

Halyna Blashkewytsch Europäische Züge des Klavierstils von Stanislav Ludkewytsch

In der Pleiade ukrainischer Komponisten des 20. Jahrhunderts nimmt Stanislav Ludkewytsch (1879 – 1979) einen bedeutenden Platz ein. Für die deutschen Hörer ist seine Musik leider wenig bekannt, obwohl der Absolvent der Wiener Universität (Fach Musikologie) und Schüler von Alexander Zemlinsky Ludkewytsch zahlreiche ästhetische Merkmale der deutsch-österreichischen kompositorischen Schule transformierte. Das große Talent von Ludkewytsch zeigt sich besonders in seinen Chor- und Vokalwerken, doch auch die Symphonische Dichtungen, Klavierwerke und Instrumentalkonzerte eröffnen eine neue Seite in der ukrainischen Nationalkultur.

Als erster professioneller Musiker in der westukrainischen (galizischen) Gesellschaft setzte Ludkewytsch einen entscheidenden Akzent auf die Entwicklung des nationalen Repertoirs für Klavier. Er komponierte drei Konzerte für Klavier und Orchester, zwei Variationenzyklen (mit den typisch romantischen Untertiteln „Elegie in der Variationenform auf das Thema des Volkslieds 'Dort wo Tschornohora sich befindet'“ / „Tam de Tschornohora“ (1917-19), „Ballade in der Variationenform auf das Thema eines Volkslieds“ (1956), ca. 50 Stücke für Klavier-Soli und Ensembles mit Klavierbegleitung, darunter die „Suite tänzerischer Gattungen“, Stücke für vier Hände, Kammerensembles für Streichinstrumente und Klavier, zwei Trios, eine Sonate für Violine und Klavier usw. Obwohl als melodisches Grundgerüst seiner Klavierwerke vorzugsweise ukrainische Volkslieder, ihre spezifische Intonation und Rhythmik erscheinen, fußte er auch auf den Traditionen der spätromantischen westeuropäischen Schule. Als Muster betrachtete er das Ausdruckssystem der Werke von Brahms, Schumann, Liszt und Wagner.

Der schöpferische Prozess erstreckt sich bei Ludkewytsch von 1896 bis 1960. Eine bemerkenswerte Besonderheit seines Schaffens besteht darin, dass die spätromantische Orientierung über diese Jahre beibehalten wird. Als junger Komponist begann er zunächst sehr modern, seine ersten Klavierwerke kann man mit den frühen Kompositionen von Schönberg vergleichen.

Ludkewytsch benutzte jedoch neuere Techniken, wie das dodekaphonische System, deshalb nicht, weil sie seinen Ideen und Idealen nicht entsprachen. Aber trotz scheinbarer Einheit seines Stils während des ganzen Lebens kann man bestimmte Perioden feststellen. Für deutsche Leser wäre eine kurze stilistische Analyse des fast unbekanntem ukrainischen Komponisten insofern interessant, als sie manche Prozesse im Zusammenhang und in der Wechselwirkung der Kategorien: „Traditionell – Radikal“, „National – Europäisch“, „Emotional – Intellektuell“ verdeutlichen.

Die erste frühe Periode dauerte von 1896 bis zum Ersten Weltkrieg und bezog besonders im Klavierschaffen die Traditionen der Hausmusik ein, aber gleichzeitig strebte der Komponist nach einer radikalen Erneuerung des Ausdruckssystems. Sie ist die fruchtbarste Periode in seinem Leben gewesen und zeigt sich hauptsächlich in den Chor- und Vokalgattungen, den ersten Teil der Symphonie-Kantate *Kaukasus* (*Kawkaz*) zum Poem von Taras Schewtschenko (1905) und der Kantate *Der letzte Kampf* (*Ostannij bij*). Er trat auch in der westukrainischen Gesellschaft als Musikologe und Pädagoge hervor und wirkte erfolgreich auf verschiedenen Gebieten: als Folklorist („Galizisch-ruthenische Volksmelodien“ / „Halyc’ko-rus’ki narodni melodii“), Mitautor: Jossyp Rozdolski), als Journalist (Musikredakteur der Zeitschrift „Künstlerisches Informationsblatt“ / „Artystyčnyj lystok“). Als Kritiker veröffentlichte er zahlreiche Rezensionen und Artikel.

Im Klavierschaffen entstanden schon vor der Reise nach Wien solche interessanten Werke wie „Scherzino Staccatto“, „Ein uraltes Lied“ (1898), „Menuetto giocoso“ (1899), „Romanza“, „Scherzo“ (1900), Märsche für vier Hände, das Klaviertrio „Notturmo“ (1905-1911) u.a. Man kann spüren, dass die allgemeine ästhetische Orientierung des Komponisten schon in der Wahl der Gattungen für die damalige postromantisch-vorexpressionistische Zeit mit der sarkastisch-symbolischen Umwandlung der romantischen Ideale spricht.

Während des Aufenthaltes in Wien (1907-1908) lernte er als Student von H. Grädener und G. Adler (Musikologie) sowie Schüler von A. Zemlinsky (Komposition) die neuesten Tendenzen der westeuropäischen Musikkultur kennen. So erkennt man in den Werken der folgenden Jahre Züge des Jugendstils und des Expressionismus, aber – wie fast bei allen ukrainischen Komponisten seiner Ge-

neration – immer im engen Zusammenhang zu den Volksquellen. Seine ganze Aufmerksamkeit widmete Ludkewytsch der Musikologie. Die Dissertation „Zwei Beiträge zur Entwicklung der Tonmalerei“, welche er 1908 erfolgreich in Wien verteidigte, berücksichtigte die neuesten Leistungen der Musikwissenschaft, in erster Linie die der Vergleichenden Musikwissenschaft, die gerade in dieser Periode sich sehr fruchtbar entwickelte.

Während der ersten Jahre des Ersten Weltkriegs zeigte sich eine neue Entwicklungsstufe im Schaffen von Ludkewytsch – vielleicht die fruchtbarste. Die Kriegszeit war für Ludkewytsch besonders schwierig: Er geriet in die Gefangenschaft und verblieb mehrere Jahre in Kasachstan und Usbekistan. Aber auch dort setzte er seine professionelle Tätigkeit fort, unterrichtete Klavier und übernahm für sein Schaffen manches orientalische Motiv. Das zeigt sich besonders interessant modifiziert in manchen Klavierwerken, wie z.B. im „Lied zum Sonnenaufgang“ (*Pisnja do schid soncja*).

Ludkewytsch schrieb damals, außer dem obenerwähnten „Lied zum Sonnenaufgang“ eine „Barkarole“ und die „Humoreske“ (1917). Zum ersten Mal wandte er sich den großen Klavierformen in der „Elegie. Thema mit Variationen für Klavier“ („Elegija. Tema z wariacijamy dla fortepiano“) (1917-1919) zu, arbeitete an den beiden ersten Sätzen des Konzerts d-Moll für Klavier und Orchester (1914-1916), wie auch an dem „Variationen-Konzert“ a-Moll für Klavier mit Orchesterbegleitung. In diesen Werken nutzte er erfolgreich auch Züge der neuen stilistischen Richtungen, wie des Symbolismus und des Jugendstils. Diese kann man besonders in der dekorativen Klavierfaktur und den koloristischen Harmonien erkennen. Interessant sind die „Dialoge mit der Vergangenheit“ als eine ausgesuchte Stilisierung älterer Kunststilrichtungen (z.B. barocke konzertierende Intonationswendungen) oder individuelle Merkmale (in der „Elegie“ – „chopinsche“, „lisztsche“, „wagnersche“ Variationen auf das Thema des ukrainischen Volkslieds „Dort, wo sich Tschornohora befindet“ / „Tam, de Čornohora“).

Nach der Rückkehr in die Heimat begann die zweite Periode seines Schaffens. Man sollte sie als das Zeichen einer gewissen Provinzialisierung einschätzen. Andererseits muss man berücksichtigen, dass die ukrainische Kunst, vor allem die Musik, immer zu lyrisch-innerlichen Seelenäußerungen neigte.

Außerdem veränderte sich der Status des Künstlers in der Heimat. In Wien und später in der Gefangenschaft fühlte sich Ludkewytsch innerlich unabhängig von den Verbindlichkeiten. In Lemberg hatte er zahlreiche professionelle und gesellschaftliche Pflichten, welche seine schöpferische Freiheit begrenzten. Damals leitete Ludkewytsch den Chor „Lemberger Bojan“, unterrichtete am Lemberger Lyssenko-Musikinstitut (Lyssenko-Hochschule für Musik) Musiktheorie und Solfeggio, außerdem besuchte er als Inspektor die Filialen des Instituts in mehreren galizischen Städten, wirkte aktiv als Musikologe und Kritiker der Lemberger Zeitungen und Zeitschriften. Konkrete Lebensbedingungen behinderten sein radikales kompositorisches Suchen.

Deswegen übernahm Ludkewytsch seine kompositorischen Ausdrucksmittel aus den früheren Jahren. Das ist nicht nur in den Klavierwerken, sondern auch in den Symphonischen Dichtungen – einer der wichtigsten Gattung in seinem damaligen Schaffen – bemerkbar. Schon die Hinwendung zu dieser Gattung zeugt von seiner spätromantischen Orientierung. Ähnliches zeigt sich auch in folgenden Werken: Klavierkonzert fis-Moll (1920), Miniaturen – „Lied ohne Wort“ („Pisnja bez sliv“), „Kleine Romanze“ („Mala romanza“), „Der stille Abend“ (nach Brahms) („Tychyj wečir (za Brahmsom)“), Sammlung und Bearbeitung der „21 Volkslieder“ („21 narodna pisnja“) usw. Auch die Formen wie die Kantate sind ziemlich traditionell gehalten, entsprechend dem Geschmack der westukrainischen Gemeinschaft.

Während des Zweiten Weltkriegs schuf Ludkewytsch nur wenige neue Werke. Die Klavierkomposition „Paraphrase nach einem ukrainischem Volkslied“ ist ganz im „lisztschen“ Geist geschrieben. Eine merkwürdige innerliche Wandlung geschah mit Ludkewytsch nach dem Krieg. Einerseits wollte er sich den kommunistischen Kunstforderungen nicht anpassen. Andererseits herrscht in den letzten Werken der 50er und 60er Jahre eine deutliche Nostalgie seines Jugendstils. Deswegen redigierte er häufig seine früheren Werke, unter ihnen auch die „Elegie“ und alle Klavierkonzerte. Gleichzeitig vereinigte der Komponist frühere Stücke mit den neuen, wie z. B. im Zyklus „Suite der tänzerischen Gattungen“. Ganz in der Stilistik seiner zweiten Periode sind die „Ballade nach einem ukrainischem Volkslied“ („Balada na temu ukrains'koji narodnoji pisni“) (1956), wie auch ande-

re Werke, so das Scherzo „Die Leghenne“ („Kwočka“), „Trauriger Marsch“ („Žalibnyj marš“), „Altertümlicher Walzer“ („Starowynnyj wals“), der 2. und 3. Satz des Klavierkonzerts fis-Moll usw. gehalten.

Im allgemeinen repräsentiert Stanislav Ludkewytsch das interessante Phänomen einer spätromantischen Orientierung im antiromantischen Kunstkontext des 20. Jahrhunderts. Er fing als radikaler Neuerer an und vereinigte auf dem Hintergrund traditioneller Stile seiner Vorgänger die neuesten europäischen ästhetischen Tendenzen in tiefer Wechselwirkung mit den ukrainischen Volksquellen. Diese Begeisterung für die romantischen Ideale des Ewigen und Schönen war in ihm so stark, dass er sich immer wieder an sie wandte und sie als Symbol echter Kunst verstand.