ Zu diesem Werk siehe Michael Murphy, *Karłowicz’s ‚Lithuanian Rhapsody‘: An Expression of Polish Romantic Nationalism or a Skeleton in the Closet?*, in: *Irish Musical Studies* 5, Blackrock 1996, S. 205–213, und Alistair Wightman, *Karłowicz, Young Poland and the Musical Fin-de-siècle*, Aldershot 1996, S. 63f.
- ²¹ Vgl. Jonas Bruveris, *M. K. Čiurlionis: tautiškumo problema*, in: *Lietuvos muzikologija* 5 (2004), S. 15.
- ²² Vgl. Enrique Alberto Arias, *Sublimity and Nature: M. K. Čiurlionis’s ‚Jūra‘*, in: *Lituanus. Lithuanian Quarterly Journal of Arts and Sciences* 47, Nr. 3 (Herbst 2001).
- ²³ Nach Johannes Forner (Hrsg.), *Die Gewandhaus-Konzerte zu Leipzig 1781–1981*, Leipzig 1981, erklang die Ouvertüre am 12.12.1901. Čiurlionis schrieb am 17.2.1902 an Morawski, Wagner werde nur selten im Gewandhaus gespielt und er habe dort erst zwei Werke von ihm gehört (das zweite dürfte die am 13.2.1902 aufgeführte *Faust-Ouvertüre* gewesen sein). Vgl. Vytautas Landsbergis, *Das Königliche Konservatorium zu Leipzig mit den Augen eines Studenten. Briefe von M. K. Čiurlionis*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 21 (1979), S. 59.
- ²⁴ Laut dem Vorwort von Romaldas Misiukevičius zur gedruckten Partitur (Kaunas 2000) enthält das im Litauischen Čiurlionis-Nationalmuseum in Kaunas befindliche Autograph von *Jūra* keine Tempo-Angaben des Komponisten. Die Tempovorschrift *Andante* für den Beginn stammt aus der Feder Eugeniusz Morawskis. Im Übrigen wurden bei dem Neudruck von 2000 weitgehend die Tempovorschriften übernommen, die Eduardas Balsys der von ihm revidierten und gekürzten Fassung hinzugefügt hatte, in der das Werk erstmals gedruckt wurde (Moskau 1965).
- ²⁵ Landsbergis, *Čiurlionis*, S. 63, attestiert dem Seitenthema von *Jūra* einen „strahlenden, beinahe überirdischen“ Charakter, so als steige die Melodie vom Zenith herab. Tatsächlich ähnelt dieses Thema, stärker allerdings noch sein Pendant in *Miške*, dem „Sonnenthema“ der etwa zur gleichen Zeit konzipierten, jedoch erst später abgeschlossenen *Alpensymphonie* des von Čiurlionis bewunderten Richard Strauss.
- ²⁶ Vgl. Landsbergis, *Čiurlionis*, S. 63f.
- ²⁷ Tatsächlich wird das Tonrepetitionsmotiv bereits einmal in der Hauptthmengruppe von den Bratschen antizipiert (T. 13). Dies ist allerdings nahezu nur visuell, d.h. in der Partitur erkennbar.
- ²⁸ Die Nähe zu Smetanas Zyklus *Má vlast* tritt in dieser Umformung erneut hervor, denn auch dort wird das majestätische synkopierte „Vyšehrad-Motiv“ in der dritten Tondichtung *Šarka* in ein kämpferisch vorwärts drängendes Motiv umfunktioniert.
- ²⁹ Landsbergis, *Čiurlionis*, S. 63.
- ³⁰ Bei Ziffer 31 (S. 85) springt die von Balsys edierte Fassung von T. 274 zu T. 321 des Originals. Neben diesem gravierenden Eingriff wurden diverse kürzere Passagen gestrichen (z.B. T. 148f. im Epilog der Exposition, vgl. S. 49 der gekürzten Fassung) und zahlreiche Änderungen an der Instrumentation vorgenommen (u.a. wurden Glocken hinzugefügt und die zweite Harfe gestrichen).
- ³¹ Z.B. d-Moll in T. 235, 260, 286, 310 und 321; c-Moll in T. 247, 279 und 308; e-Moll in T. 245, 296 und 313.
- ³² Die Angabe von Landsbergis, *Čiurlionis*, S. 64, Exposition und Reprise von *Jūra* stünden im Verhältnis von 248 zu 197 Takten, ist nicht nachvollziehbar. Selbst wenn man (anders als in der hiesigen Interpretation) die zentrale *Allegro moderato*-Episode noch zur Exposition rechnet, kommt man bis zum Einsatz der eigentlichen *Allegro*-Durchführung nur auf 230 Takte, ohne sie auf 173 Takte. Die Reprise, deren Beginn und Abbruch eindeutig sind, umfasst 215 Takte.
- ³³ Auf diese Ähnlichkeit hat bereits Arias, *Sublimity and Nature*, aufmerksam gemacht.
- ³⁴ Eine Form, bei der sehr spät noch ein neues Thema präsentiert wird, weist auch die symphonische Dichtung *Nevermore* (um 1911, nach dem Gedicht *The Raven* von E. A. Poe) von Čiurlionis’ Freund Eugeniusz Morawski auf.
- ³⁵ Zu dieser Einschätzung gelangt auch bereits Landsbergis, *Čiurlionis*, S. 65.
- ³⁶ Bruveris, *Čiurlionis*, S. 46–51, deutet das Meer in *Jūra* als „Symbol der Komplexität der menschlichen Existenz“.
- ³⁷ Siehe Landsbergis, *Čiurlionis*, S. 65, und besonders Danutė Mirka, *Idea korespondencji w poemacie symfonicznym ‚Morze‘ Mikalojusas Konstantinas Čiurlionisa*, in: Krzysztof Droba (Hrsg.), *W kreggu muzyki litewskiej. Rozprawy, szkice i materiały*, Kraków 1997, S. 13–27.
- ³⁸ In englischer Übersetzung abgedruckt bei Landsbergis, *Čiurlionis*, S. 162f.
- ³⁹ Fragwürdig erscheint mir daher die Sicht von Mirka, *Idea korespondencji*, S. 17–26, die das Orchesterwerk *Jūra* nicht nur mit dem gleichnamigen Prosatext von Čiurlionis in Bezug setzt, sondern auch mit seinen Meeresbildern und ausgehend davon zu einer scharf dualistischen Interpretation gelangt, wonach sämtliche in tiefen Registern erklingenden Themen dem Meer, die in hohen Registern hingegen dem Wind zuzuordnen seien. Die Autorin übergeht dabei die zahlreichen motivischen Querbezüge zwischen den beiden vermeintlichen Sphären. Auch bleibt unklar, in welchem

- Zusammenhang die dualistische Konstellation mit der Dramaturgie des Werks stehen soll.
- ⁴⁰ Landsbergis, *Čiurlionis*, S. 65, spricht sogar von einer „kosmischen“ Dimension.
- ⁴¹ Bereits in der in Leipzig – also zwischen den beiden symphonischen Dichtungen – entstandenen Ouvertüre *Kęstutis*, die einem litauischen Nationalhelden aus der Zeit vor der Personalunion gewidmet ist, verwendete Čiurlionis zwei litauische Volksliedmelodien.
- ⁴² Nach Landsbergis, *Čiurlionis*, S. 64, bezeichnete Čiurlionytė das volksliedhafte Thema in *Jūra* als „Dzūkai-Thema“.
- ⁴³ Siehe Stefan Keym, *Vom Patriotismus zum Pantheismus. Die „per aspera ad astra“-Dramaturgie in der polnischen Symphonik um 1900 am Beispiel von Noskowski, Paderewski und Karłowicz*, in: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig* 12 (2008), S. 237–267.
- ⁴⁴ In seinem Aufsatz „Über Musik“ [2] von 1909 machte Čiurlionis selbst darauf aufmerksam, dass „Völker, die in dunklen Wäldern hausen“, andere Lieder singen als die, „welche an der Meeresküste leben“ (zitiert nach Landsbergis, *Čiurlionis*, S. 171).
- ⁴⁵ Vgl. Bruveris, *M. K. Čiurlionis: tautiškumo problema*, S. 15 (seltsamerweise lautet der Liedtext im dazu gehörigen Notenbeispiel auf S. 28 nicht *Motule mano* (wie auf S. 15), sondern *Mociute mano* („Meine Großmutter“)).
- ⁴⁶ Mirka, *Idea korespondencji*, S. 25.
- ⁴⁷ Mirka, *Idea korespondencji*, S. 25, deutet den Gegensatz zwischen Meer und Wind, den sie als vorherrschendes Prinzip in *Jūra* betrachtet (vgl. Anm. 40), als Symbol für den Gegensatz zwischen nationalem Kollektiv und genialem künstlerischem Individuum.
- ⁴⁸ Hier und nicht etwa im Erhabenheitsbegriff der Philosophie des 18. Jahrhunderts (wie Arias, *Sublimity and Nature*, meint) sind die Wurzeln von Čiurlionis’ Kunst- und Naturanschauung zu suchen.
- ⁴⁹ Dies geht deutlich hervor aus Čiurlionis’ 1909 publiziertem Text „Über Musik“ [1], in dem es heißt: „Die göttliche und magische Rolle der Musik ist verschwunden. Der Mob hat sie [die Musik] sich angeeignet, sie all ihrer Poesie beraubt, sie besudelt, in Tavernen und an die schäbigsten Orte geschleift. [...] Wir hören Musik beim Bierschlürfen und stimmen überein, dass sie zur Unterhaltung eines Publikums bestimmt sei. Wir respektieren Beethoven, Bach und Wagner ein wenig, aber wir lieben quequoque und mache.“ (Zitiert nach Landsbergis, *Čiurlionis*, S. 169.)
- ⁵⁰ Es fällt auf, dass Landsbergis, *Čiurlionis*, S. 64f., in dieser Frage sehr vorsichtig bleibt.
- ⁵¹ Die These von Bruveris, *M. K. Čiurlionis: tautiškumo problema*, S. 15, der synkopierte dritte Takt des Volkslieds *Motule mano*, den Čiurlionis in *Jūra* gar nicht zitiert, sei die motivische „Keimzelle“ sämtlicher Synkopenthemen der Komposition, überzeugt mich nicht.

Summary

The symphonic poems *Miške* (1900–1901) and *Jūra* (1903–1907) by Mikolajus Konstantinas Čiurlionis are analyzed in the context of 19th-century symphonic tradition. Čiurlionis studied in Warsaw and Leipzig and was influenced by the symphonic landscape paintings of

German and Polish composers such as Felix Mendelssohn Bartholdy, Joachim Raff and Zygmunt Noskowski. These composers tried to evoke landscapes within the traditional mould of the sonata form in spite of the fact that this form with its teleological, process-like dramaturgy does not seem very suitable for the representation of static and idyllic scenery. In his two orchestral scores, Čiurlionis also referred to the sonata form, but in a very personal and innovative way. The originality of both works consists of not so much motivic material (as shown by many places reminiscent of works by other composers) as of its disposition and formal evolution.

In *Miške* (In the Forest), the sonata form is combined with the features of a symmetrical arch structure (A-B-C-D-C-B-A) resulting from a retrograde recapitulation. Furthermore, the first part of the work shows a continuous evolution, shifting gradually from the introduction to the main theme group.

Jūra (The Sea) also has an ambiguous formal design, but on a much broader scale and with a higher degree of complexity. Once again, there are no clear First and Second themes but two groups of constantly evolving motives tied together by abstract diastematic and/or rhythmic relationships. There are much more than two tonalities already in the “exposition” (E major, B minor, D-flat major, A major, B major). Whereas the development section is an impressive but rather conventional “storm music” (which was shortened in the edition published by Eduardas Balsys in 1965), the recapitulation surprises by introducing two new thematic protagonists: a melancholic folk song-like melody and a gracious dance theme reminding Richard Strauss’ *Also sprach Zarathustra*. The coda presents two highly contrasting endings: the first one expresses deep melancholy, the second one triumph. This two-faced conclusion underlines the ambiguous character and the modernity of the whole work.

The folk song-like melody and the citation of the Lithuanian song *Motule mano* (My Dear Mother) point to a patriotic subtext of *Jūra*. The work may be interpreted as a vision of a free Lithuania with access to the sea. Probably, here Čiurlionis was influenced by his Polish teacher Noskowski who also included hidden patriotic messages in some of his orchestral scores. Noskowski’s influence is also apparent on the technical level: in the complex contrapuntal textures of both scores. Čiurlionis’ preference for slow tempi corresponds with the character that he attributes to Lithuanian folk songs. However, it was also typical of post-Romantic symphonic music.

In general, the two scores come close to the ideal of a “freely” evolving landscape-like “Urmusik” which Ferruccio Busoni presented in his “Sketch of a New Music Aesthetics” (1907). Especially *Jūra* merits more attention by the international public.

Santrauka

Mikalojaus Konstantino Čiurlionio simfoninės poemos „Miške“ (1900–1901) ir „Jūra“ (1903–1907) čia analizuojamos XIX a. simfoninės tradicijos kontekste. Čiurlionis studijavo Varšuvoje ir Leipcige. Jam įtakos turėjo vokiečių ir lenkų kompozitorių, tokių kaip Felixas Mendelssohnas-Bartholdy, Joachimas Raffas ir Zygmuntas Noskowskis, simfoninių peizažų paveikslai. Šie kompozitoriai mėgino „išgauti“ peizažus tradiciniame sonatos formos pavidale, nors ši forma ir jos teleologinė, procesinė dramaturgija neatrodo labai tinkama statikai ir idiliškam peizažui atskleisti. Savo dviejuose orkestrinės muzikos kūriniuose Čiurlionis taip pat remiasi sonatos forma, tačiau labai savitu ir novatorišku būdu. Abiejų kūrinių originalumas glūdi ne tiek jų motyvuose (daug kuo primenančiuose kitų kompozitorių kūrinius), kiek jų išdėstyme ir formalioje plėtotėje.

Simfoninėje poemoje „Miške“ sonatos forma sujungiama su retrogradine repriza, pasitelkus simetrinės arkos struktūros bruožus (A-B-C-D-C-B-A). Be to, pirmoje kūrinio dalyje matyti nuolatinė plėtotė, laipsniškai pereinama nuo įžangos prie pagrindinių temų grupės.

Simfoninės poemos „Jūra“ formos sandara taip pat nevienalytė, tačiau daug platesnio masto ir žymiai sudėtingesnė. Beje, šiame kūrinyje nėra aiškių pirmosios ir antrosios temų – čia nuolat plėtojamos dvi tarpusavyje abstrakčiais diasteminiais ir (arba) ritminiais ryšiais susijusių

motyvų grupės. Vien ekspozicijoje skamba daugiau nei dvi tonacijos (*E-dur*, *b-moll*, *Des-dur*, *A-dur*, *B-dur*). Plėtojimo dalyje skamba išpūdinga, bet gana konvencionali „audros muzika“ (Eduardo Balsio 1965 m. redaguotame leidime ji yra sutrumpinta), o repriza nustebina dviem naujais teminiais protagonistais: melancholiška, liaudies dainą primenančia melodija ir prabangia šokio tema, kuri primena Richardo Strausso „Štai taip Zaratustra kalbėjo“. Koda pateikia dvi labai kontrastingas pabaigas: pirmojoje išreiškiama melancholija, o antrojoje – triumfas. Tokia „dviveidė“ pabaiga pabrėžia dviprasmišką viso kūrinio pobūdį ir modernumą.

Į liaudies dainą panašioje melodijoje ir lietuvių liaudies dainos „Motule mano“ citatoje slypi patriotinė „Jūros“ potekstė. Kūrinių galima interpretuoti kaip laisvos Lietuvos, turinčios prieigą prie jūros, viziją. Tikėtina, kad šiuo atžvilgiu Čiurlioniui įtakos turėjo jo mokytojas lenkas Z. Noskowskis, kurio orkestriniuose kūriniuose taip pat esama užslėptų patriotinių minčių. Z. Noskowskio įtaka akivaizdi ir techniniame lygmenyje: sudėtingoje abiejų kūrinių polifoninėje sandaroje. M. K. Čiurlionio mėgstami lėti tempai atitinka lietuvių liaudies dainų pobūdį. Tačiau tai būdinga ir postromantinei simfoninei muzikai.

Apskritai šie du kūriniai yra artimi Ferruccio Busoni „laisvai“ besiplėtojančiam, į peizažą panašiam *Urmusik* modeliui, aprašytam jo „Naujosios muzikos estetikos apybraižoje“ (1907). „Jūra“ kelia ypač didelį tarptautinės publikos susidomėjimą.

Notenbeispielgruppe 1. M. K. Čiurlionis, *Miške* („Im Wald“, 1900–01)

Grundlegende Akkordfolge (T. 1-7)

Hauptmotiv (T. 8-9)

Überleitungsthema mit Varianten

Mollthema mit Varianten und Fortspinnung

Andante-Thema (T. 91-114)

Pastorale Flötenmelodie (T. 116-120)

Notenbeispielgruppe 2. M. K. Čiurlionis, *Jūra* („Das Meer“, 1903–07)

Kopfmotiv und Quart-Quintfall-Figur (T. 2-4)

zum Vergleich: Smetana, „Vyšhrad“-Motiv



Hauptthema (T. 6-17)



Chromatische Fortspinnung des Hauptthemas (T. 31-44)



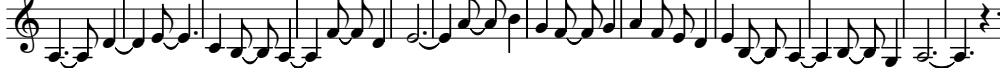
Hauptthema mit Kontrapunkt (chromatisiertes Seitenthema?) in der Durchführung (T. 231-234)



Hauptthema in der Reprise, gefolgt von volksliedhafter Melodie (T. 443-473)



volksliedhafte Melodie



Überleitung mit Quart-, Quint- und Sextfiguren (T. 66-69)

Drehfigur



Heroisches Bassthema mit Liedzitat in der Überleitung (T. 87-93)

Liedzitat



Seitenthema (T. 96-104)

Fortspinnung des Seitenthemas (T. 107-120)

Epilog (T. 143-153)

Tonrepetitions- oder „Sturm“-Motiv mit Rhythmus des Seitenthemas (T. 174-176)

Mittelteil: Oktavsprungmotiv aus Seitenthemengruppe, kontrapunktiert vom Hauptthema (T. 198-201)

Grazioso-Thema in der Reprise der Seitenthemengruppe (T. 543-548)