

Algirdas Jonas AMBRAZAS

Julius Juzeliūnas ir Eduardas Balsys: to paties kelio skirtingos atšakos

Julius Juzeliūnas and Eduardas Balsys: Two Branches of the Same Path

Anotacija

Šis straipsnis parengtas prof. Algirdo Jono Ambrazo (1934–2016) pranešimo¹ pagrindu. Straipsnis gvildena dviejų lietuvių kompozitorių, amžininkų – Juliaus Juzeliūno (1916–2001) ir Eduardo Balsio (1919–1984) – esteriinių pozicijų bei kūrybinio kelio ypatumus. Abu kompozitoriai buvo vėlyvojo sovietmečio, J. Juzeliūnas – ir Nepriklausomybės pirmojo dešimtmečio modernios nacionalinės muzikos kūrimo šalininkai. Skirtingų pedagoginių kompozitorių mokyklų (E. Balsys – Antano Račiūno, J. Juzeliūnas – Juozo Gruodžio) auklėtiniai skirtingai konceptualizavo pamatinę savo kūrybinio kelio viziją. Straipsnyje konstatuojama, kad nepaisant ilgainiui pasireiškusių komponavimo metodų skirtumo, savo esme J. Juzeliūno ir E. Balsio kūryba liko artimai giminingos: jų kūriniais būdinga muzikos emocinio įtaigumo ir racionalumo darna, formos monumentalumas ir išbaigtumas. Tautiniam savitumui išreikšti J. Juzeliūnas ir E. Balsys rėmėsi lietuvių liaudies muzikos turtais. Straipsnyje tyrinėjami abiem meistrams charakteringi individualūs komponavimo principai, dėmesį sutelkiant į skirtingą modernios tautinės muzikos sampratą bei realizacijos būdus. Daroma išvada, kad J. Juzeliūnas ir E. Balsys – vieni ryškiausių tautinio modernizmo atstovų lietuvių muzikoje – kūryboje žengė viena kryptimi to paties kelio skirtingomis atšakomis. Tiek savo kūryba, tiek vaisinga pedagogine veikla jie padarė įtaką tolimesnei lietuvių kompozitorių mokyklos raidai.

Reikšminiai žodžiai: lietuvių muzika, nacionalinė muzika, modernėjimas, folkloras, tonacinė sistema, dodekafonija, Julius Juzeliūnas, Eduardas Balsys, kūrybos procesas.

Abstract

The article is based on the report² by Prof. Algirdas Jonas Ambrazas. The aim of this article is to discuss the resolution of the issue of national individuality of music in the creative work of Julius Juzeliūnas (1916–2001) and Eduardas Balsys (1919–1984), two of the most prominent representatives of the Lithuanian compositional school. They both followed the principle formulated by Juozas Gruodis: to aim for national character of music through the use of modern means of expression. This concept of national modernism was implemented in the most mature works of Juzeliūnas and Balsys. The 1960s saw the emergence of Juzeliūnas's original composition system based on non-tertian chords. The link with Lithuanian folk melodies was sought by integrating the characteristic supporting tones into the harmony texture. The twelve-tone series divided into several segments each consisting of an equal number of varying sounds became the starting point of harmony. In this way, Juzeliūnas's system externally approached dodecaphony. Starting with *Dramatinės freskos* (Dramatic Frescoes, 1956), Eduardas Balsys began to use classic dodecaphony, which was shortly followed by the elements of sonorism and aleatoricism. Atonal structures were contrasted with thematicism, which rested on characteristic folklore intonations or even complete Lithuanian folk melodies. Balsys was critical of Juzeliūnas's composition system and maintained that constructiveness of the works based on this system weakened their emotional impact. Both composers held differing attitudes towards certain manifestations of modern music. Even in his most modernistic works Balsys resorted to conflicting dramaturgy; the tendencies of minimalism were fundamentally alien to him. Meanwhile, Juzeliūnas had been gradually leaning towards variant developments of the thematicism of static dramaturgy. On the whole, however, the creative work of both Juzeliūnas and Balsys has much in common. The harmony of emotional suggestion and rationalism, and the monumentality and perfection of form are inherent in the most valuable works of both masters. To highlight national individuality, they did not stop at the use of external qualities of folklore but sought to reveal the inner character of folk music. As typical representatives of national modernism, Juzeliūnas and Balsys followed different branches of the same path and influenced further developments in the Lithuanian compositional school with their work and rewarding pedagogical activities.

Keywords: Lithuanian music, national music, modernization, folklore, tonal system, dodecaphony, Julius Juzeliūnas, Eduardas Balsys, creative process.

Tautinio savitumo svarbą lietuvių muzikai dar pačioje XX a. pradžioje iškėlė Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911). Programiniame straipsnyje „Apie muziką“³ jis lietuvių kompozitorius ragino savo kūryboje sąmoningai remtis liaudies melodika, ypač seniaisiais, savičiausiais jos klodais; tuo pat metu jis ragino kalbėti šiuolaikine muzikos kalba. Čiurlionis teigė:

Mūsų *credo* – tai mūsų seniausios dainos ir mūsų ateities muzika.⁴

Čiurlionio pažiūras į tautinę muziką perėmė ir išplėtojo Juozas Gruodis (1884–1948) – pirmasis kompozicijos klasės vedėjas Lietuvos aukštojoje mokykloje – Kauno konservatorijoje. 1932 m. jis suformulavo pagarsėjusių tezę:

Naudodamasis moderniomis priemoneis stengiuosi būti lietuvių tautinis kompozitorius.⁵

Tiesa, J. Gruodžio vartotos „modernios priemonės“ iš esmės dar rėmėsi neoromantinio stiliaus arsenalu, tačiau jo

iškeltas tautinio modernizmo principas tapo visos lietuvių kompozitorių mokyklos pagrindu.

XX a. antroje pusėje lietuvių muzikoje tautinio modernizmo principą bene labiausiai išreiškė Julius Juzeliūnas (1916–2001) ir Eduardas Balsys (1919–1984). Šių ryškiausių savo epochoje lietuvių kompozitorių gyvenime, muzikinėje veikloje, kūryboje rasime daug bendro. Abu kompozicijos studijas Kauno konservatorijoje pradėjo būdami brandaus amžiaus: J. Juzeliūnas – dvidešimt aštuonerių metų, E. Balsys – dvidešimt šešerių. Juzeliūnas, baigęs konservatoriją 1948 m., buvo paskutinis J. Gruodžio mokinys, tiesioginis jo kūrybos idėjų perėmėjas ir tęsėjas. E. Balsys, baigęs konservatoriją metais vėliau Antano Račiūno klasėje, buvo karštas J. Gruodžio muzikos adoratorius. J. Juzeliūno paskatintas, E. Balsys drauge su juo tęsė studijas Leningrado (Sankt Peterburgo) konservatorijos aspirantūroje pas tą patį specialybės vadovą – Viktorą Vološinovą.

Užbaigę aspirantūros studijas abu muzikai pradėjo pedagoginį darbą Lietuvos valstybinėje konservatorijoje – šalia teorinių disciplinų dėstyti jie ėmė vadovauti kompozicijos klasėms (J. Juzeliūnas išleido 47, E. Balsys – 32 absolventus). Daugelį metų jie ėjo vadovaujančias pareigas Lietuvos kompozitorių sąjungoje (E. Balsys buvo atsakingasis sekretorius, vėliau – pirmininkas, J. Juzeliūnas – pirmininko pavaduotojas, valdybos narys).

J. Juzeliūno ir E. Balsio kūryba taip pat plėtojosi lygia greta, modernėjimo kryptimi. Abiejų kompozitorių kūriniai, parašyti aspirantūroje ir pirmaisiais metais po jos baigimo, iš esmės dar atstovavo vėlyvojo romantizmo stiliui, artimam Piotro Čaikovskio ir kitų XIX a. pabaigos rusų kompozitorių kūrybai. Žymesni šio laikotarpio J. Juzeliūno kūriniai – Antroji simfonija (1949–1951), baletas „Ant marių kranto“ (1953), Koncertas balsui ir orkestrui (1954). Balsio kūrybinio kelio pradžią apibūdina Styginių kvartetas (1953) ir Pirmasis koncertas smuikui ir orkestrui (1954). Minėtų kūrinių harmonija – tonacinė, pagrįsta tercinės sandaros akordais ir tradiciniais jų funkciniais santykiais. Muzikos tautinio savitumo siekta tiesiogiai remiantis lietuvišku folkloru. Nevengiama ištisu lietuvių liaudies melodijų panaudojimo („citavimo“), bet dažniausiai į originalią (autorinę) melodiją įpinamos charakteringos liaudies intonacijos. Lietuvių liaudies melodijų derminiai bruožai lėmė harmonijoje vyraujančią diatoniką, praturtintą specifiniais dermių laipsniais, lemiančiais atitinkamų akordų santykius (vadinamieji modalizmai).

Šeštojo dešimtmečio pabaigoje lietuvių muzikoje iškilusi stilistinio atsinaujinimo banga buvo labiausiai būdinga to laikotarpio J. Juzeliūno ir E. Balsio kūrybai. Muzikos kalbos permainos anksčiausiai ir bene radikaliausiai pasireiškė E. Balsio Antrajame koncerte smuikui ir orkestrui (1958), kiek nuosaikiau – balete „Eglė žalčių karalienė“ (1960). J. Juzeliūno kūryboje laipsnišką perėjimą į kokybiškai naują muzikinio mąstymo plotmę liudija jo opera „Sukilėliai“

(1957), o ypač simfoninė siuita „Afrikietiški eskizai“ (1961). Šių etapinių abiejų kompozitorių kūrinių muzikos kalboje šalia individualių skirtumų galima įžvelgti nemaža bendrų bruožų. Pažymėtina ryškus tonacinės sistemos ir funkcinės harmonijos praturtinimas chromatika, bet išsaugant tonalumą. Vis dažniau ir drąsiau panaudojami netercinės sandaros akordai. Ryšiai su lietuvių muzikiniu folkloru nesusilpnėjo; retsykiais panaudojamos net ištisos lietuvių liaudies melodijos, tačiau iš esmės keičiamas jų pirminis charakteris. Pavyzdžiui, Antrojo koncerto smuikui ir orkestrui pirmoje dalyje panaudotos archajinės santūraus pobūdžio lietuvių liaudies melodijos dėl įvesto gyvo tempo, pramoginių šalių muzikai būdingos ritmikos suskambėjo labai veržliai ir aktyviai. Baletu „Eglės raudoje“ panaudota autentiška avižapjūtės melodija dėl chromatinės harmonijos, ostinatiškai kartojamų sekundinių sąskambių įgavo tragišką skambesį.

J. Juzeliūno „Afrikietiški eskizai“, žymia dalimi pagrįsti Kongo srities melodijomis, išsaugojo ryšius su lietuvių liaudies melodijų tradiciniais ypatumais. Pradedant „Afrikietiškais eskizais“, liaudinei melodikai būdingi atraminiai garsai ėmė lemti akordų sandarą.

Septintajame dešimtmetyje iš esmės susiformavo J. Juzeliūno tolimesnei kūrybai būdinga savita tonacinė harmoninė sistema. Pradiniam jos raidos etape iš J. Juzeliūno atrinktų charakteringų lietuvių liaudies melodikai intervalų buvo suformuotas specifinės sandaros akordas (vadinamasis „Juzeliūno akordas“); jį sudarė didžiosios arba mažosios tercijos, didžiosios sekundos, grynosios kvartos intervalai. Sudaromas nuo įvairių chromatinės gamos laipsnių, šis tipiškas akordas lėmė ir atitinkamus funkcinis santykius (šio laikotarpio kūriniai: Poema-koncertas styginių orkestrui (1961), Pasakalija (poema), Pirmasis styginių kvartetas (abu 1962), „Pelenų lopšinė“, Koncertas vargonams, smuikui ir styginių orkestrui (abu 1963), trečioji simfonija „Žmogaus lyra“ (1964).

Nuo 1966 m. prasidėjo naujas J. Juzeliūno tonacinės harmoninės sistemos etapas. Harmonijos išėities tašku tapo dvylikalaipsnis garsaeilis, dalijamas į kelis (tris ar keturis) vienodo garsų kiekio, bet skirtingos intervalinės sudėties segmentus („ląsteles“). Toks komponavimo būdas primena dodekafoninę techniką, ypač Antonui Webernui būdingą dvylikagarsės serijos segmentavimą į pasirinktos intervalinės struktūros atkarpas. Tačiau J. Juzeliūnas griežtai nesilaikė dodekafonijai specifinio serijos garsų nekartojamumo principo ir išsaugojo tonalumą ir funkcinis sąskambių ryšius. Intervalinių ląstelių atrankai didelės reikšmės turėjo lietuvių liaudies muzikai būdingos intonacijos. J. Juzeliūno tonacinės harmoninės sistemos naujo etapo pradžia – Antrasis styginių kvartetas, „Concerto grosso“ (abu 1966), opera „Žaidimas“ (1968). Esminiai šios sistemos bruožai išliko iki J. Juzeliūno kūrybinio kelio pabaigos.

Maždaug tuo pačiu metu ryžtingas posūkis link naujų komponavimo technologijų pasireiškė ir E. Balsio kūryboje. Tačiau jo siekis užsienyje susiformavusius moderniuosius

kūrybos metodus sieti su lietuviškuoju folkloru iš esmės skyrėsi nuo Juzeliūno.

1965 m. suskambėjo E. Balsio „Dramatinės freskos“ (iš esmės – dvigubas koncertas smuikui, fortepijonui ir orkestrui). Šiame monumentaliam kūrinyje E. Balsys vienas pirmųjų iš lietuvių kompozitorių panaudojo dodekafoninę techniką. Kūrinių melodinį tematizmą ir faktūros balsus formavo dvi dvylikatonės serijos; harmoninė vertikalė buvo sudaryta iš laisvai atrinktų chromatinio garsaeilio tonų. Kai kurie teminiai „Dramatinių freskų“ epizodai savo intonacine struktūra yra artimi senovinio lietuviškojo folkloro pavyzdžiams, tačiau ištisinių liaudies melodijų citatų nevartota.

Naujas reikšmingas kūrinys E. Balsio tautinio modernizmo kelyje buvo oratorija „Nelieskite mėlyno gaublio“ (1970). Apibendrintai atskleidamas tragiškus Antrojo pasaulinio karo vaizdus kompozitorius pasitelkė platų modernių komponavimo priemonių ratą. Šalia gausių dodekafoninių epizodų plačiai panaudoti to meto lietuvių muzikoje nauji sonoristikos ir ribotos aleatorikos metodai. Svarbiausiai oratorijos temai paimta lietuvių senovinės rugiapjūtės dainos „Oi teka, bėga vakarinė žvaigždėlė“ melodija. Ji jau skambėjo Antrojo koncerto smuikui ir orkestrui antrojoje dalyje. Tačiau oratorijoje kompozitorius išlaikė ir netgi sustiprino šios paprastutės melodijos eleginius bruožus.

Oratorijai būdinga atonalių ir tonalių sferų priešprieša yra būdinga ir vienintelei E. Balsio operai „Kelionė į Tilžę“ (1980). Operos muzikinė medžiaga formuojama dodekafonijos pagrindu, svarbiausiems personažams charakterizuoti naudojamos atskiros serijos. Tačiau muzikinėje dramaturgijoje reikšmingų buitinių epizodų muzika akivaizdžiai folklorinė. Kai kuriuose operos epizoduose net dvylikagarsė serija tampa faktišku tematizmo pagrindu. Pavyzdžiui, pabrėžtinai liaudiška „Indrės raudos“ melodija iš operos pirmojo veiksmo yra sudaryta iš šiam personažui apibūdinti skirtos dvylikagarsės serijos garsų.

Lygindami J. Juzeliūno ir E. Balsio 7–8-ojo dešimtmečio kūrinius, atstovaujančius tautinio modernizmo kryptį, pastebime nemažą bendrų bruožų.

Abu kompozitoriai, kiekvienas savaip, priartėjo prie chromatinio garsaeilio tonų lygiateisiškumo, artimo dodekafonijai. Panašus serijų traktavimas, jų transformavimo būdai. Neretai siekiama serijų intervalinėje struktūroje išryškinti liaudies muzikai būdingą diatoniškumą, net intonacinius bendrumus.

Tačiau muzikinio folkloro traktavimo atžvilgiu pasireiškė abiejų kompozitorių kūrybos skirtumai. E. Balsys neatsisakė ištisinio lietuvių liaudies melodijų naudojimo, paprastai jas priešindamas atonaliai harmoniniam fonui; folkloro ir modernių raiškos priemonių atžvilgiu vyravo antiteziškumo, priešpriešos tendencija. J. Juzeliūnas savo originaliojoje kompozicijos sistemoje rėmėsi ne ištisinėmis liaudies melodijomis, bet iš jų atrinktomis intonacinėmis

„ląstelėmis“, iš kurių formavo tiek melodinį, tiek harmoninį muzikos audinį. Taigi jo kūryboje išryškėjo tendencija folkloro struktūrinius elementus integruoti į originalių kūrinių muzikos kalbos kompleksą.

J. Juzeliūno kompozicinės sistemos atžvilgiu E. Balsys buvo nusiteikęs kritiškai. Manė, kad šia sistema pagrįstų kūrinių muzikos konstruktyvumas silpnina jų emocionalumą. E. Balsį erzino daugelio J. Juzeliūno kūrinių aukštas vertinimas spaudoje.

Susikaupusios nuoskaudos prasiveržė 1971 m. gegužės mėnesį įvykusiame Lietuvos kompozitorių sąjungos 6-ajame suvažiavime perskaitytame E. Balsio, kaip kompozitorių sąjungos pirmininko, pranešime. Jame E. Balsys pabrėžė „nacionalinės muzikos pagrindų“ būtinumą, pagyrė kai kurių lietuvių modernistų atsigrėžimą į folklorą (pavyzdžiui, Vytauto Montvilos „Gotiškoji poema“, Vytauto Barkausko „Trys aspektai“, Antroji simfonija). Darydamas aiškia užuominą į J. Juzeliūno kūrybą, E. Balsys pažymėjo, kad muzikos nacionalumą sudaro ne „sustingusių liaudinių intonacijų mechaniškas persodinimas“⁶.

Juzeliūnas savo 1961–1969 m. kūriniuose suformuotus kompozicinės sistemos principus apibendrino studijoje „Akordo sandaros klausimu“. Leningrado (Sankt Peterburgo) konservatorijos profesorius Anatolijaus Dmitrijevo iniciatyva, ši studija (J. Juzeliūno buvo pateikta kaip disertacija menotyros daktaro (t. y. habilituoto daktaro) moksliniam laipsniui įgyti. Disertacijos gynimui, numatytam Leningrado konservatorijos mokslo taryboje, buvo būtinas atsiliepinimas iš Lietuvos. E. Balsys, kaip Lietuvos valstybinės konservatorijos Kompozicijos katedros vedėjas, drauge su muzikologinių katedrų vedėjais Povilu Tamuliūnu ir Juozu Gaudrimu, pateikė pabrėžtinai neigiamą disertacijos vertinimą. Tik J. Juzeliūnui pavykus suorganizuoti išsamų kolektyvinį disertacijos svarstymą Lietuvos kompozitorių sąjungoje, buvo parengtas teigiamas atsiliepinimas. 1972 m. J. Juzeliūno disertacija sėkmingai apginta Leningrado konservatorijos mokslo taryboje.

Disertacijos svarstymo konfliktas tarp J. Juzeliūno ir E. Balsio ilgainiui atslūgo. Vis dėlto abiejų menininkų pažiūros į kai kurias moderniosios muzikos apraiškas liko skirtingos.

E. Balsys net savo moderniausiuose kūriniuose atstovavo konfliktinei dramaturgijai. Iki pat savo kūrybinio kelio pabaigos jis teikė pirmenybę raiškiam tematizmui, nuosekliai ir logiškai jo plėtotei. Muzikos statiškumas, mozaikiškumas, o ypač XX a. pabaigoje Lietuvoje išryškėjusios minimalizmo tendencijos jam buvo visiškai nepriimtinos. Tuo paaiškintinas E. Balsio priešiškas kai kurių jaunesnės kartos lietuvių kompozitorių (ypač Broniaus Kutavičiaus) kūrybai. Antai po B. Kutavičiaus „Panteistinės oratorijos“ perklauskos Kompozitorių sąjungoje (1971 02 25) E. Balsys yra pareiškęs:

Tai vienas baisiausių kūrinių, kokį tik esu girdėjęs. Žemiau jau nėra kur pult.⁷

O J. Juzeliūnas ilgainiui pradėjo linkti prie statiškosios dramaturgijos, pirmenybę teikdamas tematizmo variantiniam plėtojimui. Kai kuriuose vėlyvuosiuose kūrinuose (pavyzdžiui, Penktojoje simfonijoje „Lygumų giesmės“, „Litaniuose“ obojui solo) akivaizdūs ir minimalizmo bruožai. Kitaip nei E. Balsys, J. Juzeliūnas visada labai aukštai vertino B. Kutavičiaus kūrybą (antai 1979 m. J. Juzeliūnas tarp žymiausių lietuvių chorinės muzikos pasiekimų įvardijo B. Kutavičiaus oratorijas – „Panteistinę oratoriją“, „Paskutines pagonių apeigas“). Savo kūryboje J. Juzeliūnas neliko abejingas ir naujų garso išgavimo būdų paieškoms (ypač „Flobio-Clavio“, t. y. kvartetas fleitai, obojui ir klavesinui), kartais atsisakydavo ir apibrėžto aukštumo garsų (kūrinyje mušamųjų instrumentų ansamblui „Vixy et altera“).

Nepaisant ilgainiui pasireiškusio komponavimo metodų skirtumo, savo esme J. Juzeliūno ir E. Balsio kūryba liko artimai giminingos. Vertingiausiems abiejų meistrų kūriniams būdinga emocinio muzikos įtaigumo ir racionalumo darna, formos monumentalumas ir išbaigtumas. Tautiniam savitumui išreikšti J. Juzeliūnas ir E. Balsys rėmėsi lietuvių liaudies muzikos turtais. Nesitenkindami išorinių folkloro ypatybių panaudojimu abu kompozitoriai siekė įkūnyti liaudies muzikos dvasią, vidinį charakterį.

Julius Juzeliūnas ir Eduardas Balsys laikytini vienais ryškiausių tautinio modernizmo atstovų lietuvių muzikoje. Eidami viena kryptimi to paties kelio skirtingomis atšakomis, tiek savo kūryba, tiek vaisinga pedagogine veikla jie paveikė tolesnę lietuvių kompozitorių mokyklos raidą.

The importance of national uniqueness for Lithuanian music was pointed out as early as the very beginning of the 20th century by Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911). In his programmatic article “On Music”⁸ he urged Lithuanian composers to deliberately base their work on the folk tunes, particularly its most archaic and distinctive layers, and simultaneously advocated a contemporary musical language. Čiurlionis argued:

Our credo is our oldest songs and our future music.⁹

Juozas Gruodis (1884–1948), the first head of a composition class at a Lithuanian graduate school – the Kaunas Conservatory, adopted and developed Čiurlionis’ views on national music. In 1932 he formulated his famous thesis:

While using modern means, I seek to be a Lithuanian national composer.¹⁰

Sure, the “modern means” Gruodis used still essentially relied on the neo-Romantic stylistic arsenal, but the principle of national modernism he proposed became the basis of an entire school of Lithuanian composers.

Julius Juzeliūnas (1916–2001) and Eduardas Balsys (1919–1984) were by far the most prominent adherents of the national modernism principle in Lithuanian music of the 2nd half of the 20th century. The lives and work of these two Lithuanian composers, the most distinguished in their epoch, have many similarities. Both began studies of composition at the Kaunas Conservatory well in their adulthood – Juzeliūnas being twenty-eight years old, Balsys twenty-six. Juzeliūnas, who graduated from the Conservatory in 1948, was Gruodis’ last student and direct adopter and successor of his creative ideas. Balsys, who graduated a year later in Antanas Račiūnas’ class, was an ardent admirer of Gruodis’ music. Encouraged by Juzeliūnas, Balsys continued studies together with him in a postgraduate course at the Leningrad (Saint Petersburg) conservatory under the same supervisor – Viktor Voloshinov.

After completing the postgraduate course both composers began teaching at the Lithuanian State Conservatory – in addition to lecturing in theoretical disciplines, they supervised composition classes (Juzeliūnas had 47 alumni and Balsys 32). For many years they held leading positions at the Lithuanian Composers’ Union (Balsys was Executive Secretary and later Chairman of the Union, Juzeliūnas Deputy Chairman and member of the Governing Board).

The work of Juzeliūnas and Balsys also evolved and modernised in parallel. The pieces written by both composers during the postgraduate studies and in the first years after the completion of the latter represented the late Romantic style, cognate with the oeuvre of Pyotr Tchaikovsky and other late 19th century Russian composers. Juzeliūnas’ notable works from this period include Symphony No. 2 (1949–1951), the ballet *On the Lagoon Shore* (1953), and Concerto for voice and orchestra (1954). The beginning of Balsys’ creative path is defined by the String Quartet (1953) and Concerto No. 1 for violin and orchestra (1954). The mentioned works feature tonal harmonies based on tertian chords and their traditional functional interaction. The national character of the music was derived from direct references to Lithuanian folklore. In some cases entire Lithuanian folk melodies were used (“cited”), but most often it was achieved by weaving recognisable folk tones into the original melody written by the author. The modal features of Lithuanian folk melodies were responsible for the diatonics dominating the harmony, enriched with specific modal degrees which determined the relationships of the corresponding chords (so-called modalisms).

The wave of stylistic renewal which rose in Lithuanian music in the late 1950s was most characteristic of the works of Juzeliūnas and Balsys. The earliest and perhaps most radical manifestation of the changes in the musical language was Balsys’ Concerto No. 2 for violin and orchestra (1958), while the ballet *Eglė the Queen of Grass Snakes* (1960) was somewhat more restrained. The gradual transition to a qualitatively

new plane of musical thinking in the work of Juzeliūnas is demonstrated by his opera *Rebels* (1957), and particularly the symphonic suite *African Sketches* (1961). The musical language of these landmark works of both composers has quite a few common features alongside individual differences. Particularly noteworthy is the obvious enrichment of the tonal system and the functional harmony through chromatics while retaining the tonality. Non-tertian harmony is used increasingly frequently and boldly. The ties with Lithuanian folklore remain strong; Lithuanian folk melodies are occasionally used in their entirety, but their original character is fundamentally changed. For instance, the reserved archaic Lithuanian folk melodies used in the first part of Concerto No. 2 for violin and orchestra sound very vigorous and active due to the introduction of lively tempo and ballroom dancing rhythms. The authentic oat harvest melody used in the ballet's Eglė's Lament acquires a tragic sound due to chromatic harmony and ostinato of second chords.

Juzeliūnas' *African Sketches*, prominently based on melodies from the Congo region, retain the connection with the traditional features of Lithuanian folk melodies. Starting with this piece, the basic sounds of the folk melodies start to determine the structure of the chords.

The distinctive tonal harmonic system characteristic of Juzeliūnas' later work essentially developed in the 1960s. In its early development stage, a chord of a specific structure (the so-called Juzeliūnas chord) formed from the selected typical intervals of the Lithuanian folk tunes; it consisted of major or minor thirds, major seconds, or perfect fourths. Formed from different degrees of the chromatic scale, this typical chord determined specific functional relationships (this period's works include Concerto Poem for string orchestra (1961), Passacaglia (Poem) and String Quartet No. 1 (both 1962), *Ash Lullaby* and Concerto for organ, violin and string orchestra (both 1963), and Symphony No. 3, *The Human Lyre* (1964).

The year 1966 saw the beginning of a new stage in Juzeliūnas' tonal harmonic system. The starting point of the harmony became the dodecatonic scale, divided into several (three or four) segments of equal number of sounds but different interval constitution ("cells"). This composition method resembles the dodecaphonic technique, particularly Anton Webern's segmentation of the dodecatonic series into segments of chosen interval structure. Yet Juzeliūnas did not strictly adhere to the principle of non-repetition of the series, characteristic of dodecaphony, and retained tonality and the functional relationships of the chords. The beginning of this new stage is marked by String Quartet No. 2 and *Concerto Grosso* (both 1966) and opera *The Game* (1968). The fundamental features of this system remained unchanged until the very end of Juzeliūnas' creative career.

A decisive turn towards new compositional techniques became manifest in the work of Balsys around the same

time. Yet his way of combining the imported modern creative methods with Lithuanian folklore was fundamentally different from that of Juzeliūnas.

Balsys' *Dramatic Frescoes* (essentially a double concerto for violin, piano and orchestra) came about in 1965. Balsys was among the first Lithuanian composers to use the dodecaphonic technique in this monumental work. The melodic themes and textures of the works were shaped by two dodecatonic series; the harmonic vertical comprised of freely selected tones of the chromatic scale. Some of the thematic episodes of *Dramatic Frescoes* come close to examples of archaic Lithuanian folklore in their intonational structure, but citations of entire folk melodies are not used.

The oratorio *Don't Touch the Blue Globe* (1970) was a landmark work in Balsys' national modernism endeavour. In this abstracted depiction of the tragic scenes of WWII, the composer employed a wide range of compositional means. Abundant dodecaphonic episodes, widely used in Lithuanian music at the time, are combined with the new methods of sonorism and limited aleatoricism. The melody of the ancient Lithuanian rye harvest song *Evening Star is Rising* is employed as the main theme of the oratorio. The composer had already used it in the second part of Concerto No. 2 for violin and orchestra. However, in the oratorio the composer retained and even intensified the elegiac features of this plain melody.

The contraposition of atonal and tonal spheres characteristic of the oratorio also defines Balsys' sole opera, *The Voyage to Tilsit* (1980). The musical material of the opera is based on dodecaphony, and separate series are used to develop the main characters. Yet the music accompanying the significant household episodes is obviously folkloric. In some of the opera's episodes, even the dodecatonic series effectively becomes a thematic base. For instance, the pointedly folk melody of *Indrė's Lament* from the first act of the opera is made up of the sounds from the dodecatonic series which defines this character.

A comparison of the 1960s–70s works by Juzeliūnas and Balsys which belong to the stream of national modernism reveals numerous common traits.

Both composers, each in their own way, approached the equality of the chromatic scale tones characteristic of dodecaphony. Their treatment of series and the ways of transforming them are similar. Both authors often seek to highlight the diatonic nature reminiscent of folk music and even intonational similarities in the interval structure of the series.

Yet the treatment of folk music reveals the differences of the two composers' approaches. Balsys did not reject the use of entire Lithuanian folk melodies, usually counterpoising them to the atonal harmonic background; the folkloric and modern means of expression were combined according to the principle of antithesis and contraposition. In contrast,

Juzeliūnas based his original composition system not on entire folk melodies, but instead on intonational “cells” extracted from them, which he used to develop both the melodic and the harmonic texture of music. Hence, his work demonstrates a tendency towards integrating structural folk music elements into the musical language of original compositions.

Balsys was critical of Juzeliūnas’ composition system. He held that the constructive nature of the works based on this system diminished their emotional effect. Balsys was irritated by the praise Juzeliūnas’ works received from the press.

The accumulated resentment erupted in the speech given by Balsys as the Chairman of the Composers Union at its Sixth Assembly in 1971. In this address, Balsys emphasised the necessity of the “national foundations of music”, praised certain Lithuanian modernists’ turn to folklore (e. g. Vytautas Montvilas’s *Gothic Poem* or Vytautas Barkauskas’ *Three Aspects* and Symphony No. 2). Clearly alluding to the work of Juzeliūnas, Balsys remarked that the national character of music did not originate in a “mechanic transplantation of frozen folk intonations”.¹¹

Juzeliūnas summarised the compositional principles developed in his 1961–1969 works in a treatise titled *On Chord Structure*. Anatoly Dmitriev, a professor at the Leningrad (Saint Petersburg) Conservatory, proposed that Juzeliūnas submitted this treatise as a doctoral thesis in art theory (thereby seeking a Habilitated Doctor degree). The defense of the dissertation, planned at the Research Council of the Leningrad Conservatory, required a review from Lithuania. Balsys, as head of the Composition Department at the Lithuanian State Conservatory, presented an emphatically negative evaluation of the thesis together with the musicology department heads Povilas Tamuliūnas and Juozas Gaudrimas. Only a collective consideration of the thesis at the Lithuanian Composers’ Union, which Juzeliūnas managed to organise, yielded a positive review. In 1972, Juzeliūnas successfully defended his thesis at the Research Council of the Leningrad Conservatory.

The thesis review conflict between Juzeliūnas and Balsys eventually subsided. Nevertheless, the two composers’ perspectives on certain modern music forms remained divided.

Balsys represented conflict dramaturgy even in his most modern works. He preferred thematic expression and its consistent and logical development until the very end of his creative career. Static and mosaic musical forms, and particularly the minimalist tendencies which became prominent in Lithuania in the late 20th century, were completely unacceptable to him. This explains Balsys hostility towards the work of certain Lithuanian composers of the younger generation (especially Bronius Kutavičius). For instance, after the audition of Kutavičius’ *Pantheistic Oratorio* at the Composers’ Union (February 25, 1971), Balsys declared:

This is one of the most horrible works I have ever heard. It hits rock bottom.¹²

Meanwhile, Juzeliūnas eventually gravitated towards static dramaturgy, preferring variant thematic development. Some of his late works (e. g. Symphony No. 5 *Songs of the Plains*, or *Litanies* for solo oboe) display evident features of minimalism. Unlike Balsys, Juzeliūnas always highly regarded the work of Kutavičius (for instance, in 1979 he mentioned the latter’s oratorios – *Pantheistic Oratorio*, *Last Pagan Rites* – among the most notable achievements of Lithuanian choral music). Juzeliūnas also explored new ways of making sound (especially in his *Flobio-Clavio*, a quartet for flute, oboe and harpsichord), and occasionally even rejected sounds with defined pitch (e. g. in his work for percussion ensemble, *Vixy et altera*).

Regardless of the eventual difference in the compositional methods, the work of Juzeliūnas and Balsys remained closely related in essence. The most significant works of both masters are characterised by a balance of emotional suggestion and rationality, as well as monumentality and completeness of form. Juzeliūnas and Balsys turned to the riches of Lithuanian folk music to express the unique national character. Not content with using merely the outward features of folklore, both composers sought to embody the spirit and inner character of folk music.

Julius Juzeliūnas and Eduardas Balsys are among the most notable representatives of national modernism in Lithuanian music. Moving in the same direction along the different branches of the same path, they influenced the further development of the Lithuanian composition school with both their work and productive teaching activity.

Nuorodos | References

- 1 Profesorius, dr. habil. Algirdas Jonas Ambrasas šį tekstą parengė 2016 m. balandžio 7 d., tikėdamasis vėliau praplėsti ir papildyti. Tai buvo pranešimas 2016 m. spalio mėn. 19–22 d. Vilniuje vyksiančiai 45-ajai Baltijos muzikologų konferencijai, skirtai Juliaus Juzeliūno gimimo 100-osioms metinėms. Deja, išvykęs į Nidoje rengiamą Tomo Manno festivalį, 2016 m. liepos 20 d. profesorius netikėtai mirė. Išverstą į anglų kalbą pranešimą konferencijoje perskaitė Lietuvos kompozitorių sąjungos Muzikologų sekcijos pirmininkė Jūratė Katinaitė. Žurnale „Lietuvos muzikologija“, t. XIX, *in memoriam* Algirdui Jonui Ambrazui skelbiamas profesorius paliktas lietuviškas bei verstinis pranešimo variantai. Publikavimui tekstus parengė Gražina Daunoravičienė (*red. pastaba*).
- 2 This text was written as a sketch for a plenary lecture at the 45th Baltic Musicological Conference, dedicated to the centennial anniversary of Julius Juzeliūnas and titled *Composition Schools in the 20th Century: The Institution and the Context*. The conference, initiated by Prof. Algirdas Jonas Ambrasas (1934–2016), took place on October 19–22, 2016 at the Lithuanian Academy of Music and Theatre. This address was read at the conference as an opus posthumus. The professor

- intended to develop it after his vacation in Nida, where he died suddenly on July 20th.
- ³ Skelbta Sofijos Čiurlionienės-Kymantaitės knygoje *Lietuvoje: kritikos knyga*, Vilnius, 1910, p. 59–83.
 - ⁴ Cit. iš: Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. *Apie muziką ir dailę. Laiškai, užrašai ir straipsniai*, V. Čiurlionytė-Karužienė (red.), Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1960, p. 317.
 - ⁵ Cit. iš: *Juozas Gruodis: straipsniai, laiškai, užrašai. Amžininkų atsiminimai*, Algirdas Ambrazas (red.), Vilnius: Vaga, 1965, p. 91.
 - ⁶ Lietuvos kompozitorių sąjungos VI suvažiavimo stenograma, žr.: LLMA, f. 21, ap. 1, b. 396.
 - ⁷ Cit. iš: *Broniaus Kutavičiaus muzika: Praeinantis laikas*, I. Jasinskaitė-Jankauskienė (red.), Vilnius: Versus Aureus, 2008, p. 28.
 - ⁸ Published in Sofija Čiurlionienė-Kymantaitė's book *Lietuvoje: kritikos knyga*, Vilnius, 1910, p. 59–83.
 - ⁹ Quoted from: Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. *Apie muziką ir dailę. Laiškai, užrašai ir straipsniai*, V. Čiurlionytė-Karužienė (ed.), Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1960, p. 317.
 - ¹⁰ Quoted from: *Juozas Gruodis: straipsniai, laiškai, užrašai. Amžininkų atsiminimai*, Algirdas Ambrazas (ed.), Vilnius: Vaga, 1965, p. 91.
 - ¹¹ Transcript of the Sixth Assembly of the Lithuanian Composers' Union, see in: Lithuanian Archives of Literature and Art, Fund 21, schedule (inventory) 1, file 396 [LLMA, f. 21, ap. 1, b. 396].
 - ¹² Quoted from: *Broniaus Kutavičiaus muzika: Praeinantis laikas*, Inga Jasinskaitė-Jankauskienė (ed.), Vilnius, 2008, p. 28.
- Ambrazas Algirdas, *Juozo Gruodžio gyvenimas ir kūryba*, Vilnius: Vaga, 1981.
- Broniaus Kutavičiaus muzika: Praeinantis laikas*, I. Jasinskaitė-Jankauskienė (ed.), Vilnius: Versus Aureus, 2008.
- Čiurlionis Mikalojus Konstantinas, *Apie muziką ir dailę. Laiškai, užrašai ir straipsniai*, V. Čiurlionytė-Karužienė (ed.), Vilnius: Valstybinė grožinė leidykla, 1960.
- Daunoravičienė-Žuklytė Gražina, *Lietuvių muzikos modernistinės tapatybės žvalgymas*, Vilnius: LMTA 2016.
- Eduardas Balsys*, Ona Narbutienė (ed.), Vilnius: Baltos lankos, 1999.
- Jakubėnas Vladas, Lietuvos muzikos plėtros perspektyvos, in: *Naujoji Romuva*. 1935, Nr. 10–11 p. 218–219.
- Jasinskaitė-Jankauskienė Inga, *Pagoniškas avangardizmas: Teoriniai Broniaus Kutavičiaus muzikos aspektai*, Vilnius: Gervė, 2001.
- Julius Juzeliūnas. *Straipsniai. Kalbos. Pokalbiai. Amžininkų atsiminimai*, Algirdas Ambrazas (ed.), Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2002.
- Juozas Gruodis: straipsniai, laiškai, užrašai. Amžininkų atsiminimai*, Algirdas Ambrazas (ed.), Vilnius: Vaga, 1965.
- Landsbergis Vytautas, Das Königliche Konservatorium zum Leipzig mit den Augen eines Studenten. Briefe von M.K. Čiurlionis, In: *Baiträge zur Musikwissenschaft*. Berlin, 1979. Heft 1, p. 42–69.
- Vilimaitė Rasa, Juliaus Juzeliūno kompozicijos mokykla kaip istorijos liudijimas. Pokalbis iš ciklo, skirto Lietuvos muzikos ir teatro akademijos 75 metų sukakčiai, in: *7 meno dienos*, 2008-03-21, Nr. 794. p. 3.
- Амбразас Альгирдас, *Юозас Гроодис и формирование литовской композиторской школы*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения, Москва, 1991.
- Туйск Офелия, Роль школы Артура Каппа и Хейно Еллера в развитии эстонской симфонической музыки, in: *Прибалтийский музыковедческий сборник*, Vilnius: Vaga, 1982, p. 92–105.

Literatūra | Bibliography

Ambrazas Algirdas Jonas, *Julius Juzeliūnas: Gyvenimo ir veiklos panorama. Kūrybos įžvalgos*, Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga, LMTA, 2015.