

Lyubov KYVANOVSKA

Der Sezessionsstil in der ukrainischen Musik Galiziens in den 10er–30er Jahren des 20. Jahrhunderts

Style of Secession in Ukrainian Music of Galicia from the 1910s to the 1930s

Secesijos stilius XX a. antro–ketvirto dešimtmečio Galicijos muzikinėje kultūroje

Zusammenfassung

Im Artikel wird der Sezessionsstil in seiner besonderen regionalen Ausprägung in Galizien in den 20er – 30er Jahren des 20. Jahrhunderts behandelt. Zu der Zeit gehörte diese Region zu Polen, dennoch entwickelten sich dort ebenfalls andere nationale Kulturtraditionen, darunter auch ukrainische. Regionale Besonderheiten dieser Stilrichtung in verschiedenen Ländern lassen vermuten, dass auch Musik, die sich auf die Sezession bezieht, manche eigenen ausdrucksvollen Merkmale aufweist. Der Sezessionsstil blieb in der ukrainischen Kunst Galiziens stark unter postromantischem Einfluss, mit vielen romantischen Zügen, und setzte diese folgerichtig fort. Die Lemberger Ausprägung der Sezession hatte auch ihre eigenen einzigartigen Züge, welche sich in Wien nie abzeichneten. Sie sind maßgebend nicht nur für die Architektur und darstellende Kunst, sondern auch für die Musik. Volksmotive werden mit typisch konstruktiven Elementen oft sehr einfühlsam verbunden.

Jeder der bekannten westukrainischen Komponisten, die in ihrer Musik Elemente des Sezessionsstils verwendeten – Wassyl Barwinskyj, Stanislav Ludkewytsch, Nestor Nyshankiwskyj, Mykola Kolessa und andere –, legten ihre individuelle künstlerische Persönlichkeit an den Tag. Der stärkste Einfluss der Sezession im Schaffen galizischer Musiker ist in Klavier- und Vokalwerken von Wassyl Barwinskyj, teilweise auch in Klavier- und Vokalmusik von Nestor Nyshankiwskyj bemerkbar, weniger in Klavier- und Vokalstücken von Stanislav Ludkewytsch und in Klavierminiaturen des jungen Modernisten der Dreißiger, Mykola Kolessa.

Der Sezessionsstil war generell für die ukrainische Kultur Galiziens und für die Musik im Besonderen noch im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts von Bedeutung. Die Sezession trug zur intensiveren Aneignung und besonderen nationalen Transformation der neuen modernen europäischen Ansätze in der Musik bei.

Stichwörter: Sezession, Galizien, Lviv, Klaviermusik, Zwischenkriegsperiode, Folklore, Prager Konservatorium.

Abstract

The significant feature of Ukrainian music of the first third of the 20th century was the “fatigue style”, which tended to secession style in art. Secession was very diverse and it had special names and style features in different countries. As a transitional style in art, secession was close to many post-romantic styles – symbolism, impressionism, expressionism, fauvism. Simultaneously developing new forms and using the latest techniques, secession revived/stylized Medieval art and folklore. It proclaimed universal European ideas and signs and, at the same time, cultivated national characteristics of art. Numerous trends of national culture receive a logical interpretation about dynamic and subjective secession's aesthetic. The intersection of national mentality or impulses of artistic thinking is also important in this style. A generation of composers formed in that period – Vasyly Barvinsky, Stanislav Lyudkevych, Mykola Kolessa and Nestor Nyzhankivskyi – who studied in the biggest European culture centres. They wanted to combine the national traditions with secession's aesthetic, moreover, each of them could find his own unique way and form an artistic outlook focused on other mental ideals than their predecessors.

Keywords: secession, Galician culture, the first third of the 20th century, programme miniatures, national specific of style.

Anotacija

Straipsnyje aptariama ypatinga regioninė secesijos stiliaus raiška Galicijoje XX a. trečiame–ketvirtame dešimtmetyje. Tuo metu šis regionas priklausė Lenkijos valstybei, tačiau ten plėtojosi ir kitos nacionalinės kultūrinės tradicijos, tarp jų ir ukrainiečių. Regioninės šios stiliaus krypties ypatybės įvairiose šalyse leidžia manyti, kad savų išraiškingų bruožų galėjo turėti ir su secesija susijusi muzika. Ukrainietiška Galicijos mene secesijos stilius, smarkiai veikiamas postromantizmo įtakos, turėjo daug romantizmo bruožų ir juos plėtojo. Secesijos forma Lvove pasižymėjo ir tokiais savitais bruožais, kurie Vienoje nepasireiškė. Šie bruožai reikšmingi ne vien architektūrai ir vaizduojamajam menui, bet ir muzikai. Dažnai liaudies motyvai subtiliai jungiami su būdingais konstruktyviais elementais.

Visi žinomi Vakarų Ukrainos kompozitoriai, muzikoje naudoję secesijos elementus – Vasyly Barvinskis, Stanislavas Liudkevičius, Nestoras Nyžankivskis, Mykola Kolessa ir kiti, atskleidė meninę savo individualybę. Secesijos įtaka Galicijos muzikų kūryboje stipriausiai juntama Barvinskio fortepijoniniuose ir vokaliniuose kūriniuose, iš dalies ir Nyžankivskio fortepijoninėje bei vokalo muzikoje, kiek mažiau – Liudkevičiaus fortepijoniniuose ir vokaliniuose kūriniuose bei jauno ketvirto dešimtmečio modernisto Kolessos fortepijoninėse miniatiūrose.

Secesijos stilius visai ukrainietiška Galicijos kultūrai ir konkrečiai muzikai buvo svarbus XX a. pirmą trečdalį. Secesija prisidėjo intensyviai perimant ir ypatingai tautiškai transformuojant naujas ir modernias europietiškas muzikos traktuotes.

Reikšminiai žodžiai: secesija, Galicija, Lvovas, fortepijoninė muzika, tarpukario laikotarpis, folkloras, Prahos konservatorija.

Im allgemeinen Kunstpanorama stilistischer Tendenzen an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert erlangte der Jugendstil oder Art nouveau eine bemerkenswerte Bedeutung. Diese Kunstrichtung wurde regional auch anders bezeichnet, z. B. als Reform- oder Sezessionsstil (nach der Wiener Sezession), Modernismus (bezogen auf Katalonien), *Modern Style* im Englischen, *Stile Floreale* oder *Liberty* im Italienischen, *Modern* in Russland. Zeitlich gehört diese ganze stilistische Tendenz zum *Fin de siècle*. Jugendstil – Modern – Sezession – fällt meistens in der Architektur und angewandten Kunst auf, seltener in der Malerei. In der Musik gelten Merkmale der Sezession eher als Metapher; doch, wenn man davon ausgeht, dass Kunstarten auf einer bestimmten Etappe und unter bestimmten sozialen Umständen als Spiegel des Menschen und der Gesellschaft dienen können, dann bildet die Sezession keine Ausnahme. Allerdings muss man dabei akzeptieren, dass manche wesentlichen Prinzipien dieser stilistischen Richtung von Musik angeeignet und transformiert werden können. Die Sezession in der Musik, auch wenn nicht so radikal wie andere ästhetischen Richtungen jener Zeit, bahnt sich immerhin auf eigene Weise den Weg in eine neue künstlerische Realität. Ist die Suche nach prinzipiell neuen Klängen und neuen Formen, d.h. der bewusste Traditionsbruch und Fortschritt, als Endziel der echten Kunst nicht ganz typisch für sie, repräsentiert die Sezession dennoch ein gewisses Streben nach neuartigen Verbindungen alter Stile, was teilweise durch Fortführung bestehender Traditionen geschieht und als ihre Erneuerung (als Neo- oder Post-Stile) erscheint.

Man muss auch die Tatsache berücksichtigen, dass besonders markante Form der Sezession (wie auch der Begriff schlechthin) eng mit der spezifisch österreichischen, bzw. Wiener Kulturtradition verbunden war und den ästhetischen Sinn eines der wichtigsten Zentren europäischer Kultur verkörperte. Carl Schorske bemerkte vortrefflich: „Trotz aller Bedeutung, die den Werten der Vernunft und des Gesetzes zugemessen wurde und die so als gesellschaftliches Idealbild zugleich einen Homo juridicus und einen vernunftbegabten Homo sapiens hervorbrachten, pflegte das gebildete österreichische Bürgertum eine Kultur, für die das Ästhetische in einem Maße bestimmend war wie nirgendwo sonst in Europa“ (Schorske 1980: 27).

Eine ukrainische Forscherin der Sezession in der Musik, Natalia Kaschkadamowa, weist auf den ziemlich umfangreichen Kreis der Vertreter dieser stilistischen Tendenz hin: „Im Musikschaffen nahm die Sezession gleichfalls mehrere Länder mit. Ihre Vorzeichen sind in späten Werken von Brahms, Tschairowsky, Rimski-Korsakow, Lyssenko zu erkennen; in Werken von Reger, Busoni, Schymanowski, Mahler, Skriabin, Rachmaninow, Čiurlionis, Novak, Suk, Glazunow und Ljadow; in frühen Werken von Berg, Schönberg, Strawinsky etc. Die Sezession erklärt in gewissem Sinne das Schaffen von Barwinskyj, Rewuckyj, der frühen

Latoschynskij, Nyshankiwskij, Fedor Jakymenko. Aber es wäre eine Übertreibung, irgendwen der genannten Komponisten als „reinen“ Repräsentant der Sezession zu nennen“ (Kaschkadamowa 2011: 26).

Regionale Besonderheiten dieser Stilrichtung in verschiedenen Ländern lassen vermuten, dass auch Musik, die sich auf die Sezession bezieht, manche eigenen ausdrucksvollen Merkmale aufweisen soll. In diesem Zusammenhang ist eine regionale Variante der Musiksezession von gewissem Interesse: zwei der oben von Kaschkadamowa genannten ukrainischen Komponisten – Wassyl Barwinskyj (1888 – 1963) und Nestor Nyshankiwskij (1895 – 1940) – stammten und wirkten in galizischer Region. An dieser Stelle möchte ich auch weitere Vertreter der ukrainischen galizischen Komponistenschule und Repräsentanten der Sezession nennen: Stanislaw Ludkewytsch (1879 – 1979) und Mykola Kolessa (1903 – 2006). In der polnischen Komponistenschule, die zu der Zeit in Galizien vorherrschte (weil Galizien und Lemberg bis 1939 dem polnischen Staat angehörten), auch bei manchen Komponisten (vor allem bei Adam Soltys), sind charakteristische Züge des Sezessionsstils erkennbar, einer der Gründe war auch die postromantische (spätromantische) Tradition. Diese Stilrichtung hatte also hier mehrere Anhänger und es gibt überzeugende Gründe, ihre zwei wichtigsten Voraussetzungen zu berücksichtigen.

Erstens. Die Sezession in der Architektur und in der darstellenden Kunst entwickelte sich hier in origineller lokaler Gestalt, bereichert durch Elemente karpatischer Volksarchitektur¹. In der zeitgenössischen Forschung wird das als „huzulische Sezession“ bezeichnet. Diese spezielle Kreuzung des Wiener Musters und eigener Traditionen entstand zuerst in der Architektur, ging über in die Malerei und angewandte Kunst und eroberte dann allmählich auch die Musik.

Zweitens. Alle obengenannten Komponisten studierten in großen europäischen Zentren, bei berühmten Pädagogen: Ludkewytsch bei Aleksander Zemlinsky in Wien, Barwinskyj, Nyshankiwskij und Kolessa bei Vitezslav Novak in Prag. Sie hatten selbst Aufführungen prominenter österreichischer Komponisten erlebt, in deren Werk auch Elemente der Sezession auf eigene Weise verwendet waren: Gustav Mahler, Richard Strauss oder Aleksander Zemlinsky (Stelmaschtschuk 2003).

Im vorliegenden Vortrag wird der Einfluss der Sezession auf die galizische Musik in der besonders fruchtbaren Periode – in den 20er-30er Jahren des 20. Jahrhunderts – mit allen regionalen Besonderheiten kurz skizziert.

Der Sezessionsstil blieb in der ukrainischen Kunst Galiziens stark unter postromantischem Einfluss, mit vielen romantischen Zügen, und setzte diese folgerichtig fort.

1. In der ukrainischen Kultur Galiziens spielte die Romantik noch in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts

eine bedeutsame Rolle, neben den wichtigsten modernen stilistischen Tendenzen, wie Symbolismus, Neuklassizismus u. a., unter anderem auch weil sie ihre gesellschaftlich-patriotische Bedeutung bewahrte und Nostalgie weckte. Deswegen war ihr Leben so lang (fast bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts) und sie beeinflusste – mehr oder weniger – das Schaffen der führenden Vertreter der westukrainischen kompositorischen Schule des 20. Jahrhunderts. Der ausdrucksstarke Nationalton der Romantik, ihre folkloristische Grundlage gaben den Heimelementen eine wichtige Bedeutung in der Sezessionskunst.

2. In der westeuropäischen Kunst trennten sich die Umgangsmusik und die Darstellungsmusik² voneinander ungefähr in der frühromantischen Epoche voneinander ab, teilweise bereits im Werk von Franz Schubert und K. M. von Weber. In Österreich oder Deutschland, zum Beispiel, verbanden sich im Sezessionsstil gegensätzliche Richtungen der Vergangenheit, und das wurde als eine besondere Entdeckung wahrgenommen, welche viele neue Ausdrucksmöglichkeiten unter dem neuen ästhetischen Gesichtswinkel schuf, in Galizien ging dieser „Abtrennungsprozess“ etwas langsamer vor und war nie so deutlich. Zu Ende des 19. Jahrhunderts behielten alle Musikgattungen – Kantaten, Liturgien, Chorstücke, Orchester- und Klavierwerke – eine starke unmittelbare Umgangsbedeutung bei. Die ganze galizische romantische Kunst war also sehr eng mit dem Alltag und alten Salontraditionen verbunden. Die neue Stilrichtung, die Sezession, stützte sich hier auf einen kontinuierlichen Kulturprozess, indem sie die bereits etablierten Grundsätze weiterentwickelte, nur mit mehr Tiefgang. Die Wechselwirkung der traditionellen (immer wichtige Bedeutung der Umgangs- und Darstellungsmusik) und neueren (dekorative Bereicherung, inhaltlich tiefere Auffassung der angewandten Kunst) Elemente unterschied sich hier wesentlich von der westlichen Kunstpraxis.

3. Der Sezessionsstil in der westukrainischen Kunst kristallisierte sich ab dem Ende des 19. Jahrhunderts bis zu den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts allmählich heraus und wurzelte im Inneren der Romantik, wobei einzelne Komponisten sich mit verschiedener Intensität einbrachten. Züge des Sezessionsstils waren in Werken fast aller Vertreter der damaligen kompositorischen Schule bemerkbar. In einzelnen individuellen Stilen zeichneten sich aber diese Merkmale etwas klarer ab (z. B. bei Wassyl Barwinskyj, Nestor Nyshankiwskyj), während in anderen nur einzelne Sezessionszüge auf allgemeiner romantischer (Stanislaw Ludkewytsch, Denys Sitschynskyj) oder neufolkloristischer (Mykola Kolessa) stilistischer Grundlage eingeführt waren (meistens als ein koloristisches dekoratives Element, einzelne ausdrucksvolle Schattierungen auf dem Hintergrund).

4. Man kann noch eine, wahrscheinlich strittige Hypothese hinsichtlich des ukrainischen Sezessionsstils in Galizien vorbringen. Die Neigung zur Ästhetisierung der

Haushaltsartikel, die Wechselwirkung ästhetischer und moralischer Grundlagen von lokalen Bräuchen und Sitten, welche oft tiefe moralische und philosophisch-ethische Gedanken in sich enthielten, obwohl sie vor allem umgängliche und traditionell-mythologische Vorstellungen des Volkes prägen sollten – alle diese Zeichen deuteten indirekt auf den natürlichen Ursprung des Sezessionsstils in der ukrainischen volkskünstlerischen Mentalität hin. Dazu kommt noch die ständige Koexistenz der Elemente alter Traditionskunst, wie z. B. dekorative Stickerei, Schnitzereien, Glasperlen – und ganz moderner Hausbedarfsachen. Ähnliche Prozesse verlaufen in der Fachmusik: die Volksmotive spielen sehr oft eine dekorative Rolle, schmücken und verzieren die Faktur, bereichern die Harmonie, gleichzeitig bleiben sie aber im Hintergrund des modernen Ausdrucks, der neue Inhalte verkörpert.

5. Dadurch erreichte diese Tendenz in bestimmter Weise auch spätere Generationen der Komponisten des Landes. Besonders in den 90er Jahren des 20. Jahrhundert machte sich eine gewisse „Wiedergeburt“ der Sezession im Schaffen mancher Vertreter der zeitgenössischen Lemberger kompositorischen Schule bemerkbar, das zeugt von einer ganz natürlichen Stellung dieser stilistischen Tendenz in der westukrainischen Musikkultur.

Diese allgemeinen Beobachtungen sind für das Verständnis der Eigenart des Sezessionsstils in der ukrainischen Musikkultur Galiziens notwendig. Zunächst bedarf die Entwicklung dieses Stils in anderen Kunstarten – in der Architektur, der bildenden und angewandten Kunst – im damaligen Galizien einer kurzen Schilderung.

In der darstellenden Fachkunst sind ebenfalls zahlreiche Einflüsse der Sezession bemerkbar. In der Architektur herrschte der eklektische Stil vor. Seine dekorative Hauptidee, nach der in zeitgenössischen Gebäuden manche Elemente der ehemaligen historischen Stile imitiert und reizvolle Dekorelemente unterstrichen waren, dominierte in vielen galizischen, vor allem Lemberger Architekturdenkmälern. Oft vermischten sich darin die verschiedenen charakteristischen Stilmerkmale einfach fabelhaft. Sie brachten – in der neuen Qualität – dabei in der Sezession am grellsten, aber auch bereits im vorherigen Eklektizismus, in einzelnen Fällen sehr interessante Ergebnisse. Zum Beispiel wurde am Ende des 19. bis Anfang des 20. Jahrhunderts fast gleichzeitig der Elisabethendom im neugotischen Stil (Architekt Tadeusch Talowski) und die Kirche der Verklärung Christi im französisch-klassizistischen Stil (Architekt Stepan Hawryschkewytsch) erbaut. Sehr ausdrucksvoll an dieser Stelle erscheinen spöttische Worte des österreichischen Schriftstellers Hermann Bahr (1863–1934):

„Die Stile von gestern gefallen nicht mehr, diese wie in Renaissance oder im Barock dekorierten Paläste wirken nicht mehr. Wir verlangen in der Art zu leben, die unseren Bedürfnissen

entspricht. Wir wollen keine Verkleidungen mehr, und unsere Häuser auch nicht. Wenn wir hinüber zum Ring gehen, geraten wir in einen billigen Karneval. Alles versteckt sich, alles ist maskiert“ (Partsch 1991: 17).

Diese Beschreibung der Wiener Architektur der 80er Jahre des 19. Jahrhunderts passt genau auf Lemberg. Auch viele Kunstforscher bewerteten die dortige eklektische Richtung sehr kritisch. Mykola Golubec nannte sie „langweilig“ (Ukrainische Kultur 1996: 276). Als am Anfang des 20. Jahrhunderts die ersten Bauten der Sezessionsarchitektur entstanden, wurden sie nicht nur als das logische Ergebnis der früheren Tradition verstanden, sondern auch als originale Verbindung der neuen konstruktiven Architektur-Ideen mit stilisierten Dekor-Elementen. In Lemberg, wie der Forscher der galizischen Architektur Wolodymyr Owsijtschuk unterstrich, „hat dieser Stil den Wiener Sezessionston. Seine Züge sind: komplizierte Bodenlinien, launische und kapriziöse Konturen, Reichtum der dekorativen Zierden, meistens mit dem Pflanzen- und Linienornament, die <...> dem dekonstruktiven Bauelement dienen“ (Owsijtschuk 1969: 74).

Allerdings hatte die Lemberger Ausprägung der Sezession auch ihre eigenen einzigartigen Züge, welche sich in Wien nie abzeichneten. Sie sind maßgebend nicht nur für die Architektur und darstellende Kunst, sondern auch für Musik. Volksmotive werden mit typisch konstruktiven Elementen oft sehr einfühlsam verbunden. Jede Menge interessanter Schmucke der karpatischen Volksbauweise konnten ganz natürlich in den Sezessionsstil eingeführt werden, wie, z. B., obligatorische Schnitzereien um Fenster und Türen herum (Sydor 2007; Jasijewitsch 1988). Ähnliche ausdrucksvolle und eigene koloristische Modi und Rhythmen in den zur Sezession neigenden Musikwerken sind auch in der karpatischen Volksmusik aufzuspüren.

In der Architektur schufen Iwan Lewynskyj, Oleksandr Luschpynskyj und Jewhen Nahirnyj besonders viel in dieser Manier. Oft benutzten sie in Kirchenbauten altruthenische Bauelemente. Viele Denkmäler in Lemberg sind im Sezessionsstil gebaut, die besonders interessanten darunter sind mit der Musikkultur verbunden: das Gebäude des Konservatoriums, die heutige Philharmonie, das Gebäude des ukrainischen Musikinstituts, darüberhinaus zahlreiche Wohnhäuser im Stadtzentrum.

Auch in der Malerei der beiden ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts war die Sezessionsidee sehr beliebt und brachte viele maßgebliche gestalterische Entdeckungen. Die ersten Beispiele lieferte die Malerei von Julian Pankewytsch mit ethnographisierten Ikonen. Später wurde diese Art der ethnographisierten Gestaltung, allerdings mit individueller Prägung, von hervorragenden Malern, Mykola Bojtschuk und Modest Sosenko, fortgeführt. Sosenko gestaltete das Interieur der in Galizien ersten ukrainischen

Mykola-Lyssenko-Musikhochschule (nun Musiklehranstalt, 1913). In seinen Bildern fallen ausdrucksvolle Spuren des „Neubyzantinismus“ auf (Popowytsch 1989). Noch komplizierter verkörperten sich Sezessionszüge in der Malerei von Petro Cholodnyj und Olena Kultschycka. Bei Cholodnyj sind die alten byzantinisch-ukrainischen Vorbilder durch impressionistische und von Präraffaeliten herbeigeführte Prismen durchgegangen. Olena Kultschycka absolvierte die Wiener Kunstgewerbeschule und wuchs als Künstlerin auf dem Wiener Sezessionsgrund, doch ihre einmalige Kunstindividualität wurde von Volksmotiven gesichert, welche immer wieder neue Nuancen in die Konstruktivität hineinbrachten. Auch im Schaffen des Buchsillustrators Pawlo Kowshun sind launische Konstruktivlinien mit feinem impressionistischen Farbenspiel und Volkssymbolen bereichert (Polischtschuk 1998; Nalywajko 1997).

Die galizischen Künstler imitierten also den Wiener Sezessionsstil auf keinen Fall geradlinig und direkt. Meistens existierten einzelne Sezessionselemente zusammen mit Zügen anderer zeitgenössischer Stile und unter starker Einwirkung von Volksmotiven.

Jeder der bekannten westukrainischen Komponisten, die in ihrer Musik Elemente des Sezessionsstils verwendeten – Wassyl Barwinskyj, Stanislaw Ludkewytsch, Nestor Nyshankiwskyj, Mykola Kolessa und andere, legten ihre individuelle künstlerische Persönlichkeit an den Tag. Der stärkste Einfluss der Sezession im Schaffen galizischer Musiker ist in Klavier- und Vokalwerken von Wassyl Barwinskyj, teilweise auch in der Klavier- und Vokalmusik von Nestor Nyshankiwskyj bemerkbar, weniger in Klavier- und Vokalstücken von Stanislaw Ludkewytsch und in Klavierminiaturen des jungen Modernisten der dreißiger Jahre, Mykola Kolessa. Die zahlenmäßige Überlegenheit der Klaviermusik in der Entwicklung des westukrainischen Sezessionsstils ist von überwiegender „westlicher“ Fachsteuerung dieser Musikgattung in der ukrainischen Musikkultur hervorgerufen (im Gegensatz zur Chor- und Vokalmusik; sieh dazu: Kyvanovska 2000: 178–211).

Zu Beginn bringe ich eine kurze Skizze der individuellen kompositorischen Sezession–Ausprägung des Klavierwerks von Wassyl Barwinskyj. Barwinskyj (1888–1963), Absolvent des Prager Konservatoriums (Komposition bei Vitezslav Novak 1904–1914, Klavier bei Willem Kurz, Abschluss 1914) wandte sich zu den vielfältigen stilistischen Inspirationen schon in seinen frühen Werken. Unter dem Einfluss seiner Eltern und des berühmten Klassikers der Nationalmusik, Mykola Lyssenko, interessierte sich Barwinskyj von Kindesbeinen an für mannigfaltige Kunstepochen. In der konservativen Lemberger Umgebung war es natürlich zunächst vor allem die Vergangenheit, besondere Vorliebe entwickelte er, wie die meisten in seinem Kreis, für das reiche barocke Erbe. Als er später in Prag bei dem bekannten tschechischen Komponisten und Pädagogen

Vitezslav Novak studierte, begeisterte er sich besonders für symbolistische ästhetische Entdeckungen und verkörperte einzelne Elemente dieser Stilrichtung in seinen früheren Werken (fünf Präludien, der Zyklus „Liebe“, das Streichsextett, die „Ukrainische Rhapsodie“). Gleichzeitig trat er erfolgreich als Konzertpianist mit verschiedenen Programmen auf. Meistens spielte Barwinskyj Werke von Beethoven, Chopin, Schumann, sein Repertoire bestand also vorzugsweise aus Wiener Klassikern und Romantikern. Auch die ukrainische Musik, insbesondere Stücke von Lyssenko, nahmen eine wichtige Stelle auf seinem Anschlagzetteln ein. Ebenso archaische folkloristische Quellen, welche in dieser Zeit in Mode kamen, interessierten den jungen Musiker, denn er verbrachte alle seine Studienferien im Karpatengebirge und hörte mit Begeisterung „wildes“ huzulische Volksweisen zu. Stilistische Wechselwirkungen, in ihren sehr ausdrucksvollen Beziehungen, traten besonders klar in seinen späten Werken hervor, zum Beispiel in der Sammlung „Unser Sonnenschein spielt Klavier“ und im Klavierkonzert f-Moll. Die stilistischen Analogien und Parallelen entstanden hier vor allem durch Ausnutzung der Wendungen aus dem „intonatorischen Wörterbuch der Epoche“, sogenannter Symbole verschiedener Stile, welche im fremden, ungewöhnlichen Kontext ihre uralte Natur zeigten (*Vasily Barwinsky*, 2003).

Diese vielseitige musikalische Bildung und der Kreis seiner künstlerischen Interessen dienten dazu, dass sich in Barwinskyjs Schaffen verschiedene stilistische Züge miteinander verbanden. Sezessionselemente wurden in seiner Musik zum Symbol der eigenen neuen Kunstempfindungen, neben den impressionistischen, spätromantischen u. a. Der Komponist setzte typisch romantische (und zu der Zeit bereits ziemlich banale) Intonationswendungen in den modernen, bereicherten, koloristischen Harmonie- und Fakturkontext ein. Diese stilisierten romantischen Melodien lebten für Barwinskyj in fast allen Kulturepochen und wichtigsten Musikgattungen – vom mittelalterlichen Choral, vom bachschen Zyklus von Präludien und Fugen, vom klassischen Sonatenzyklus bis zum „supermodernen“ scherzhaften „Frosch-Walzer“ oder „Etüde nach der Methode von Jack-Dalkrose“. Auch die wichtigsten romantischen Musikgattungen – Programmzyklus, Kinderalbum, Klavierminiaturen – sind individuell transformiert. Sehr oft verlieren diese romantischen Zeichen ihre unmittelbare ursprüngliche Bedeutung und bekommen dank der vielfältigen Beziehungen zu den kontrastierenden Sinnelementen eine neue innerliche Sinnidee. In seinen Werken macht sich immer das bestimmte Stil- oder Gattungszeichen in allgemeinen Umrissen bemerkbar, und in jedem Einzelfall sind daran verschiedene Nebenzeichen angeknüpft, wie z. B., Volksweisen im Hauptthema des Stückes, die ausdrucksvollen Literaturvorlagen, die unerwartete Gegenüberstellung der Zyklusteile usw.

Als überzeugendes typisches Beispiel für Barwinskyjs Transformation der Sezessionsfiguren kann sein Zyklus „Liebe“ erwähnt werden, verfasst 1914–1915 in Prag. Drei Teile des Zyklus – 1. „Das Alleinsein - Die Liebesehnsucht“. 2. „Serenade“. 3. „Das Weh – der Kampf, der Liebessieg“, – sind zweifellos von romantischer Prägung. Sowohl die Literaturvorlage erinnert an die für diesen Stil typische Fabel, als auch im Text betonte Gefühle erinnern an unzählige romantische Gedichtstrophen, obwohl Barwinskyj hier keine bestimmte poetische Quelle benutzt, das ist eine rein künstlerische Verallgemeinerung. Außerdem ist dieser Zyklus unter dem Einfluss persönlicher Gemütsbewegungen entstanden. Der Komponist schrieb dieses Werk benommen von eigenen Erlebnissen – zeitweiliger Trennung von seiner Braut, Natalia Puluj, der Sehnsucht nach der Heimat während des Ersten Weltkrieges. Deswegen ist die Empfindungswelt des Zyklus vom persönlichen Charakter bestimmt. Doch der musikalische Ausdruck dieser allgemein bekannten und gar banalen Figuren unterscheidet sich bei Barwinskyj wesentlich nicht nur von gewöhnlichen „Salonseufzern“, sondern auch von traditioneller romantischer Gefühlsäußerung, sie steigert sich in ein faszinierendes Symbolspiel, in feines Hell-Dunkel.

Die bildenden Prinzipien sind in allen Sätzen des Zyklus den freien romantischen Klavierpoemen oder Balladen (Chopin, Brahms, Grieg, Skrjabin) ähnlich. Der Autor führte in jeden Satz das charakteristische Hauptthema (Leitmotiv des ganzen Zyklus) ein, welches sich während der Entwicklung in verschiedenen Arten gemütsmäßig verändert, meistens durch Harmonie- oder Fakturmodifikation, oft auch durch intensive Umgestaltung einzelner Melodieelemente. Bei solcher Entwicklung wird der Effekt „der freien thematischen Assoziationen“ erreicht, da das Hauptthema seine allgemeinen Umrisse, d. h. die Reihe von Intervallen, stets bewahrt, doch von gänzlich erneuerten Empfindungsnuancen und Klangfarben bereichert wird – als romantisch-charakteristische Annahme, nicht ohne impressionistische Schattierungen. Doch in folgenden Episoden werden oft die kontrastvollen Stil- oder Gattungszeichen ausgenutzt, wodurch die unerwartete symbolische Figur, das für den Sezessionsstil typische, dekorative Mosaikbild entsteht.

Alle Melodien des Zyklus wuchsen aus einem einzelnen Motivkern, der durch alle Teile wie ein Sinnmotto – das Symbol der Liebe – geführt wird. Dieses Motiv ist in sich selbst polysemantisch, vieldeutig. Die Erforscherin des Schaffens von Barwinskyj, Stefania Pawlyschyn, wies darauf hin, dass „das Hauptmotiv des Werks – die traurige Liedmelodie, die stufenweise bewegt wird – am Anfang mit dem allgemeinromantischen Melos assoziiert werden kann; doch ist ihr folgendes Element typisch ukrainisch (die Halbkadenz mit herabfallender melodischer Linie und mit

der Schlussformel im Intervall der Quarte“ (Pawlyschyn 1990: 22).

Alle Ausdrucksmittel – Harmonie und Faktur, Rhythmus und Dynamik, welche diese Melodie dekorierten, wurden sehr individuell und ziemlich modern eingesetzt. Aufgrund der konstruktiven Transformation eines banalen melodischen Motivs kann über gewisse Sezessionselemente gesprochen werden; sie bewirken, dass eine allgemein bekannte Melodie unerwartet mit tiefem symbolischem Sinn bereichert erscheint. Am Anfang, im „Alleinsein“, beginnt das Hauptmotiv als einfaches Unisono. Doch nach acht Takten verliert es seine Unmittelbarkeit und wandert plötzlich zwischen den Registern, wie eine unruhige Seele. Allmählich dringen die „falschen“, „fremden“ Töne in die Motto-Melodie ein, sie erzeugen auf der gesamten diatonischen Grundlage eine ganz besondere Spannung und führen weiter zur (auf dem Tritonus) tonalen Verschiebung *fis-Moll – C-Dur*. Auch die dynamische Logik drückt den Effekt des plötzlichen „Aufflammens“ und darauf folgenden unkräftigen Erlöschens ein. Die nächsten Episoden werden miteinander nach dem Doppelprinzip verglichen: einerseits ist es der launische wunderliche Gefühlswechsel, der unerwartete Übergang von der Sehnsucht zur Hoffnung, von der Verzweiflung zur Wut; andererseits ist dieser Effekt mit der ganz klaren Veränderung des Stil- und Gattungstypus verbunden. Sieben Grundepisoden des Satzes reihen sich in der nächsten Ordnung: die einfache klare Führung mit der allmählichen Harmonie- und Faktur-Komplikation; die Imitationsführung in den verschiedenen weiten Registern mit den Raumeffekten; weiter das reizvolle dichte Klangbild, die Faktur und Harmonie teilweise den Konzertstücken von Liszt ähnlich – dramatischer Kulminationspunkt; folgende „dolce“ zarte Verklärung, stilisierend das dünne „chopinsche“ Fakturmuster und die impressionistischen statisch-farbigen Zusammenklänge; am Ende herrscht die Fakturverdichtung, die einzelnen Fragmente der wichtigsten vorigen Varianten des Themas eilen rasch wie Erinnerungskaleidoskop.

Natürlich kann diese Entwicklungsweise nicht nur deswegen der Sezessionsart zugeordnet werden, weil hier die dekorativen koloristischen Ausdruckselemente eine so wesentliche Rolle spielten, sondern auch, weil die mannigfaltigen Veränderungen des Themas so ausgesucht aufeinander bezogen sind und das anfänglich ganz einfache Motiv immer wieder allmählich „launische“ symbolische Bedeutungen gewinnt.

Diese expressive Empfindung ist noch stärker im zweiten Teil des Zyklus, „Serenade“, bemerkbar. In den romantischen Traditionen soll sie ein feinfühliges Liebeslied sein; der Komponist verkörperte hier einen vollkommen neuen übertragenen Sinn, der dem zeitgenössischen Kunstgeist entsprach. Barwinskyjs „Serenade“ könnte wohl als „durchreißende Serenade“ oder „phantastische

Serenade“ bezeichnet werden, so entschieden unordinär ist ihre Gestaltkonzeption. Im ganzen Stück kommt die lange, gebundene Liedmelodie kein einziges Mal. Sie ist wie aus kleinen Splittern gewebt, die plötzlich, unerwartet entstehen und ähnlich verschwinden. Will die breitere Melodie auftauchen, wird sie sofort von einer lustigen Tanzepisode verdrängt. So was ist, zum Beispiel, bei Claude Debussy oder Maurice Ravel zu finden (die „La serenade interrompue“ aus den 24 Klavierpräludien von Debussy; „Morgenlied des Narren“ von Ravel). Im Werk von Barwinskyj gab es nicht nur impressionistische Züge, doch sie sind vorhanden.

Noch wichtigere Bedeutung haben feine Vergleiche von Zeichen verschiedener historischer Stile, Veränderungen stilistischer Zeichen und Gattungen, welche vor allem diesen ungeheuren fantastischen Effekt sichern. Noch stärker als im ersten Teil sind die launischen Gegensätze unterstrichen, der ständige Wechsel der Tonalität, des Metrums, der Fakturart assoziierten sich mit der bunten altertümlichnahen Theaterszene, zum Beispiel der *commedia dell'arte*, wo ernste und lustige, spöttische Gefühlsäußerungen sehr eng aufeinander bezogen sind. Hier ist auch der ausdrucksvolle Bezug auf Volksliedquellen bemerkbar. Erstens gibt es verbreitet die in den ukrainischen Liedern variablen Modi; das Hauptmotiv in seiner ausgesuchten Verwandlung bezog das ionische Dur zum dorischen Moll. In der Mittelepisode überarbeitete Barwinskyj sehr frei die Intonationen des ukrainischen Volkslieds „Ach, du Mädchen aus dem Nusskern“. Dadurch wird der für den Sezessionsstil typische Effekt angestrebt – bunte Natur-Skizzen, welche ihre Unmittelbarkeit verlieren und in der Vorstellung des Hörers, wie in anderen Kunstarten des Lesers oder Zuschauers, sich eigenwillig mit anderen Erinnerungen vermischen.

Der letzte Teil, „Das Weh – der Kampf. Der Liebes-sieg“, ist dramatischer und gespannter als die vorigen Sätze. Allerdings gibt es in der Entwicklung dieses Teils auch gewisse steigernde Etappen, die in der Literaturvorlage sehr klar umrissen sind und sich genau so klar in der Musik widerspiegeln. Der Autor nutzte hier nicht nur das expressive und zielstrebige Hauptmotiv aus, sondern auch manche Reminiszenzen – die freien Assoziationen aus dem „Alleinsein“ und sehr deutlich Melodiewendungen aus der „Serenade“. Dieser mehrdeutige Klangstoff, der Zusammenhang der verschiedenen Intonationssymbole dienen einerseits der dramaturgischen Einheit des Zyklus, andererseits der vorgegebenen Sujetentfaltung. Der letzte Teil unterscheidet sich von den anderen auch durch seine Figuren. Sie neigen eher zur Romantik und haben weniger mit dem Sezessionsstil zu tun.

Dadurch schafft das in den ersten Sätzen ständig erscheinende feine Sezessionsspiel den Eindruck eines total romantischen „Gefühlsunwetters“. Drei Hauptepisoden der Entwicklung sind im Grunde nach dem Prinzip *per aspera ad astra* gebaut, und der Zyklus wird dadurch auf hoher

feierlicher Note der Liebeshymne beendet. Ein solches traditionelles Ende verwandelte in gewissem Sinne die mehrsinnige moderne Konzeption, die sich am Anfang so interessant abgezeichnet hatte.

Dennoch behält der ganze Zyklus als Einheit, trotz mancher sinnlichen Widersprüche, seinen tiefen Eindruck, seine innere Logik und Gestaltganzheit. Der Sezessionsstil beeinflusste wesentlich die Figurenwelt und Musiksprache dieses Werks, brachte Reichtum der Symbole und eine feine Auslese individueller Lesarten mancher banaler und altmodischer, sentimental romantischer Melodiewendungen, zeigte den neuen vielfältigen Sinn der Volksweisen.

Anders, aber nicht weniger interessant, kommt der Einfluss der Sezession in den fünf Präludien zum Vorschein, welche zu derselben Prager Periode Barwinskyjs gehören. Jedes Stück zeichnet sich durch einzigartige Stilistik aus, dabei beinhaltet sie keine deutlich umrissenen Epochen und Länder, sondern ein buntes Kaleidoskop momentaner Eindrücke, das macht den besonderen Zauber dieser Sammlung aus. Die Sezession ist hier vor allem in der allgemeinen Sinnlogik bemerkbar: in launischen Übergängen von feinen Träumereien, impressionistischen Reflektionen, wie im ersten Satz „Wolken“ aus den „Nocturnes“ von Claude Debussy (N 1), bis zu naivem Frühlingsvolk Lied mit kurzen, charakteristischen Wendungen, die ebenfalls in impressionistischen Farben gemalt sind, (N 2), vom fantastischen „Elfenscherzo“, in dem die scharfen rhythmischen Nachhallen aus dem huzulischen Tanz „Kolomyjka“ die Aufmerksamkeit auf sich lenken (N 3), bis zum strengen majestätischen Choral, wo die spätromantischen, wagnerschen, impressionistischen, uralten ukrainischen geistlichen Motive ineinander verwebt sind (N 4), mit dem glänzenden raschen Virtuosen-Finale fast im Geist Chopins oder Liszts. Stefania Pawlyschyn bezeichnet dieses Präludium als eigenartigen Nachfolger der „Revolutionsetüde“ von Chopin (Pawlyschyn 1990: 27). Erscheinen im Zyklus „Liebe“ stilistische Beziehungen und Allusionen indirekt und allmählich, bedingt vom programmatischen Inhalt, so treten in den Präludien nur die innerlichen musikalischen Assoziationen hervor, sie sind sehr ausdrucksvoll und bildlich. Nicht zufällig sind diese Stücke unter ukrainischen Pianisten sehr beliebt.

Auch die Musiksprache zeigt reiche und individuelle Sezessionszüge. Die Faktur zeichnet sich durch frappierende umfängliche Raumübergänge aus, die hauptsächlich für impressionistischen Tonstoff charakteristisch sind, doch in Barwinskyjs Präludien in etwas anderer Natur erscheinen. In den Werken von Debussy waren vorwiegend statische, reflexive Empfindungen präsent, um sie zu zeigen waren Musikräume als eine der Wahrnehmungsgrundlagen notwendig. Für Barwinskyj (wie auch für andere Anhänger der Sezession) ist Raumwechsel nur ein Relativmittel, das eine intensive Veränderung des Themas unterstreicht; hier ist der

verwandelnde Moment der Klangstoffdichtemodifikation besonders wichtig. Diese Fakturlogik spielt auch noch eine ornamentale Rolle.

Der Harmonieausdruck ist darüberhinaus farbig und reich, er ist maßgeblich bei symbolischer Sinnvertiefung. Der Komponist dachte beim Klangaufbau nicht nur horizontal, sondern vielmehr vertikal, daher suchte er für einfache Melodiewendungen stets koloristische und expressive Begleitung von Akkorden. Er hat keinen bestimmten harmonischen Stil verwendet, öfters folgten die verschiedenen Harmoniewendungen nacheinander – typisch klassische, oder romantische, oder impressionistische – als ob beliebig geordnet. Zum Beispiel, am Anfang des ersten Präludiums brachte der Autor eine typisch impressionistische Harmoniereihe paralleler Sextakkorde (vergleichbar mit der „Arabesque“ E-Dur von Claude Debussy). Dann aber veränderte er allmählich die anfängliche Harmonieidee vollkommen und ging im Höhepunkt zu den spätromantischen alterierten Akkorden über.

Auch im nächsten Präludium – in einer Art Reflexion über Wagners „Lohengrin“ und seine Figur Gral – harmonisiert er die ganz einfachen, fast statischen choral-melodischen Anfangswendungen nur mit „rücksichtigen“ unterschwelligem Dreiklangakkorden. Sie werden aber in den nachfolgenden Variationen des Hauptmotivs durch chromatisierte alterierte Harmonieschattierungen bereichert, welche plötzlich als innerliches expressives Wesen erscheinen. Die Parallele zu Wagner ist dadurch noch klarer, doch dieser spätromantische Ton wird konstruktiver eingesetzt, das ist keine unmittelbare Expression der wagnerschen Helden mehr, bloß eine weite benebelte Vision derselben.

Eine etwas andere harmonische Koloristik herrscht im letzten Präludium, das erfinderisch nach den virtuos-romantischen Mustern folgt. Doch manche, für Chopins Etüde und Impromptu so typische Melodie- und Fakturwendungen (die berühmten „chopinschen Sturmwendungen“) verkomplizieren sich durch dichte Gleichklänge und Dissonanzen zugleich, welche oft wie das Ergebnis intensiver horizontaler Faktorentwicklung entstehen. Ganz anders als in den vorigen Präludien erscheint im Finale eine für Barwinskyj ziemlich typische ästhetische Gesetzmäßigkeit: jeder Etalon, Muster des Stils, welcher sogar in seinen kleinen Stücken sehr deutlich ist (der Kreis stilistischer Orientierung bei Barwinskyj, wie bei zahlreichen Komponisten, welche sich mit der Sezessionsstilistik etwas befassten), hält sich nicht konsequent bis zum Ende des Werkes fest, ganz im Gegenteil: der Komponist strebt präzise zu allmählichen Umwandlungen der anfänglich vorgestellten stilistischen Marksteine. Diese Marksteine – die charakteristischen Harmoniewendungen, Fakturtypen, Gattungen usw. – sind am Anfang sehr klar vorgeführt, um sie später gleichmäßig ausdrucksvoll zu verändern, in einen anderen Kreis von Figuren und Stile zu versetzen. Ähnliche

Prozesse gibt es auch in der Sezessionsmalerei, wo bekannte Gegenstände und Figuren (ganze Kompositionen und Sujets) in ungewöhnlichen Kombinationen und Beziehungen dargestellt sind.

Damit kann also belegt werden, dass diese Präludien-Sammlung Merkmale „des ermüdenden Stils“ vorzeigt, der im bunten, feinen Spiel verschiedener, mehr oder weniger voneinander entfernter, doch immer Kontraststilelemente entsteht und existiert. Natürlich ist hier der Einfluss der Sezession nicht direkt erkennbar, allein die Idee des freien Spiels mit Genres, Figuren und Stilen, mit welchen die Sezession die ästhetische Weltanschauung bereicherte, kann die besondere dramaturgische Logik und besondere Züge der Musiksprache in diesem Werk voll erklären.

Der letzte Zyklus, der als Beispiel der Sezession im Schaffen von Barwinskyj in diesem Artikel angeführt wird, ist die „Suite über ukrainische Volksthemen“, die ebenfalls in der Prager Periode geschrieben wurde. Die „Prager“ Werke (die zur Zeit von Barwinskyjs Studien in Prag entstanden) sind hier nicht zufällig gewählt, denn sie sind von unmittelbaren Beziehungen zu damaligen westeuropäischen Kunstrichtungen bestimmt und entstanden genau in der Blütezeit der Sezession, d.h. vor dem Ersten Weltkrieg. Die Suite besteht aus vier Sätzen: *Präludium*, *Scherzo*, *Lied* und *Variationen und Fuge*. Die Aufmerksamkeit zieht auf sich schon die Gattungswahl selbst, denn der Zyklus enthält Kunstformen, die entfernt, in der historischen Entwicklung und in der Gesellschaftsbestimmung schwer vergleichbar sind. In der ganzen Suite können einige gegensätzliche selbstständige Mikrozyklen bestimmt werden: das Präludium und die Fuge – die umrahmenden Sätze – bilden einen eigenen Zyklus, der sich auf die Barockepoche bezieht; Scherzo und Lied – hauptsächlich im übertragenen Sinne – kommen nicht selten in den romantischen Klaviersuiten, manchmal mit der Programmklärung (wie z.B. bei Mendelssohn oder Schumann) vor; die Variationen sind an sich mehrteilig und fügen sich nicht ganz der Suitenidee; auch Verbindungen mit der Fuge sind nur gelegentlich, gar ohne Pause dazwischen, wie in diesem Werk.

Außerdem führt der Autor Themen bekannter ukrainischer Volkslieder als Hauptmotive in alle Sätze ein – hier zeigt sich eine weitere Idee des Zyklus und bestimmt weitere Ausdrucks-Charakteristika, wie auch die neu gewählte stilistische Richtung. So erklärte das Vorhaben dieses Werks Barwinskyj selbst:

„1. Teil. Das Präludium über das Thema des ukrainischen Volksliedes „Niemand hat's schlechter“ („Та нема гірш нікому“); 2. Teil. Scherzo über das Thema des Volksliedes „Einmal ging ich durch die Straße“ („Ой ішов я вулицею раз-враз“) und auch auf ein weiteres (Volksliedthema – L. K.), aus dem ich mich an kein Wort mehr erinnern kann und sein Motiv zuerst in Dur zitiere. 3. Teil. Das Lied des verliebten Mädchens (über das Thema des Volksliedes „Schein' nicht,

du Mondlein“ („Ой не світи, місяченьку“) und 4. Teil. Final. Variationen und Fuge über das Thema „Früh standen die Kosaken auf“ („Засвіт встали козаченьки“). Der dritte und der vierte Teil dieser Suite sind thematisch und sinngemäß so stark miteinander verbunden, dass das Vorspiel zum Thema des Finalmarsches motivisch aus der Umkehrung des Fragments „Schein nicht“ geführt wird; doch die einzelnen Stellen und später das ganze Lied „Schein nicht“ werden am Ende der Fuge vorgeführt. Ich stellte mir die Sinnverbindung der beiden Teile folgendermaßen vor: verliebtes Mädchen singt das Lied ihrem Geliebten, der daraufhin mit Kosaken ins Feld rücken soll. Variationen über dasselbe Thema „Früh standen die Kosaken auf“ (das sind sogenannte Variationen in continuo, ohne Pause zwischen den einzelnen Variationen) illustrierten den Kosakenfeldzug und die Schlacht (welche in der Führung der Fuge dargestellt ist), und während der Schlacht erinnert sich der Geliebte an seine Geliebte (die Zitate und das Thema „Schein nicht“ laufen gleichzeitig mit dem Lied „Früh standen die Kosaken auf“ durch)“ (Pawlyschyn 1990: 11).

Manche hier verwendete Volkslieder („Niemand hat's schlechter“, „Schein nicht“ und besonders „Früh standen die Kosaken auf“) sind bis heute sehr populär und wurden schon früher von der ukrainischen Amateur- und Fachmusik als zahlreiche Transkriptionen und Transformationen umgesetzt. So beendete zum Beispiel die Melodie des Lieds „Früh standen die Kosaken auf“ die Ouvertüre der monumentalen Heldenoper „Taras Bulba“ („Тарас Бульба“) von Mykola Lyssenko (Микола Лисенко, [1942–1912]). Barwinskyj aber ging ganz anders als sein Vorgänger an Volksliedquellen heran. Er hat jedoch interessante Prototypen – nämlich in Lyssenkos Klaviermusik. Lyssenko hatte bereits 1869 in Leipzig die „Suite der alten Tänze über ukrainische Volkslieder“ geschrieben, in der die für die Barocksuite obligaten Tanzgattungen, bzw. Allemande, Sarabande, Courante, Tokkata, auf Melodien der bekannten ukrainischen Volkslieder basiert sind (Melnyk 2004).

Auch in diesem anspruchsvollen Zyklus erreichte Barwinskyj eine natürliche und künstlerisch überzeugende Synthese der mannigfaltigen Sinnelementen und Bestandteile der verschiedenen Stile. Die zur Romantik tradierende Transformation der Liedintonationen wird stets auf eigene Art gezeigt, diese Originalität wurde durch national-folkloristische Töne und ihre Entwicklungsprinzipien bestimmt. Von Anfang an umgeht der Komponist meistens die geradlinige Zitierung des jeweiligen Volksthemas. Die Hauptmelodie erscheint nur allmählich; zunächst sind nur die einzelnen charakteristischen Weisewendungen bemerkbar, dann werden sie in eine einheitliche Linie verbunden. So entsteht der Effekt, bei dem die Melodie schrittweise „aufblüht“.

Weitere Formen der thematischen Entwicklung zeichnen sich in allen Teilen des Zyklus durch individuelles Herangehen und Vielfalt der Varianten aus. Das Anfangsstück, *Präludium*, beginnt mit polyphonischem „Zuruf“ der

Stimmen. Weiter bekommt das Hauptthema eine majestätische und gleichzeitig konzertant-virtuose Gestalt. Der Komponist fand eine sehr reiche, erlesene Harmonie für die Melodie folkloristischer Art, deren ursprünglich sentimental-lyrischer Sinn sich wesentlich verwandelt – ähnlich, wie in den auf Sezessionsbildern mehrmals dargestellten Sujets und Figuren durch ungewöhnliche Farben neue innerliche Inhalte sichtbar werden. So, z.B., brauchte Barwinskyj koloristisch ausdrucksvolle Gegenüberstellungen der weit entfernten folgenden Tonarten: *c-Moll – cis-Moll – a-Moll*; in den Rahmen dieser Tonartreihe führte er ungewöhnliche harmonische Abläufe ein, welche die natürliche einfache Raumbildung der Liedmelodie überholen. Noch stärker sind diese launischen Übergänge der einfachen Liedmelodie in eine neue Sinnqualität im nächsten Teil, *Scherzo*, bemerkbar. Hier bekommen weitläufige Gegenüberstellungen von Tonarten einen noch expressiveren Sinn, manchmal sind einzelne Episoden von dunkler spöttischer Nuance gefärbt. Der Komponist verwendete hier diverse stilisierte Varianten des ursprünglichen Themas.

Die erste Variante imitiert den Klang eines Volksembles mit leeren Quinten im Bass; dann bekommt dieselbe Melodie eine ganz romantische Wendung (wie in Schumanns „Papillons“ oder Chopins Walzern); später kommt sie in der Faktur eines Wiegenliedes mit polyphoner Imitation; endlich im pompösen feierlichen Marschschritt. Alle diese Veränderungen, trotz ihres überwältigenden romantischen Charakters, schließen viele konstruktive Merkmale ein, wie z. B. ständige Übergänge von dichten harmonischen Klängen zur Linearität, Bereicherung und freie Einführung der originalen harmonischen Wechselbeziehungen in der Faktur der Begleitung. Die wichtigste Entdeckung im Ausdruck, nicht ohne Sezessionseinfluss, ist eine neue ungewöhnliche – dekorative und expressive – Harmonie-, Faktur- und sogar Rhythmenvariante der volkstümlichen Melodien, welche sich oft in launische, unbeständige Wahrnehmungseffekte steigern.

Besonders interessant entwickelt sich das Liedthema im letzten Teil, wo es in eine so ungewöhnliche Struktur wie der Mikrozyklus *Variationen und Fuge* umgewandelt wird. Die heroisch-epische Liedmelodie „Früh standen die Kosaken auf“ erfährt durch die lange Kette der Abwandlungen eine so reiche, farbige und expressive Transformation, dass sie schließlich nur ihre ganz konstruktive Intonationsgrundlage behält und der markante Marschschritt verloren geht, wobei gleichzeitig die unerschöpflichen Möglichkeiten der Umgestaltung demonstriert werden. Wie in den vorigen Teilen führt Barwinskyj das Hauptthema nicht sofort ein, zuerst entfaltet er den anhaltenden Auftakt, wo nur die einzelnen Elemente des Themas erscheinen, um freie Assoziationen zu wecken. Kleine Episoden, die sich schnell und plötzlich abwechseln, bereiten den monumental und bedeutenden Eintritt des Themas vor.

Wie oft, verwandelt der Komponist hier abgewandelte Stilelemente und Gattungen, deshalb lässt die Liedmelodie ihre Kantilene in die Lüfte aufsteigen und bekommt – besonders in der Fuge – eine ganz gegensätzliche sinnliche Bedeutung. Die einfache viertaktige Melodie wird sehr einfallsreich entwickelt, den Forderungen des polyphonen Themas voll entsprechend, besonders in der weiteren Entfaltung mit den komplizierten chromatischen Schritten bereichert. In dieser Form verknüpfte der Autor die vertikale Harmonielogik mit der intensiven linearen Entfaltung, die expressiven und koloristischen Effekte gleichmäßig mit der rationalen Wechselwirkung der Stimmen. Die Fugenstruktur wandelte sich zu symbolischer Bedeutung. Ähnliche Beispiele finden sich bei Max Reger. Allerdings sind bei Barwinskyj auch noch verschiedene Stilelemente unterstrichen: die einzelnen Züge des Neufolklorismus (es entstehen gewisse Parallelen mit dem Neu-Byzantinismus in der Malerei) durch monumentale *al fresco* Darstellung, teilweise „wilde“ archaische Rhythmen und elementare Motive, seltener – impressionistische Effekte – in der Harmonie, als Akkorde nicht tonart-funktional, sondern selbständige koloristische Bedeutung bekommend (Derevjantschenko 2005).

Es kann also von verschiedenartigen, dennoch keinesfalls eindeutigen und geradlinigen Prägungen der Sezessionsästhetik im Schaffen von Wassyl Barwinskyj gesprochen werden. Natürlich sind die obengenannten romantischen und volkstümlichen Ebenen als die wichtigsten in seiner Weltanschauung hervorgetreten. Aber sein individuelles modernes Verständnis der reinen Romantik und des beschränkt ethnographischen zog seinen besonderen heterogenen Ansatz nach sich, in dem sich die mannigfaltigen späteren stilistischen Richtungen und Tendenzen auf originelle Art und Weise widerspiegeln. Die Kennzeichen „des ermüdeten Stils“ erschienen hauptsächlich in einigen, oft ganz ungewöhnlichen Zusammenhängen von Stilen und Gattungen. Sie erzeugen die dekorativen Außeneffekte, wie auch die innerliche Instabilität und launisches Stimmungsspiel. Die konstruktiven Züge der musikalischen Sprache erneuerten und veränderten wesentlich die romantische Grundlage, betonten spöttische oder metaphorische Bedeutungen der traditionellen romantischen Figuren.

Im Schaffen des anderen interessanten galizischen Komponisten, Nestor Nyshankiwskyj, traten die Sezessionszüge ebenfalls klar und markant hervor. Ähnlich wie Barwinskyj stammte er aus einer musikalischen Familie (sein Vater war Komponist-Priester). Wie Barwinskyj und andere ukrainische galizische Komponisten bekam er eine gründliche akademische Musikausbildung bei erstrangigen Professoren in großen europäischen Zentren – in Wien (bei Joseph Marx) und Prag (bei Vitezslav Novak). Diese Erfahrungen seiner Jugend riefen bei ihm den selbstverständlichen Wunsch hervor, verschiedene innovative Richtungen der

damaligen Kunst gründlicher kennenzulernen. Es erklärt die vielerlei stilistischen Orientierungen seiner Werke, die gelegentlich sogar gegensätzlichen Kunsttraditionen folgten. So z. B. kann man zwei ganz entgegengesetzte Richtungen in derselben Periode des Schaffens (20er Jahre) erkennen: seine Sololieder „Komm zu mir“ („Приходи“) und „Roggen“ („Жита“) nach Worten von Olexander Oles sind unter dem sichtbaren Einfluss des Schaffens von Hugo Wolf geschrieben. In den meisten Chorwerken setzte er die rein ukrainischen romantischen Musiktraditionen fort, die vor allem aus der Tradition der galizischen „Peremyschischen Schule“ und aus Lyssenkos Schaffen stammt. Seine Chordichtung „Diener“ („Наймит“) nach Worten von Ivan Franko oder der Chor „Halotschka“ (der ukrainische Kosenname für Halyna) zeigen das am deutlichsten (Bulka 1997).

Die Sezessionselemente kamen in erster Linie in seinen Klavier- und Kammerstücken für verschiedene Instrumente und Gesang zum Ausdruck. Allein die Auswahl der programmatischen Titel, die anschauliche und emotionale Welt der Stücke weisen auf die Nähe zum Sezessionskreis hin. Er wandte sich zu symbolischen, assoziativreichen Figuren, welche sich frei und einfallsreich auf verschiedene stilisierende Tendenzen bezogen. Das Spiel mit den Stilen (Spiel mit den kontrastierenden Stilarten) trat bei ihm schon in den Gattungsparellen hervor: „Kleine Suite“ mit dem rein romantischen Programm „Briefe an sie“ benachbart mit dem Barockzyklus Präludium und Fuge, die spätromantische „Improvisation“ mit dem sentimental Walzer auf Biedermeier-Art. Seine Figuren sind nicht so tief und dramatisch wie bei Barwinskyj, Nyshankiwskyj zog feine Empfindungen den farbreichen Bildern der Natur vor. Sein Nachlass ist nicht zahlreich, er enthält nur ca. 50 Werke. Doch in den besten Beispielen, besonders den Klavierwerken, erreichte der Autor den besonders feinen und tiefen Ausdruck seiner Musiksprache, zeigte die interessante Beziehung der impressionistischen Tonmalerei zu den melodischen Volksmotiven, wie auch zu den verschiedenartigen Gattungsformeln, den einzelnen ausdrucksvollen Zeichen der im historischen Sinne entfernten Stile. Die Sezession mit ihren grellen Tönen und konstruktiven Zusammenhängen von Elementen entsprach völlig seinem Kunstgeschmack. Das Streben des Komponisten nach reichen dekorativen „Musikperlen“ und äußeren Interpretationseffekten, nach Genre- und Programmklärungen zeigt seine Nähe zu den zeitgenössischen ästhetischen Prinzipien (Sonewytskyj 1993: 334).

Für die Analyse einiger Sezessionselemente im Schaffen von Nyshankiwskyj nehmen wir die „Kleine Suite“ mit dem Programmtitel „Briefe an sie“. Sie wurde im Jahre 1929 verfasst. Das Werk fällt auf, weil es etwas ungewöhnlich gestaltet ist. Es gibt ein kleines Vorspiel, welches wie bei einem Buch „Inhalt“ genannt wird, aus einzelnen thematischen Elementen besteht und als eine Art musikalisches Epigramm

zu weiterer Entwicklung fungieren soll. Die nächsten Sätze tragen ebenfalls poetische Titel, die jeweils das generelle poetische Konzept erklären: 1. Teil – „Brief über die Zärtlichkeit ihrer Hände“; 2. Teil – „Brief über die Kraft“; 3. Teil – „Brief über die Träumerei“; der letzte 4. Teil – „Brief über den Selbstspott“ (Freit 1991).

Das zwölftaktige Vorspiel besteht aus dem rhythmisch veränderten Leitmotiv des ersten Satzes, es erinnert an romantische Symbole der „Lebensfrage“ (z.B., wie am Anfang von Liszts „Prelude“) und wird in allen Sätzen wie ein ständiges Motto durchgeführt; die markanten rhythmischen Wendungen des dritten Satzes stehen im kontrastischen Zusammenhang mit dem Thema des vierten; endlich kommt das etwas aggressive und zielstrebige Thema des zweiten Satzes. Solche kurz zusammenfassende Darstellung entsteht aus kaleidoskopischen augenblicklichen Eindrücken, die sich wie eine Kette bunter kontrastierender Episoden entfalten. Der Sinn jedes Bildes öffnet sich allmählich in weiteren Stücken. Bereits der „Inhalt“ unterstreicht die gegensätzlichen stilistischen Quellen, darin sind mannigfaltige thematische Elemente verschmolzen: typisch romantische neben den impressionistischen; ähnlich dem huzulischen Männertanz „Arkan“, neben scharfer chromatischer polyphoner Konstruktion.

Im ersten Stück, „Brief über die Zärtlichkeit ihrer Hände“, herrscht eine romantische feine Empfindung. Das Anfangsmotiv ist ganz typisch für die Liebeslieder. Aber der Komponist benutzt hier nicht eine romantische, sondern postromantische, mehr für die Sezession typische Grundlage der dramaturgischen Entwicklung. Die kaleidoskopische, heftige Gegensatzung der einzelnen Mikroepisoden (2-3 Takte jede Episode) fügt einfache, traditionelle Motive wie „Splitter der Melodien“ in einen ungewöhnlich komplizierten Kontext ein, deshalb entsteht eine farbreiche mosaikartige Ganzheit. Hier sind verschiedene charakteristische Elemente populärer Intonationswendungen der Romantik verbunden, z. B. die Nocturne-Episode am Anfang, dann, im schnellen Tempo, die scherzohafte Passage, wie im „Aufschwung“ von Schumann, später – die zur Barkarolenbegleitung eigene Triole, und endlich die lineare Exposition des Themas gestützt von den breiten Arpeggien der Begleitung. Alle diese Veränderungen fügen sich den vierzehntaktigen Miniaturen entlang ein. Auch der Rhythmus und die Harmonie modifizierten sich ständig, wie beim unruhigen Atmen. Das ausgesprochen labile rhythmische Schema sieht so aus:

$$\frac{4}{4} (4 \text{ Takte}) - \frac{5}{4} (1) - \frac{5}{4} + \frac{1}{8} (1) - \frac{4}{4} + \frac{1}{8} (1) - \frac{3}{4} (1) - \frac{4}{4} (1) - \frac{3}{4} (2) - \frac{3}{2} (3).$$

Dieser Improvisationseffekt wird dazu durch die besondere harmonische Logik verstärkt. Das klare *A-Dur* komplizierte sich dank den unerwarteten harmonischen Übergänge, wie schon am Anfang (2-4 Takte): von *T* durch

die Kette der alterierten Wechseldominanten bis zum unteren Dreiklang der VI. Stufe. Der Autor unterstrich den klanglich-koloristischen Charakter jedes Akkords ganz unterschiedlich von seiner Funktion in der Tonart, diese Eigenschaft ist der impressionistischen Harmonie ähnlich.

In zweitem Teil, „Brief über die Kraft“, bleiben dieselben ausdrucksvollen Einzelheiten der rhythmischen und harmonischen Sprache, doch sie sind nicht mit der romantischen Melodie, sondern mit volkstümlichen Weisen verbunden. Der schwere männliche Tanztritt (der Komponist verwendete einen althuzulischen Tanz „Arkan“) bildet in der Beziehung zu koloristischer Harmonie und scharfer Taktwechselrhythmik eine fast archaische, fauvistische Figur. Doch hier erreicht er nicht so eine „Wildheit“, wie z. B. Strawinsky oder Bartok; Nyshankiwskyj zog die äußeren, dekorativen Effekte in Verbindung mit virtuoser konzertanter Manier der ganz modernen neofolkloristischen Betrachtung vor, daher entsprachen diese Folklorelemente mehr der Sezessionsästhetik.

Den dritten Teil des Zyklus, „Brief über die Träumerei“, durchzieht eine feine impressionistische Empfindung. Hier wird keine anhaltende Melodie durchgeführt, es wechseln bloß ganz kurze, räumlich entfaltete Motive; von Zeit zu Zeit tauchen thematische Assoziationen zu den vorigen Sätzen auf, wie eine augenblickliche Erinnerung. Der Effekt statischer Starrheit als Symbol der Versenkung in eine andere schönere Welt wird bei plötzlichen Übergängen in der Faktur und den Tonarten durch die besondere „unbeendete“ Struktur jeder Wendung erreicht; das typisch romantische „Seufzen“ stehen neben den glänzend-virtuosen Passagen, den punktierten „Rufen“, scherzhaften „Drehungen“ usw. Die Harmonie ist hier noch komplizierter: waren in den vorigen Sätzen Dreiklänge am Anfang und Ende des Stücks obligat, so erscheinen im dritten „Brief“ die reinen Dreiklänge nicht einmal, statt dessen sind einzelne Septakkorde und Quart-Quint-Akkorde in koloristischem Bild verbunden.

Der letzte Teil, „Brief über den Selbstspott“, unterscheidet sich wesentlich von den vorigen Stücken. Treten in diesen meistens die romantischen, volkstümlichen und impressionistischen Quellen hervor, wendet sich der Autor im Finale der polyphonen Fuge zu, indem er teilweise die chromatischen bachschen Fugenthemata, teilweise die „Mephisto-Intonationen“ nach Liszts Muster stilisiert. Der Komponist brauchte einen „überraschenden“ Effekt – das erste zarte „sie“ Thema entartet in eine vulgäre, echt spottende Figur; das empfindliche rufende Motiv klingt wie ein teuflisches Lachen (dadurch entstehen gewisse Parallelen zur „Symphonie fantastique“ von Hector Berlioz, aber hier wird diese Veränderung nicht so dramatisiert, sie ist mehr mittelbar und lyrisch-weich). Der unterschwellige chromatische Gang bricht alle funktionalen Zusammenhänge und nähert sich fast dodekaphoner Reihe. In der weiteren

Entwicklung bekommt das Dux-Thema allmählich gewisse tonale Stützen und entwickelt – besonders in der Kulmination – die Expressionskraft in spätromantischem Geist. Die Coda kehrt zum ersten zarten „sie“ Thema zurück und kreiert eine Art Umrahmung des ganzen Werks. Die Sezessionszüge werden hier am meisten in der grellen, stark umrissenen Wechselwirkung verschiedener Stilelemente deutlich, welche wichtige Sinnbedeutung erreichen, und wie ein symbolisches Spiel wahrgenommen werden. Auch die mannigfaltigen dekorativen Elemente in der Faktur, im Rhythmus, in der Harmonie, die mit entsprechenden zeitgenössischen Architektur- oder Maleriewerken vergleichbar sein könnten, zeigten den Einfluss der Sezessionsästhetik.

Der Sezessionsstil war also noch im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts eine bedeutende Kategorie für die ganze ukrainische Kultur Galiziens und für die Musik im Besonderen. Die Sezession trug zur intensiveren Aneignung und besonderen nationalen Transformation der neuen modernen europäischen Ansätze in der Musik bei.

Anmerkungen

- ¹ D.h. Gebäude, die im Karpatengebirge gebaut und mit eigentümlichen Ornamenten und Holzschnitzerei dekoriert wurden. Sieh dazu: Birjulow 2005.
- ² Nach der Klassifikation von Hermann Bessler. Sieh dazu: Bessler 1959: 21–43.

Literaturnachweis

- Bessler Hermann, Die Umgangsmusik und Darbietungsmusik im 16. Jahrhundert, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, Vol. 16, 1959, pp. 21–43.
- Partsch Susanna, *Otto Klimt*, Wien, 1991.
- Schorke Carl Eduard, Fin-de-Siecle Vienna. *Politics and Culture*, New York: Alfred A. Knopf, 1980.
- [Birjulow 2005] Бірюльов Юрій, *Мистецтво львівської сецесії* [Die Kunst der Lemberger Sezession], Lviv: Zentr Ewropy, 2005.
- [Bulka 1997] Булка Юрій, *Нестор Нижанківський* [Nestor Nyshankiwskyj], Lviv: Verlag M. P. Kos, 1997.
- [Derewjantschenko 2005] Дерев'янченко Олена, *Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині ХХ ст.* [Neofolklorismus in der Musikkunst: die Statik und Dynamik der Entwicklung in der ersten Hälfte des XX Jahrhunderts], Referat der Doktordissertation, Kyiv, 2005.
- [Freit 1991] Фрайт Оксана, Програмість у фортепіанній творчості львівських композиторів 20-х–30-х років ХХ століття [Das Programm im Klavierschaffen der Lemberger Komponisten 20er – 30er Jahre des XX. Jahrhunderts], in: *Українське музикознавство* [Ukrainische Musikwissenschaft], No. 26, Kyiv, 1991, pp. 59–74.
- [Jasijewitsch 1988] Ясевич Владимир, *Архитектура Украины на рубеже XIX–XX веков* [Ukrainische Architektur an der Jahrhundertwende], Kyiv, 1988.

- [Kaschkadamowa 2011] Кашкадамова Наталія, Сецесія як стиль фортеп'янного мистецтва [Sezession als Stil in der Klavierkunst], in: *Українська музика* [Ukrainische Musik], Lviv: Lviver Nationale Musikakademie Mykola Lyssenko, Nr. 2, 2011, pp. 25–32.
- [Кууановська 2000] Кияновська Любов, *Еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст.* [Die Evolution galizischer Musikkultur der 19. – 20. Jahrhundert], Ternopil: Aston, 2000.
- [Melnyk 2004] Мельник Лідія, *Необарокові тенденції в музиці XX ст.* [Die Tendenzen des Neubarock in der Musik des 20. Jahrhunderts], Referat der Doktordissertation, Kyiv, 2004.
- [Nalywajko 1997] Наливайко Дмитро, Про співвідношення „декадансу“, „модернізму“, „авангардизму“ [Über die Verhältnisse der „Dekadenz“, des „Modernismus“, des „Avantgardismus“], *Слово і час* [Das Wort und die Zeit], 1997, No. 11–12, pp. 44–48.
- [Owsijtschuk 1969] Овсійчук Володимир, *Архітектурні пам'ятки Львова* [Architektonische Denkmäler in Lemberg], Lviv: Kameniar, 1969.
- [Pawlyschyn 1990] Павлишин Стефанія, *Василь Барвінський* [Wassyl Barwinskyj], Kyiv, 1990.
- [Polischtschuk 1998] Поліщук Ярослав, Поліщук Я. *Міфологічний горизонт українського модернізму* [Der mythologische Horizont des ukrainischen Modernismus], Iwano-Frankiwsk, 1998.
- [Porowytsch 1989] Попович Володимир, Неовізантизм і псевдовізантизм в українському іконописному малярстві [Neobyzantinismus und Pseudobisantinismus in ukrainischer Ikonenmalerei], in: *Нотатки з мистецтва* [Anmerkungen zur Kunst], Philadelphhie, 1989, No. 29, pp. 11–25.
- [Sopnewytskyj 1993] Соневицький Ігор, Композиторська спадщина Нестора Нижанківського [Das kompositorische Erbe von Nestor Nyshankiwskyj], in: *Записки НТШ. Т. ССХХVI: Праці Музикознавчої комісії* [Nachrichten der Wissenschaftlichen Gesellschaft „Taras Schewtschenko“, B. ССХХVI: Forschungen der Musikwissenschaftlichen Kommission], Lviv, 1993, pp. 334–352.
- [Stelmaschtschuk 2003] Стельмашук Роман, *Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20-х-30-х рр. XX ст.: естетичні та стилеві ознаки в контексті епохи* [Modernistische Tendenzen im Schaffen ukrainischer Komponisten 20er – 30er Jahre des 20. Jahrhunderts], Referat der Doktordissertation, Kyiv, 2003.
- [Sydor 2007] Сидор Емілія, Впливи народного мистецтва в архітектурному металі Львова початку XX ст. [Die Einflüsse der Volkskunst in Lemberger Architekturprägung im frühen 20. Jahrhundert], in: *Вісник Львів* [Nachrichten der Lviver Universität], Serie: „Art studies“, 2007, No. 7, pp. 132–137.
- [Ukrainische Kultur 1996] *Українська культура*, 2. Auflage, Kyiv: Либідь, 1996.
- [Vasily Barvinsky... 2003] *Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури*, Збірник статей [Wassyl Barwinskyj im Kontext der europäischen Musikkultur. Sammelband], Тернопіль, 2003.

Summary

The first third of the 20th century became a breaking point of social, historical and cultural development of Galicia, which resulted in substantially new processes in cultural and spiritual processes, and in musical art.

Lviv architecture and the fine art of Galicia at the beginning of the 20th century appeared sensible to the aesthetic principles of the new time and gave one of the richest collections of art which was influenced by artistic directions of that time: secession, neoclassicism, neobyzantine, neofolklorism. These directions were created by the architects Oleksander Lushpynsky, Roman Grycay, Yewhen Nahirnyy, the painters Petro Kholodny, Pavlo (Pavel) Kovzhun, Modest Sosenko, Mykola Butovych, Olena Kulchycka and others. At the same time with the influence of Viennese secession in creations of Ukrainian artists we can notice a display of creative individuality and transformation of national sources.

The junior composer's generation – Vasyl Barvinsky, Stanislav Lyudkevych, Mykola Kolessa and Nestor Nyzhankivsky, who studied in Vienna, Prague and other large cultural centres of Europe – like the painters aimed at connecting national traditions with the new aesthetic tendencies. The specific of Galicia lies in the post-romanticism of the direction of secession; western Ukrainian art retained many romantic features. The interpretation of national and folklore elements passed to secession, and functioned on works of this direction in accordance with the romantic ideals and concepts, besides that the romantic prototypes might have appeared as individual styles (especially in creations by Barvinsky and Nyzhankivsky) and genre fundamental principles.

The article deals with Vasyl Barvinsky's (1888–1963) creation in the direction of musical secession, its romantic fundamental principles are underlined. But practice of subjective intimation of different epochs, which formed the aesthetics of the “overstrained style” of secession, the significance of symbolism and impressionistic visions allowed him to modify the nature of the romantic tradition, and due to an unexpected context to create individual conception of works. In particular, the usual romantic intonations were placed in the context of Bach's WTC. The fugue as the symbol of Baroque form-creation was connected with variations on a folk theme; the folk-songs theme was inserted in the romantic conception of a durable programmatic cycle. His piano works, as examples of individual transformation of principles of musical secession, are examined: a cycle *Love*, five Preludes and *Suite on the Ukrainian themes*.

Nestor Nyzhankivsky's (1895–1940) creations were formed on a crossing of the romantic tradition and modernist tendencies. His inheritance is small, it includes

ten opuses and thus the majority are miniatures for vocal and piano. Creations by Nyzhankivskyy embody the numerous signs of secession, from stylistics with a tendency to saloon, chamber refined of the piano genre and romance, to the poeticizing of domestic genres, which prevailed in Viennese romanticism. His creative palette is marked with a relief, graphically exact picturesque, a great number of fleeting hints. The advantage of lyric and psychological direction is seen in all works of the composer. As an example of Nyzhankivskyy's individual style the piano suite *Letters to Her* is considered. This absorbed the brightest features of his artistic world and demonstrates the "secessionism" of his style.

Santrauka

XX a. pirmas trečdalis tapo lūžio laikotarpiu Galicijos socialinėje, istorinėje ir kultūrinėje raidoje ir suteikė postūmį šio krašto kultūrinio ir dvasinio gyvenimo, sykiu ir muzikos meno procesams.

XX a. pradžios Lvovo architektūra ir Galicijos dailė atliepė naujųjų laikų estetinius principus ir padovanojo pasauliui vieną turtingiausių meno kolekcijų, sugėrusių daugumos to meto meno srovių įtakas: secesiją, neoklasicizmą, neobizantinį moderną, neofolklorizmą ir kt. Šioms srovėms Galicijoje atstovavo tuo metu kūrę architektai Oleksandras Lušpynskis, Richardas Grycaj, Jevhenas Nahirnis, dailininkai Petro Cholodnis, Pavlo Kovžunas, Modestas Sosenko, Mykola Butovyčius, Olena Kulčycka ir kiti. Veikiami Vienos secesijos, ukrainiečių menininkai savo darbuose mėgino derinti individualų stilių ir tautinio paveldo transformacijas.

Jaunoji kompozitorių karta – Vasylis Barvinskis, Stanislas Liudkevčius, Mykola Kolessa ir Nestoras Nyžankivskis, sugrįžę po studijų tokiuose didžiuosiuose Europos kultūros centruose kaip Viena ar Praha, panašiai kaip jų kolegos dailininkai, siekė sujungti tautines tradicijas su naujomis estetinėmis tendencijomis. Galicijos savitumą galima įžvelgti postromantinėje secesijos stiliaus traktuotėje; apskritai to meto Vakarų Ukrainos menas išlaikė nemažai romantizmo

bruožų. Tautinių ir folklorinių elementų interpretacija iš romantizmo perėjo ir į secesiją, funkcionavo šiuo stiliumi sukurtuose kūriniuose, neprieštaraudama romantiniams idealams ir koncepcijoms, negana to, tarp romantinių prototipų pasitaikydavo ir individualių stilių (ypač Barvinskio ir Nyžankivskio kūryboje), ir tam tikriems žanrams būdingų principų.

Straipsnyje detaliau analizuojama Barvinskio (1888–1963) kūryba ir joje išryškėjusi secesijos kryptis, akcentuojami vyraujantys romantizmo bruožai. Subjektyvi įvairių epochų ženklų traktuotė, tapusi skiriamuoju vadinamojo „perkrauto stiliaus“ estetikos bruožu secesijoje, simbolizmo svarba, impresionistinės vizijos padėjo kompozitoriui atnaujinti romantinę tradiciją ir kurti savitas kūrinių koncepcijas, stebinančias netikėtais skirtingų kontekstų sugretinimais. Pavyzdžiui, būdingos romantinės intonacijos jo kūriniuose galėjo atsidurti Johanno Sebastiano Bacho preliudų ir fugų ciklo kontekste. Fuga, kaip baroko muzikos formų simbolis, susiejama su variacijomis liaudies tema; liaudies dainos tema įterpiama į romantinę programinio ciklo koncepciją. Individualiai transformuojami muzikinės secesijos principai aptariami pasitelkiant kelis Barvinskio kūrinių fortepijonui pavyzdžius: ciklą „Meilė“, penkis preliudus ir „Siuitą ukrainietiškomis temomis“.

Nyžankivskio (1895–1940) kūryba susiformavo romantinės tradicijos ir modernių tendencijų sandūroje. Nedidelį kūrybinį jo palikimą sudaro vos dešimt kūrinių, iš jų dauguma miniatiūros balsui ir fortepijonui. Nyžankivskio muzika įkūnija daugelį būdingų secesijos bruožų, stilistiškai ji artima saloninei muzikai, rafinuotam fortepijoninės muzikos ir romanso kameriškumui, buitinių žanrų poetizavimui, kuris buvo ypač būdingas Vienos romantizmui. Kompozitoriaus kūrybiniam braižui būdingas reljefiškumas, grafiškas raiškumas, daugybė prabėgančių aliuzijų. Visuose kompozitoriaus kūriniuose juntamas polinkis į lyriką ir psychologizavimą. Nyžankivskio individualų stilių geriausiai reprezentuoja siuita fortepijonui „Laiškai jai“, ryškiausiai atspindinti jo meninės pasaulėjautos bruožus ir stiliaus „secesiškumą“.