

Barocke und insbesondere Bachsche Einflüsse auf das Schaffen Lemberger Komponisten des 20. Jahrhunderts

von Luba Kyyanovska

Das Land Galizien und seine Hauptstadt Lemberg (Lviv) entwickelte sich historisch betrachtet dort, wo sich Europas Osten und Westen begegnen.¹ Diese historisch-geographische Lage scheint sehr wichtig für das Verständnis der Kulturprozesse im Lande zu sein. Zahlreiche philosophische, wissenschaftliche und ästhetisch-künstlerische Einflüsse strömten nach Galizien aus allen Ecken und Enden Europas und prägten die humanistischen Wissenschaften, wie auch die Architektur, die bildende Kunst, die Literatur und besonders die Musik eindrucksvoll. Unter ihnen waren die deutschen Einflüsse sehr mannigfaltig und verstärkten sich im Barock. Sie sind mit einer ganzen Reihe verschiedenartiger Bedingungen verbunden. Als eine wichtige Bedingung könnte man die Tätigkeit deutscher Musiker in Lemberg und anderen galizischen Städten betrachten. An erster Stelle soll Johann Philipp Kirnberger (1721–1783), Schüler von J. S. Bach in den Jahren 1739–1741, erwähnt werden. In Galizien verbrachte er „ca. 1750 eine gewisse Zeit an den Höfen der polnischen Magnaten Stanislaw Lubomirski, Pininski, Waclaw Rzewuski in den verschiedenen galizischen Städten und Dörfern, wie [...], Pidhirci und Lemberg. Er lehrte das Cembalospiele und Musiktheorie. Außerdem leitete Kirnberger den Chor im Lemberger Frauenkloster Sant-Benedict“.² Es studierten im 17. und 18. Jahrhundert auch zahlreiche galizische Studenten an deutschen Universitäten (zumeist an der Heidelberger Universität). Von dort brachten die Absolventen neue humanistische Ideen mit und integrierten diese in die Kultur Galiziens.

Doch diese einzelnen Tatsachen der barocken Epoche wurden nur deshalb erwähnt, weil sie von einer unmittelbaren Beziehung dieses Landes zur deutschen Kultur und Wissenschaft zeugen. Aber der deutsche Barock beeinflusst die Musik der Völker, die Galizien besiedelten, erst zu einem späteren Zeitpunkt. Da nicht alle nationalen galizischen Kreise und ihre Musikkultur repräsentiert werden können, auch wenn sie sich vor dem Zweiten Weltkrieg intensiv entwickelten (wie vornehmlich die polnische und jüdische Kultur, u. a.), beschränkt sich dieser Vortrag auf die ukrainische Kompositionsschule in der bereits erwähnten Periode. Die Ausführungen beziehen sich auf die Instrumentalmusik (vorzugsweise auf Musik für Tasteninstrumente), die wegen der

¹ Galizien gehörte im letzten Jahrtausend verschiedenen Staaten an: dem Kiever Rus, dem Polnischen Königstum, der Königlich-Kaiserlichen Habsburg-Monarchie, 1919 wieder Polen, 1939 der Sowjetunion und seit 1991 der unabhängigen Ukraine. Dadurch lebten hier zahlreiche nationale Gemeinden: autochthone ukrainische (ruthenische), polnische, deutsche, tschechische, jüdische, ungarische, rumänische, russische und zahlreiche andere Gemeinden. Man erwähnt nur diese nationalen Gemeinschaften, die eigene Kulturgesellschaften und Verbände in den verschiedenen historischen Perioden schufen und intensiv entwickelten.

² Zit. nach: Leszek Mazepa, *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa* (= Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Technischen Universität Chemnitz, Heft 6), Chemnitz 2000, S. 85.

besonders ausdrucksvollen Rolle der barocken Elemente ausgewählt wurde (die Gattung der Vokalmusik wird im Vortrag nicht berücksichtigt). Als „Barockelemente“ werden nur jene „Zeichen der Epoche“ betrachtet, die in späteren Stilen als Symbole derjenigen Zeit verstanden wurden. Sie sind vor allem mit der deutschen Kultur verbunden, nämlich mit dem polyphonen Zyklus der Präludien und Fugen und mit der barocken Tanzsuite – man denke beispielsweise an die Bachschen Suiten, an die Concerti grossi von Händel und Bach oder aber an die Verwendung der Tonfolge B-A-C-H als Thema einzelner Werke.

Die Wahl einer bestimmten Gattung schlechthin soll nicht als Zeugnis einer Orientierung am Barock verstanden werden, sondern vielmehr als besondere Orientierung am deutschen Modell des Barock und an dessen künstlerisch-musikalischem Muster. Im vorliegenden Vortrag wurden Beispiele westukrainischer Musik gewählt, die die Beziehungen zur deutschen Barockmusik offensichtlich auch durch andere Ausdruckselemente repräsentieren. Die ostukrainische Musik wurde von der deutschen Barockmusik zur gleichen Zeit beeinflusst, und durchlief ähnliche Entwicklungsprozesse. Diese Prozesse können aber in diesem Vortrag nicht wiedergegeben werden, da sie einer umfassenden musikologischen Forschung bedürfen.

Als ein Wendepunkt in dem schon erwähnten Prozeß ist das Schaffen von Mykola Lyssenko, ein Absolvent des Leipziger Konservatoriums und Begründer der ukrainischen Kompositions-Schule zu betrachten.³

Barocke Tendenzen und Modelle erreichten in den führenden Gattungen seines Schaffens eine mannigfaltige und individuelle Behandlung. Entweder begünstigte die Leipziger Kunstatmosphäre dieser Zeit⁴ die Hinwendung zu barocken Traditionen, oder der Komponist neigte in seiner Weltanschauung selbst zu ihnen. Man kann bei ihm drei „barocke“ Grundlinien erkennen. Eine von ihnen orientierte sich in besonderem Maße an der deutschen Quelle des Barock.⁵ Sie prägte seine Klaviermusik und begann mit der „Ukrainischen Suite in der Form altertümlicher Tänze auf der Basis der Volkslieder“ [„Українська сюїта у формі старовинних танців на основі народних пісень“], so beispielsweise das in Leipzig entstandene Opus 1. In diesem Werk vereinigte der Kom-

³ Obwohl er selbst aus der Ostukraine stammte, spielte seine kultur-gesellschaftliche Tätigkeit und auch sein Schaffen – als stilistisches Muster – eine entscheidende Rolle in der Entwicklung des galizischen Musiklebens und im Schaffen von galizischen Komponisten. Lyssenko pflegte enge persönliche Beziehungen zu Galizien, die er mehr als 40 Jahre aufrechterhielt.

⁴ Man sollte hier vor allem die sogenannte „innere Historizität“ als eine Richtlinie im Schaffen von Johannes Brahms erwähnen. Siehe dazu: Giselher Schubert, „Zur Vorgeschichte des Neuklassizismus in Deutschland“, in: *Nationaler Stil und europäische Dimension in der Musik der Jahrhundertwende*, hrsg. v. H. de la Motte-Haber, Darmstadt 1991, S. 153–165.

⁵ Die zweite Linie ist mit seinem Operschaffen verbunden. Barocke Tendenzen erschienen vor allem in der Oper *Eneida* nach dem Sujet von Iwan Kotlarewskyj („Travestie des Vergilischen Poems“), hier verkörperte sich die typisch (spät)barocke Idee der „travestierten“, d. h. verkleideten mythologischen Gestalten mit ganz gegenwärtigen Illusionen in der Betrachtung der Haupthelden und Situationen. Es gibt in dieser Oper keine spezifisch deutsche barocke Opernquelle. Die dritte Linie bezieht sich auf die großen Chorwerke, vor allem auf die Kantate *Freue dich, unbegossenes Feld* [*Radujsja, ниво непольтата – Радуйся, ниво непольтата*] zu den Worten aus dem Buch des Propheten Jesaja, Kap. 35, in der poetischen Überarbeitung von Taras Schewtschenko. Hier entwickelte der Komponist ein Werk in der Tradition des geistlichen Konzertes. Obwohl diese Tradition mit Heinrich Schütz beginnt, fußt Lyssenko mehr auf die Tradition der geistlichen Konzerte von Berezowski und Bortnianski.

ponist sehr erfinderisch und ausgesucht die Grundgattungen der barocken Suite – Allemande, Courante etc. – mit den Liedthemen der ukrainischen Folklore, dabei sind ganz strikt die charakteristischen Rhythmen- und Fakturwendungen der altertümlichen Tänze mit den Weisen der populären ukrainischen Volkslieder verbunden. Die Verwendung der Bachschen Suitenmodelle mit ihrem ausdrucksvollen „Melodiensinn“ bemerkt man zweifellos. Lyssenko trat als Begründer dieser Gattung in der ukrainischen Musik hervor und hatte zahlreiche Nachfolger.⁶

Es ist bemerkenswert, daß deutsche Barock-Einflüsse in der ukrainisch-galizischen Musikkultur in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts mit dem Streben nach Professionalismus und der Entwicklung instrumentaler Gattungen, mit denen sich diese Komponistenschule vorher nur in geringem Maße beschäftigte, verbunden sind. Dabei ist es hochinteressant, daß alle Komponisten, die diese Einflüsse in ihr Schaffen aufnahmen, eine tiefe unmittelbare Beziehung zur deutschen, tschechischen oder österreichischen Kultur hatten, sei es durch persönliche Erfahrungen oder durch die Vermittlung der Eltern und Lehrer. Eine besonders große Rolle spielte in diesem Prozeß der tschechische Komponist und Professor am Prager Konservatorium Vitezslav Novak (1870–1949) – ein Schüler von Antonin Dvořák. Novak widmete sich mit großer Aufmerksamkeit dem Studium der barocken – vor allem polyphonen – Formen.⁷ Dieser Umstand spiegelt sich im Schaffen aller seiner Schüler wieder. Unter allen galizischen Absolventen, die bei Novak am Prager Konservatorium studierten – den sogenannten Komponisten der „Prager Schule“ – verbreitete sich das Interesse an barocken Formen in der Instrumentalmusik als ein Muster der höchsten professionellen Vollkommenheit.

Weiterhin kann man beobachten, daß sich die spezifisch barocken Modelle (bzw. Gattungen, stilisierte Intonationswendungen, Zitate, Monogramme usw.) deutlicher in den Wendeperioden der national-kulturellen Entwicklung der ukrainischen Gesellschaft offenbarten (besonders oft bei Veränderungen in der Stilorientierung). Dazu könnte man nur eine treffende Beobachtung von Friedrich Nietzsche hinzufügen: „Der Barockstil entsteht jedesmal beim Abblühen jeder großen Kunst, wenn die Anforderungen in der Kunst des klassischen Ausdrucks allzugroß geworden sind.“⁸ Man darf präzisieren: wenn sich eine bestimmte historische Periode zum Niedergang neigt und ein sozial-historischer Wendepunkt erreicht ist.

In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts begann der schöpferische Weg einiger bedeutender westukrainischer Komponisten, die man als die ersten professionellen Komponisten dieser Kultur betrachten kann. In ihrem Schaffen wurden die Gattungen und Ausdruckselemente der barocken Musikkultur in ganz eigene Gestalten transformiert.

Unter ihnen wirkte Wassyl Barwinskyj (1888–1963), Absolvent am Prager Konservatorium (von 1904 bis 1914 studierte er bei Vitezslav Novak Komposition und bei Willem Kurz Klavier). Er wandte sich schon in seinen frühen Werken den barocken Modellen zu. Als ein Beispiel der barocken Einflüsse im Barwinskyjs Schaffen könnte

⁶ Die Suite dieser Art trifft man später im Schaffen von Stanislav Ludkewytsch, Wassyl Barwinskyj, Wiktor Kossenko, Walentyn Sylwestrow u. a.

⁷ Dieses berichtete Prof. Dr. Mykola Kolessa, ein Schüler von Vitezslav Novak, der Autorin dieses Textes.

⁸ Aus dem Buch: Friedrich Nietzsche, *Vermischte Meinungen und Sprüche*, Chemnitz 1879. Zit. nach Kurt Pahlen, *Die großen Epochen der abendländischen Musik*, München 1991, S. 318.

man seine *Suite über ukrainische Volksthemen* analysieren, deren Struktur die Züge der romantischen Programmsuite und des polyphonen Zyklus synthetisiert (der letztere scheint die Ganzheit zu umrahmen).

Die *Suite über ukrainische Volksthemen* besteht aus den Sätzen: Präludium – Scherzo – Lied mit Variationen – Fuge. Sie basieren alle auf Volksliedmelodien, die im allgemeinen sämtliche Themen bilden. Hier kann man einige gegensätzliche Mikrozyklen bestimmen: das Präludium und die Fuge – die äußeren, aus der Barockepoche stammenden Sätze – bilden einen eigenen Zyklus, in dem die entsprechenden stilistischen Assoziationen stark ausgedrückt sind.

Außerdem benutzte der Komponist die Themen der bekannten ukrainischen Volkslieder als Hauptmotive für alle Sätze. Dieses Prinzip zeugt aber noch von anderen „Suite-Ideen“, wie beispielsweise instrumentale Bearbeitungen von Volksliedern und Tänzen, derentwegen er noch andere spezifische Eigenschaften des Ausdruckssystems, wie auch stilistische Richtungen hinzufügte. Barwinskyj erklärte selbst ausführlich das Vorhaben dieses Werkes:

1. Satz: Das Präludium zum ukrainischen Volksliedthema *Niemand hat es schlechter* [Та нема гірш нікому / Та нема гірш нікому]; 2. Satz: Scherzo auf das Volksliedthema *Einmal ging ich durch die Straße* [Oj ischow ja wulyzeju raz-wraz / Ой ішов я вулицею раз-враз] und auch auf ein anderes [Volksliedthema], an dessen Worte ich mich nicht mehr erinnere und das Motiv daraus zuerst in der Dur-Tonart zitiere. 3. Satz: Das Lied des verliebten Mädchens (auf das Volkslied *Schein' nicht Mondlein* [Oj ne swity misjatschenku / Ой не світи, місяченьку] und 4. Satz: Finale, Variationen und die Fuge auf das Thema *Früh standen die Kosaken auf* [Zaswit wstaly kozatschenky / Засвіт встали козаченьки]⁹. Der dritte und vierte Satz dieser Suite sind so stark thematisch und stimmungsmäßig miteinander verbunden, daß der Anfang des Marschthemas im Finale motivisch aus der Umkehrung des Fragments *Schein' nicht* erwuchs. Die Ausschnitte und später das ganze Lied *Schein' nicht* kehren am Ende der Fuge wieder. Ich stellte mir die Sinnverbindung der beiden Sätze folgendermaßen vor: Ein verliebtes Mädchen singt ihrem Geliebten ein Lied, bevor er mit den Kosaken ins Feld rückt. Dieselben Variationen auf das Thema *Früh standen die Kosaken auf* (das sind die sogenannten Variationen „in continuo“, ohne Pause zwischen den einzelnen Variationen) illustrierten den Kosakenfeldzug und die Schlacht (welche in der Fuga später dargestellt ist), und während der Schlacht erinnerte sich der Kosak an seine Geliebte (das Zitat des Themas *Schein' nicht* wurde gleichzeitig [zum Kontrapunkt] des Liedes *Früh standen die Kosaken auf*).¹⁰

Das Anfangsstück des Zyklus, das Präludium beginnt mit einem polyphonen Aufruf zwischen den Stimmen. Diese feinen polyphonen Geflechte sind eindeutig dem Barockstil entlehnt. Das Barockmuster tritt scheinbar in den Hintergrund, da sich das Haupt-

⁹ Der Kozak – der Teilnehmer der ukrainischen Armee in der Zeit des unabhängigen ukrainischen Staates (15.–18. Jh.), ein Volksritter, der im Volksepos häufig besungen wurde.

¹⁰ Stefania Pawlyschyn, *Wassyl Barwinskyj*, Kyiv 1990, S. 11.

thema stilistisch verändert, eine majestätische und gleichzeitig effektiv virtuose Modifikation erreicht und klanglich eher der romantischen Musik verpflichtet ist.

Besonders interessant entwickelt sich das Liedthema im letzten Satz. Die heldenhaft-epische Liedmelodie *Früh standen die Kosaken auf* erfährt einige so reiche, farbige und expressive Transformationen, daß die Melodie letztlich nur ihr ganz konstruktives Tonmaterial behielt und die unmittelbaren Marschmerkmale verlor. Damit demonstriert sie aber ihre unerschöpflichen Veränderungsmöglichkeiten. Barwinskyj führt das Hauptthema nicht sofort ein, sondern stellt eine ausgedehnte Einleitung voran, in der nur einzelne Themenelemente erscheinen. Diese kleinen Episoden, die sich schnell und plötzlich abwechseln, bereiten den monumentalen und bedeutenden Eintritt des Themas vor. Der Komponist verwendete, wie auch in anderen Werken, die Methode der Stil- und Gattungsveränderung. Aus diesem Grund verlor die Liedmelodie allmählich ihre Kantilenenhaftigkeit und erwarb – besonders in der Fuge – eine ganz gegensätzliche Bedeutung. Die einfache Melodie ist sehr erfindungsreich entwickelt, entspricht vollkommen den Forderungen an ein polyphones Thema und ist besonders in der weiteren Entfaltung durch die komplizierten chromatischen Schritte bereichert. In dieser Form bezog der Autor die harmonische Logik auf die intensive Linearentfaltung, die expressiven und koloristischen Effekte und auf die „rationale“ Wechselwirkung der Stimmen. Ähnliche Vorbilder findet man bei Max Reger. Barwinskyj hebt jedoch noch andere Stilelemente (einzelne Züge des Neufolklorismus [eine Parallele des malerischen „Neobyzantismus“] dank des monumentalen „al fresco“, teilweise „wilde“, archaische Handgriffe, seltener impressionistische Einschläge) vorzugsweise in der Harmonie hervor, weil die Akkorde nicht tonart-funktional behandelt wurden, sondern eine eigene koloristische Bedeutung haben. Auf diese Weise begründete Barwinskyj in der westukrainischen professionellen Musik eine wichtige Tendenz zur Modifikation barocker (vor allem an Bachscher Individualität orientierter) Gattungs- und Ausdrucksmodelle in der Synthese mit ukrainischen Volksquellen und teilweise mit romantischen Merkmalen. Diese Tendenz bestimmte in ihrer Entwicklung fast das gesamte 20. Jahrhundert.

Eine andere bemerkenswerte Persönlichkeit in dieser Periode war Nestor Nyžankiwskyj (1893–1940). Er studierte bei Joseph Marx in Wien (1919), machte sein Examen 1929 (etwas später als Barwinskyj) bei Novak in Prag und begann schon während seines Studiums zu komponieren. Es ist bekannt, daß Joseph Marx, der selbst im Geist der Spätromantik und des Impressionismus komponierte, als Theoretiker Lehrbücher für Harmonie und Kontrapunkt verfaßte. Vermutlich war er einer der ersten, der Nyžankiwskyjs Aufmerksamkeit auf die Auseinandersetzung mit alter Musik, vor allem auf die Musik Bachs lenkte. In Prag vertiefte er diese Studien bei Novak und in den 30er Jahren besuchte Nyžankiwskyj Vorlesungen bei Adolf Chybiński (1880–1952), dem bekannten polnischen Musikologen und Leiter der Abteilung Musikgeschichte an der Lemberger Universität, die dem Schaffen Bachs gewidmet waren. Unter dem Einfluß dieser Vorlesungen schrieb Nyžankiwskyj seine Fuge über das Thema B-A-C-H für Klavier.

Dieses Werk demonstriert, wie glänzend der Komponist die Prinzipien der Bachschen polyphonischen Technik und die ausgesuchten und mannigfaltigen kontrapunktischen Handgriffe beherrschte. Rein barocke Gestaltungstechniken sind die strengen linearen Verbindungen, die klagenden „Seufzer“ der Zwischenspiele, die typisch barocke Melis-

matik und die rhetorischen Figuren. Gleichzeitig kann man hier manche Einflüsse des polyphonen Stils von Max Reger erkennen: die dichten und expressiv dissonierenden Klangmassen und die scharfen harmonischen Verbindungen, die auch durch den gespannten dissonierenden Charakter des Themas inspiriert sind. Diese Fuge repräsentiert ein ausdrucksvolles Muster des Neoklassizismus in der westukrainischen Musik. Die Fuge über B-A-C-H ist nicht das einzige polyphone Werk im Schaffen Nyžankiwskys, denn er benutzte diese Form häufig in der Instrumental- und Chormusik. Als ein ähnliches Beispiel kann man sein *Präludium und Fuge über ein ukrainisches Thema* betrachten, doch in diesem Zyklus erscheinen schon häufiger andere Stilbezüge, so daß es eher im Zusammenhang mit dem schon besprochenen Werk von Barwinskyj steht.

Der letzte hier zu erwähnende Schüler Novaks ist Mykola Kolessa. Er wurde 1903 geboren, beschloß sein Studium 1928 an der Karlov Universität und nahm im selben Jahr als Meisterschüler Novaks das Studium des Dirigierens und der Komposition am Prager Konservatorium auf, das er 1931 abschloß. Während seiner mehr als 70 Jahre umfassenden Schaffensphase wandte er sich immer wieder barocken Modellen zu und schuf eine ganze Reihe von instrumentalen Werken, die offensichtlich auf diesen Mustern beruhen. Als erstes sei der Zyklus *Passacaglia, Scherzo und Fuge für Klavier* angeführt. Er wurde im Jahre 1929 oder später während seiner Studien bei Novak geschrieben, übertrifft jedoch bei weitem die Anforderungen einer Studentenarbeit.¹¹ Der Komponist erreichte in diesem Werk eine ganz reife Individualität. Der barocke Stil zeigt sich nicht nur in den Gattungsmerkmalen, sondern auch in der Melodik und Satztechnik. Der Zyklus neigt aber in größerem Maß zur stilistischen Eigenständigkeit, als dies bei Barwinskyj und Nyžankiwskij der Fall ist. Noch klarer sind Bachsche Vorbilder im Zyklus *Präludium und Fuge für Orgel* (1977) erkennbar. Man muß betonen, daß dieses Werk das erste Beispiel dieser Gattung für Orgel in der ukrainischen Musik überhaupt ist. Der Stil dieses Werkes läßt es als drastisches Beispiel „barocker Reflexionen“ in der Nationalkunst erscheinen. Schon die ersten Takte des Präludiums erinnern an die „expressive Objektivität“ des Barockstils. Die anfänglich synkopierte Frage wird dreimal sequenzierend wiederholt; in der weiteren Entwicklung werden sodann mit der reichen Melismatik und den gespannten Vorhalten ständig typisch barocke Ausdrucksweisen assoziiert. Man soll die Mannigfaltigkeit der polyphonen Technik heraushören, vor allem „die für polyphone Variationen charakteristischen“ Mittel (varierte Entwicklung des Themas, ostinato). Nicht zufällig lautet der Anfangstitel dieses Satzes „Präludium in der Variationenform' [...]. Die Variationen gruppieren und verbinden sich in den zwei größeren Abschnitten.“¹² Im zweiten Abschnitt setzt die Bewegung der ununterbrochenen skalennmäßigen Linien an, deren Steigerung zum Höhepunkt führt und an manche virtuosen Momente Bachscher Orgelpräludien erinnert.

In der Fuge treten vor allem in der Melodik und im Rhythmus nationale Bezüge deutlicher hervor, obwohl typisch barocke Elemente, wie der „rationale“ objektive Charakter

¹¹ Davon zeugt mittelbar ein ähnliches Werk des slowakischen Komponisten Eugen Suchoň (ebenso ein Schüler Novaks).

¹² Samuil Deitsch, *Präludium und Fuge für Orgel // Mykola Kolessa. Komponist, Dirigent, Pädagoge, Lemberg 1996* [Самуїл Дайч, Прелюдія і fuga для органу // Микола Колесса. композитор, диригент, педагог], S. 94.

des Themas und die kontrapunktische Satztechnik vorherrschend bleiben. Aber schon die „huzulische Tonart“¹³ des Themas, wie auch gewisse rhythmische Wendungen verweisen auf die folkloristische Quelle des Stils von Kolessa und verbinden sich auf eindrucksvolle Weise mit der barocken Grundhaltung dieses Werkes.

Die folgende Periode der intensiveren „Barockreflexionen“ in der westukrainischen Musik fällt in die 80er und 90er Jahre. Die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts sind durch die Bestätigung des Professionalismus und der tieferen nationalen Identität gekennzeichnet; 50 Jahre später mußte man diese Identität in der Kultur wiederbeleben. Eine besonders anerkannte Persönlichkeit an der Lemberger Komponistenschule war Myroslav Skoryk (geb. 1938), ein Absolvent des Lemberger Konservatoriums (Kompositionstudien bei Stanislav Ludkewytsch und Adam Sołtyś). Obwohl er sich vor allem mit neufolkloristischen Werken einen Namen machte, wiederholten sich in seinem Schaffen verschiedene barocke Elemente als eigenständiger, feststehender Kontrapunkt. Er wandte sich spezifischen Gattungen zu – den Partiten oder dem Zyklus von Präludium und Fuge – und transformierte einige barocke Modelle auf individuelle Weise, wie z. B. Merkmale des Concerto grosso im *Karpatischen Konzert* für Orchester.

Man betrachte beispielsweise seinen Zyklus von Präludien und Fugen für Klavier (1986–88). Einerseits orientiert sich die Idee dieses Werkes klar am *Wohltemperierten Klavier*, andererseits berücksichtigte der Komponist gleichzeitig die Tradition des 20. Jahrhunderts (*Ludus tonalis* von Paul Hindemith). Der Komponist beabsichtigte 12 Mikrozyklen zu schaffen, die die 12 Tonarten umfassen. Bis heute wurden aber nur 6 geschrieben. Im Gegensatz zu Hindemith wählte der ukrainische Komponist ein Bachsches Prinzip der Anordnung, d. h. progressiv chromatisch aufsteigend: *C, Dis, D, Es, E, F, Fis*. Die Mikrozyklen sind nur in den Durtonarten geschrieben, obwohl es angebrachter wäre, eine Bezeichnung wie im *Ludus tonalis* zu verwenden: in *C*, in *D* usw. Das konstruktivistische moderne Wesen der polyphonen Schreibweise und die dissonierende Natur der Melodik verschleiert die Tonarten. Die Bachsche Idee nimmt hier (im Zyklus von Skoryk) auch in dem Streben nach einer maximal mannigfaltigen, polyphonen Technik, einer gewissen „polyphonen Enzyklopädie“ (wie bei Hindemith) Gestalt an. Aber nicht nur das schöpferische Bedürfnis „Bach leiden und mitleiden“¹⁴ liegt im Grund dieses Werkes. Die Einstellung des Komponisten zum Bachschen Urbild scheint innerlich vieldeutig mit den Kategorien „des Stilspiels“ verbunden zu sein. Sein Sinn und seine Bedeutung besteht in der Gegenüberstellung verschiedenartiger stilistischer Muster vergangener Epochen mit Mustern der Gegenwart und ihrer allmählichen Verschmelzung.

Als Beispiel kann Präludium und Fuge in *F*-Dur dienen. Am Anfang des Präludiums entstehen einige Parallelen zum Tanzthema der „Fuge in *F*-Dur“ aus dem II. Teil des *Wohltemperierten Klaviers*, im weiteren Verlauf nimmt das Stück klassische Züge an und weckt Assoziationen zu den Tanzthemen klassischer Symphonien, wie z. B. zur *Kindersymphonie* von Joseph Haydn. Endlich erscheinen in demselben Thema gleichzeitig Jazz- und Volkstanz-Intonationswendungen (Kolomyjka¹⁵), welche den Charakter

¹³ Moll – IV. und VI. Stufe erhöht.

¹⁴ Der Aphorismus von Giselher Schubert, zit. nach: *Europäische Musik in Schlaglichtern*, hrsg. v. P. Schnaus, Mannheim etc. 1990, S. 318.

¹⁵ Kolomyjka – karpatisch-huzulisches Tanzlied mit einem scharfen spezifischen Rhythmus.

völlig verändern und einen grotesken Unterton einbringen. Man muß berücksichtigen, daß die typisch polare Zusammensetzung: „Präludium als Sphäre des freien Flugs der Phantasie, einer Improvisationskunst – Fuge als Verkörperung des rationalen Denkens“ hier ihren Sinn verliert. Die beiden Sätze eines jeden Mikrozyklus befinden sich in ständiger Wechselwirkung; die Präludien neigen meistens zu den größeren Improvisationsformen (wie z. B. Toccata oder Phantasie, mit den entwickelten kontrapunktischen Episoden), aber auch umgekehrt wurden improvisationsartige Präludium-Elemente oft in die Fuge eingeführt. Im Grunde genommen stammt diese Relativität scheinbar stabiler Kategorien der Formen und des Musikstils selbst aus den Bachschen Quellen (man denke nur an das „Präludium und Fuge e-Moll“ aus dem I. Teil des *Wohltemperierten Klaviers*) und demonstriert damit eine ganz individuelle Modifikation barocker Gattungen und musikalischer Wendungen.

Am Ende dieses Beitrages soll ein schon nicht mehr rein polyphones, obwohl mit hochartifizialen kontrapunktischen Techniken arbeitendes Beispiel als Zeugnis des deutschen Barock-Einflusses stehen, eine Art „Concerto grosso“, das deutliche Bezüge zur Bachschen Konzerttechnik (nach dem Muster der *Brandenburgischen Konzerte*) erkennen läßt – das *Konzert für 2 Violinen, 2 Flöten, Orgel, Klavicembalo und Streichorchester* (1996) von Wiktor Kamiński. Kamiński wurde 1953 geboren, ist Absolvent des Lemberger Konservatoriums und studierte bei Wolodymyr Flies. Er vereinigte in seinem Werk Elemente des barocken Konzertes, der barocken Suite, der Oper und der alten Kirchentradition (z. B. die Antiphon). Das Konzert besteht aus 4 Sätzen: Ouverture – Lamento – Kanones – Antiphon. Jeder Satz repräsentiert eine andere barocke Sphäre, doch die Anlehnung an das „Concerto grosso“ wird in diesem Fall etwas deutlicher herausgestellt. Auf Parallelen zu barocken Quellen verweist auch die Instrumental- und Orchesterbesetzung sowie die kompositorische Faktur, weil nach dem Muster des „concerto grosso“ immer verschiedene Gruppe der Solisten und des Orchesters einander gegenübergestellt sind. Doch die räumlichen Effekte der Instrumentalbesetzung und deren Wechselwirkung, die plötzlichen Zusammenstöße „des Konsonierenden“ und „Dissonierenden“ (auch im philosophisch-ästhetischen Sinn dieser Worte) und die unerwarteten Durchbrüche in die gespannten aleatorischen Wendungen, welche Vergoldung barocker Ornamente aufweisen, zeigen viel stärker auf Parallelen zwischen den Epochen. Besonders expressiv empfindet man sie im zweiten Satz, dem „Lamento“, in dem die dramatische Idee der Gattung schon einige schärfere Dissonanzen erlaubt.

Die kurze Skizze, die dem hochinteressanten Problem des Dialoges zwischen den Epochen und verschiedenen Nationalkulturen gewidmet ist, umfaßt nur einen kleinen Teil der Werke westukrainischer Komponisten des 20. Jahrhunderts. Außerhalb dieses vorgegebenen Rahmens verbleiben zahlreiche Chor- und Vokalwerke, die auf eigene Art barocke Einflüsse verarbeiten. Die erwähnten Kompositionen wurden in der Hoffnung ausgewählt, daß sie möglichst anschaulich von den verschiedenartigen und individuellen Betrachtungen des deutschen musikalischen Erbes in der „entfernten“ slawischen Kultur zeugen.