

Luba Kyyanowska

Galizische Komponisten-Priester in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts – ein sozial-historisches Phänomen

Das Kirchenleben in der Hauptstadt Galiziens Lemberg (Lviv, Lwów) war noch im 12. Jahrhundert, d.h. in der Zeit des Galizischen Fürstentums, im Bereich des Staates Kiewer Rus' sehr intensiv. Die komplizierte historische Entwicklung dieses an der Kreuzung zwischen West- und Osteuropa gelegenen Landes mit der Herrschaft verschiedener Nationalstaaten auf diesem Territorium¹⁵⁵ führte dazu, dass hier allmählich mehrere Konfessionen heimisch wurden und eigene Kulturtraditionen hervorbrachten. Eine Besonderheit der Kirchenkultur Galiziens besteht darin, dass auch im 19. Jahrhundert, als in vielen europäischen Ländern andere geistige (nicht geistliche!) Werte in den Vordergrund traten, hier die religiösen Zentren ihre relevante Rolle noch bewahrten und nicht nur rein sakrale, sondern auch gesellschaftlich-offene Formen des Kunstlebens bedingten. Dies berührt nicht nur so selbstverständliche künstlerische Zeichen der Gesellschaft wie z. B. die Architektur der Kirchen oder offene sakrale Bildhauerei, in gleicher Maße weckten verschiedenartige Musikaktionen großes gesellschaftliches Interesse, die mit den Kräften der Kirchenchöre, Sänger und Organisten veranstaltet wurden.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts ging das Ansehen der Kirchen verschiedener Konfessionen nicht zurück, sondern es stiegen aus dem religiösen Milieu bedeutende gesellschaftliche Persönlichkeiten auf, wie z. B. Mytropolyt¹⁵⁶ Andrej Śeptyc'kyj in der ukrai-

¹⁵⁵Von 1434 bis 1772 gehörte Galizien zum polnischen Königreich, von 1772 bis 1918 zu Österreich als Königreich der Galizien und Lodomerien, 1918/1919 entstand hier eine Westukrainische Volksrepublik, von 1919 bis 1939 gehörte es wieder zu Polen, 1939 besetzten Galizien die Bolschewiken, 1941 die Faschisten, 1944 kehrten die Bolschewiken zurück, danach wurde Galizien gespalten: Der westliche Teil mit Krakau ging auf Polen über, der östliche mit Lviv zur UdSSR. 1991 erkämpfte die ganze Ukraine, auch Galizien als ihr Teil, die Unabhängigkeit.

¹⁵⁶Mytropolyt entspricht in der griechisch-katholischen (uniatischen) Konfession dem römisch-katholischen Erzbischof.

nischen Gemeinde. Davon zeugt schon die bloße Zahl der Kirchen in Lemberg mit seinen etwas mehr als 200 000 Einwohnern vor dem Ersten Weltkrieg: 36 römisch-katholische, 14 griechisch-katholische, 1 armenische, 1 deutsche evangelische, 1 Kapelle der evangelischen Mennoniten, 10 Synagogen (außer den zahlreichen anderen jüdischen Gebetshäusern) und 2 ökumenische Kirchen – eine beim städtischen Hauptspital, wo die Gottesdienste lateinisch, altslawisch und armenisch abgehalten wurden, und eine andere beim Stadtgefängnis (lateinisch und altslawisch). Insgesamt gab es also in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts in Lemberg (ohne Vororte!) 66 Kirchengemeinden bei fünf Konfessionen¹⁵⁷.

Viele Kirchengebäude in Lemberg wurden gerade am Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts erbaut, und die Kirchenarchitektur entwickelte verschiedenartige Stiltendenzen und Richtungen vom Eklektizismus bis zum Nebyzantinismus, Historismus u. a. Dabei legte man großen Wert darauf, die neueren Kirchengebäude der allgemeinen historischen, architektonischen Gestalt der Stadt anzupassen. Die Lemberger Architektur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts setzte bestimmte Traditionen fort. Es ist zu beobachten, wie ausdrucksvoll manche neuen Kirchen die Prinzipien einiger alter variierten. Dieses allgemeine Merkmal ist sehr wichtig im Bezug auf die Musik: Die Entwicklung bestimmter Traditionen des Kirchengesangs wie auch der Kirchenkomposition im engen (örtlichen) und allgemeinen (nationalen) Sinn gehörte zur maßgeblichen Bedingung der galizischen Kirchenkultur jener Periode.

Fast alle Kirchen betrieben eine sorgfältige Musikpflege und bemühten sich um die besten Sänger, Chöre, Organisten usw. Die erwähnte Tradition des engen Zusammenwirkens der kirchlichen und weltlichen Musiker setzte sich besonders intensiv bis zum Ersten Weltkrieg fort, etwas geringer ist dieser Prozess in den 1920er und 1930er Jahre bemerkbar, und zwar ganz unab-

¹⁵⁷Zit nach: Stepan Śach, *Lviv – misto mojeji molodosti (spomyn, pryswjačenyj tinjam zabutyh lwiwjan)* [Lviv – die Stadt meiner Jugend (Erinnerung, den Schatten der vergessenen Lemberger gewidmet)], 2 Teile, München: Chrystyjans'kyj holos, 1955, S. 99–111. Siehe weiter Wladimir Melamed, *Jewreji wo Lwowie* [Die Juden in Lemberg], Lviv: Tekop, 1994, S. 109.

hängig von der Konfession. Besonders im griechisch-katholischen Milieu ist dieses Zusammenwirken zu bemerken, manchmal aufgrund des Mangels an entsprechend geschulten Kirchensängern. Fast jede Kirche in Lemberg besaß einen Hauptsänger (Djak, in der russisch-orthodoxen Kirche Diakon genannt), welcher den ganzen Gottesdienst musikalisch leitete, die drei größten Kirchen (Jura-Dom, Kirche Mariä Himmelfahrt und Kirche der Verklärung Christi) besaßen dazu noch einen eigenen Chor. In kleineren Kirchen sang die Kirchengemeinde selbst, nach dem Vorgesang des Djak.

In Lemberg und in manchen anderen Städten Galiziens gab es spezielle Djakenschulen, die besten waren die Djakische Bursa¹⁵⁸ beim Stauropigischen Institut in Lemberg und die djakische Lehrerschule in Peremyschl, wo auch manche Komponisten-Priester studierten. Die Absolventen dieser Schulen hatten Vorrechte bei der Besetzung einer Djakstelle in den Kirchen und wurden rechtlich den Staatsbeamten gleichgestellt. Aber die Nachfrage nach den Djaken war viel größer als das Angebot, deswegen gelangten ebenso Rechtsanwälte, Lehrer, aber auch Schlosser, Holzfäller u. a. in diese Position. Ihre Kirchenkarriere hing von einer schönen Stimme ab; spezielle Vorbildung war erwünscht, aber nicht obligatorisch. Einer der besten Djak, welcher in den Lemberger Kirchenkreisen „Oberdjak“ genannt wurde, ist zu Beginn des 20. Jahrhunderts der Rechtsanwalt und Generaldirektor der Bankgesellschaft „Dnister“ Dr. Stepan Fedak gewesen. Er hatte zuerst die Bursa beendet, dann Jura in Wien studiert und arbeitete anschließend sehr erfolgreich in seinem Hauptberuf. Er erreichte eine hohe soziale Stellung und sang gleichzeitig aus eigenem Engagement als Djak an der Kirche Mariä Himmelfahrt¹⁵⁹.

Außer den wichtigen Kirchenchören wirkten in Lemberg einzelne „Beerdigungschöre“, welche meistens gegen Bezahlung privat organisiert wurden. Ein solcher wirkte unter der Leitung von Haluška, einem Holzfäller von Beruf, einen anderen leitete ein Stadtrat Kupčyns'kyj. Diese Chöre für Trauerfälle konnte man

¹⁵⁸Bursa – spezielle Lehranstalt, erste Stufe in der theologischen Bildung.

¹⁵⁹Šach, Lviv, S. 101.

über spezielle Beerdigungsbüros („Charis“ oder „Concordia“) bestellen¹⁶⁰.

Dieselbe Tendenz bestätigte Leon Tadeusz Błaszczyk für die polnischen Kirchen: „Die Lemberger Kirchen waren nicht nur der Ort des Musizierens einiger musikalisch gebildeter Amateure, ‚edler Dilettanten‘, wie sie damals genannt wurden, sondern auch professioneller Musiker“¹⁶¹. Zu den besten Musikleitern dieser Zeit zählte er Henryk Jarecki (1846–1908) und Piotr Smolski an der Dom-Kathedrale sowie Wladyslaw Bogdański (?–1903) an der Dominikanerkirche. Alle drei waren nicht nur hochprofessionelle Chorleiter, sondern ebenso Komponisten, Theoretiker und – auch außerhalb ihrer Tätigkeit an den Kirchen – gesellschaftlich aktive Organisatoren.

Unter diesem Gesichtspunkt scheint die Biographie von Bogdański besonders interessant: Er war gleichzeitig Arzt, Gesangslehrer, Komponist, Pianist und Dirigent weltlicher und kirchlicher Chöre. Anfangs schulte er sich als Pianist in Lemberg, wo er in den 1850er Jahren schon konzertierte. Dann beendete er seine medizinischen Studien in Krakau an der Jagellonen-Universität, wo er im Jahr 1866 mit anderen Musikliebhabern den Musikverein „Musa“ begründete. Bogdański studierte Gesang in Italien bei Giordigiano. Nach seiner Rückkehr in die Heimat setzte er seine Musikstudien bei Mikuli (in der theoretischen Klasse – Harmonielehre, Kontrapunkt, Komposition) wahrscheinlich am Konservatorium GMT vor 1880 fort. Um 1880 eröffnete er eine eigene Gesangschule, die bis 1903 bestand. Bogdański war im Jahr 1880 einer der Gründer des Lemberger Gesangsvereins „Laute“ („Lutnia“) und kurze Zeit Vertreter des Dirigenten dieses Vereins. In der Musikschule des Vereins unterrichtete er Sologesang und ab 1899 als Nachfolger von Stanislaw Niewiadomski auch Chorgesang. Bogdański leitete einen eigenen Chor, der seit 1895 im Dom der Dominikaner sang. Als Komponist schrieb er Klavier- und Chorwerke, auch Chortranskriptionen. Zu seinem musiktheoretischen Erbe gehören seine Dissertation „De registris

¹⁶⁰Ebd., S. 103.

¹⁶¹Leon Tadeusz Błaszczyk, *Życie muzyczne Lwowa w XIX wieku* [Das Musikleben in Lemberg im 19. Jahrhundert], in: *Przegląd wschodni. Kwartalnik* [Ostübersicht. Vierteljahresschrift] 1/4, 1991, S. 708.

vocis humanae“, ein Lehrbuch für Gesang und der Artikel „Was bedeutet die Gesangsmethode“¹⁶².

Auch Henryk Jarecki, ein Schüler von Stanisław Moniuszko, ist vor allem dank einer reichen kompositorischen Hinterlassenschaft bekannt. Zu seinen besten Werken gehören 6 Opern, meistens auf polnische historische Sujets, unter ihnen „Mindowe, król litewski“ (Mindowe, Litauischer König) und „Wanda“, „Jadwiga królowa polska“ (Jadwiga, polnische Königin). Er war von 1872 bis 1900 als Kapellmeister des Orchesters am Lemberger Operntheater tätig. An der Dom-Kathedrale wirkte er besonders aktiv von 1900 bis zu seinem Tod; dabei unterrichtete er Gesang an der Kirchenschule der Dominikaner¹⁶³. Unter seine besten Kirchenkompositionen sind vor allem ein Chor „Psalm“ zur Poesie von Jan Kochanowski und das Weihnachtslied „Anioł pasterzom mówił“ (Der Engel sagte den Hirten) zu zählen.

Neben Jarecki wandten sich viele andere polnische Komponisten in Lemberg der Kirchenmusik zu: in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Karol Mikuli, dann seine Schüler wie der oben erwähnte Bogdanski und besonders erfolgreich Mieczysław Soltys (1863–1929). Seine monumentalen Oratorien „Śluby Jana Kazimierza“ (Der Eid von Jan Kazimir), „L’inferno“, „Królowa Korony Polskiej“ (Königin der polnischen Krone) und das Mysterium „Ver sacrum“ sind mit großer gesellschaftlicher Resonanz aufgeführt worden.

An der russisch-orthodoxen Kirche, welche dank der Bemühungen der Bukoviner Gemeinde für die orthodoxen Soldaten der österreichischen Armee schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts erbaut wurde, sang ebenfalls ein Chor, den häufig der russische Konsul bezahlte. Als Chorleiter wirkte hier ein Djak aus der kleineren griechisch-katholischen Kirche und als Leiter eines Beerdigungschors, der Holzfäller Haluška¹⁶⁴. Der Chor führte die Got-

¹⁶² *Słownik Muzyków Polskich* [Lexikon der polnischen Musiker], hg. von Jozef Chomiński, Bd. 1, Krakau: PWN, 1964, S. 43. Siehe auch: Leszek Mazepa, Schüler von Karol Mikuli, in: Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Technischen Universität Chemnitz, Heft 6, Chemnitz 2000, S. 85-106, hier S. 92.

¹⁶³ Zofia Ottawowa-Rogalska, *Lwy spod ratusza słuchają muzyki* [Die Löwen vom Rathaus hören der Musik zu], Wrocław u. a. 1987, S. 108.

¹⁶⁴ *Śach*, Lviv, S. 103.

tesdienste in altslawischer und rumänischer Sprache auf, nahm jedoch auch an rein ukrainischen patriotischen Veranstaltungen wie z. B. am Gottesdienst zum Andenken an Taras Śewčenko¹⁶⁵ teil.

Der synagogale Gesang war die wichtigste Form der jüdischen Musikkultur in Lemberg im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Weil weltliche Musikformen ganz schwach entwickelt waren, behauptete Leon Tadeusz Błaszczyk: „Liturgische Gesänge wurden durch die Kantoren gesungen, welche ein sehr hohes vokales Niveau erreichten, wie z. B. die Kantoren der fortschrittlichen Lemberger Synagoge ‚Templum‘: Ozjas Abras, Oswald Weiss, Jakub Bachman oder Edward Darewski. Sie leiteten den Gottesdienst unter der Begleitung von Knaben- und Männerchören, dabei kam auch die Orgel zum Einsatz“¹⁶⁶. Im Unterschied zu ihm unterstrich der jüdische Forscher seiner Nationalmusik in Lemberg Alfred Plohn in den 1930er Jahren den großen Vorteil, den die Teilnahme an weltlichen Formen, etwa die Mitwirkung jüdischer Sänger und Instrumentalisten in allen städtischen Musiktheatern, Schulen, Chören usw. sowie die Gründung mehrerer jüdischer Vokalensembles, Chöre, Musiktheater usw. zu Beginn des 20. Jahrhunderts, mit sich brachte, während er die religiöse Musik in den Synagogen ziemlich knapp und eigenartig beschrieb: „Lemberg war immer dank den sehr guten Tempelkantoren bekannt, mehrere unter ihnen machten sich einen Namen als Komponist. Man muss [...] vor allem Aron Schulim Schirman erwähnen [...] Der zweite bekannte Komponist synagogaler Lieder war Baruch Künstler (1841–1934), welcher seine Kompositionen nach dem Vorbild der Kirchenwerke von Bach und Händel schrieb. Er erzog die ganze Generation von Kantoren und Musikern, unter ihnen [...] Kapellmeister Jozef Lerer und Theatersouffleur Henryk Boritz. Konkurrent des Künstlers war der berühmter Baruch Schorr; seine Kirchenkompositionen werden bis heute gesungen, weil sein Sohn Motel Schorr, wie sein Vater Kantor an der Stadtsynagoge, sie ständig gesungen hat. Baruch Schorr stand in Opposition zu Opernkomponisten wie Meyerbeer

¹⁶⁵Taras Śewčenko, in der Ostukraine geboren, war selbstverständlich ein orthodoxer Christ.

¹⁶⁶Błaszczyk, *Życie muzyczne Lwowa*, S. 712.

und Halévy [...] Ein ursprünglicher Kantor-Komponist war Zeidel Rowner [...] Er spielte auch gut Geige. Rowner komponierte nach Art von jüdisch-russischen Komponisten [vermutlich Anton Rubinstein u. a. – L. K.]. Sein bekanntes Auftreten im Lemberger Volkshaus¹⁶⁷ während des Chanuka-Festes im Jahre 1904, als er den Chor und das Orchester leitete, entzückte das gesamte jüdische Lemberg¹⁶⁸. Plohn unterstrich gerne die kompositorischen Leistungen der Kantoren und ihre Beziehung zu den verschiedenen europäischen Traditionen, eher zu weltlichen als zu kirchlichen. Von einer Kontinuität der rein jüdischen religiösen Musiktraditionen spricht er nicht, verschweigt auch außer der letzten Begebenheit ihre gesellschaftlichen Bezüge.

In der armenischen Kirche ist unter den bekannten Chorleitern dieser Zeit in erster Linie Jakob Hössly zu erwähnen¹⁶⁹. Das Repertoire fußte vorzugsweise auf den alten armenischen Kirchengesängen; von der neueren Kirchenmusik waren vor allem die Werke von Komitas (Sogomon Sogomonian) besonders beliebt.

Besonders bemerkenswert sind vor dem Hintergrund dieser reichen Sakralkultur das Schaffen und die aktive kulturelle und gesellschaftliche Tätigkeit der ukrainischen griechisch-katholischen (uniatischen) Komponisten-Priester in Galizien. Man muss speziell unterstreichen, dass in den 1840er und 1850er Jahren eine professionelle ukrainische kompositorische Schule in Galizien durch die Priester Mychajlo Werbyts'kyj und Iwan Lawriw'skyj (die sogenannte „peremyschlische Schule“) gegründet wurde, deren Vertreter nicht nur kirchliche, sondern auch in keineswegs geringerem Maße weltliche Musik geschrieben haben¹⁷⁰.

¹⁶⁷Juden mieteten für ihre Feste oft den Saal des ukrainischen Volkshauses.

¹⁶⁸Alfred Plohn, *Muzyka we Lwowie a Żydzi* [Musik in Lemberg und die Juden, in: *Almanach Żydowski* [Jüdischer Almanach], Lwow 1936, S. 50f.

¹⁶⁹Błaszczuk, *Życie muzyczne Lwowa*, S. 707.

¹⁷⁰Sieh dazu die Artikel in der deutschen Sprache von derselben Autorin: *Luba Kyyanovska, Das Schaffen von Mychajlo Werbytskyj und seine Beziehungen zur österreichischen Kultur*, in: *Mitteilungen der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft* Nr. 29, Dezember 1995, S. 43–53; dies., *Soziale Faktoren der Oper in Lemberg* in: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Technischen Universität Chemnitz*, Heft 4, Chemnitz 1999, S. 15–26.

Ihre Nachfolger und Schüler, vor allem Porfyrij Bažans'kyj, Wiktor Matiuk, Ostap Nyžankiw's'kyj, Jossyp Kyšakewyč sowie Dutzende andere Priester, musizierten und komponierten begeistert; sie entwickelten bis zu den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts (praktisch bis 1939) sehr wichtige ästhetisch-stilistische Leitlinien, vor allem solche, welche nach der Meinung des Vice-Marschalls des Galizischen Parlaments (Seim) Julian Lawriw's'kyj so wichtig für die Erziehung des Volkes sind: „Was die Schule für die Jugend bedeutet, das bedeutet das Theater für das ganze Volk, denn sein Hauptziel ist kein Amüsierbetrieb, sondern die humanistische und moralische Erziehung des Volkes, wo die gemeinen Leidenschaften und Wünsche begrenzt und der höchsten Idee von Freiheit, Gerechtigkeit und Glückseligkeit der Vorrang eingeräumt werden soll“¹⁷¹.

Aus diesem Blickwinkel heraus gehörten zu den sozial erwünschten Musikformen neben der Musik zu nationalen Theaterstücken patriotisch-nationale Chöre und eine „demokratische“ Kirchenmusik, welche nicht nur in den größeren Stadtkirchen mit gut geschulten Chorsängern, sondern auch in Dorfkirchen durch musikalisch wenig kundige Gemeinden gesungen werden konnte. Immer populärer wurden dabei Sololieder; ihre Blütezeit im Schaffen der Komponisten-Priester fällt gerade auf die Jahrhundertwende.

Doch die national-patriotische Bevorzugung einer stilistisch traditionell romantischen Musik etwa nach dem Muster der Mitte des 19. Jahrhunderts verlor angesichts der Ideen des Völkerfrühlings und der Entstehung kompositorischer Nationalschulen in anderen Ländern zu Beginn des 20. Jahrhunderts ihre Anziehungskraft. Jede nationale Musikkultur benötigte stärker innovative Antriebe; neue stilistische Richtungen bemächtigten sich der nationalen Quellen, und eine jüngere Generation brachte ganz eigene und originale schöpferische Leistungen hervor. Auch in Galizien rückten jüngere „weltliche“ Komponisten (Stanislav Ludkevič, Wassyl Barwinski'kyj, Nestor Nyžankiw's'kyj und mehrere andere)

¹⁷¹Zit. nach: Josyp Wolyn's'kyj, *Muzyčna kultura Halyčyny 60-ch rokiw XIX st. Žywi storinky ukrains'koji muzyky* [Musikkultur Galiziens in den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts. Lebendige Seiten der ukrainischen Musik], Kyiv: Naukowa Dumka 1965, S. 58f.

die Losungen „Professionalismus“, „Innovation“ und „schöpferische Individualität“ in den Vordergrund. Nicht zufällig hatten sie alle ihre hervorragende musikalische Bildung in Wien, Prag, Berlin usw. bei so bedeutenden Pädagogen wie z. B. Josef Marx, Alexander von Zemlinsky oder Vitezslav Novak vervollständigt.

Für die oben erwähnten Priester bildete diese Einstellung zur Nationalmusik ein ernstes Problem. In erster Linie waren sie sich zumeist ihrer geistlichen Berufung bewusst und betrachteten sich erst in zweiter Linie als Komponisten. Deshalb gerieten sie durch die Forderung nach Innovation, Individualisierung des Personalstils und die immer mehr steigende Komplizierung der Musiksprache bis zur Befreiung der Dissonanz in einen gewissen Widerspruch zu ihrer geistlichen Grundeinstellung. Man könnte hier noch einmal an die wichtigsten Architektur Tendenzen jener Zeit erinnern, wo jede Innovation sehr umsichtig eingeführt wurde, nur unter Berücksichtigung bestimmter traditioneller Muster. Für die ukrainischen Kirchenkomponisten Galiziens diente über drei Generationen hinweg vor allem der Stil von Dmytro Bortnjans'kyj als solches Muster. Sie blieben wie ihre Vorgänger vorzugsweise bescheidene und demütige Diener am Klang (ähnlich wie Diener am Wort). Jeder unter ihnen versuchte auf eigene Weise einen Ausweg aus der widersprüchlichen Situation und der Konfrontation mit dem „Neuen“ gegenüber dem Traditionellen zu finden. Unter dem sozialpsychologischen Blickwinkel ist die je eigene Synthese des neuen ästhetisch-stilistischen Anspruchs mit der traditionell sakralen Weltanschauung im Schaffen jedes einzelnen Komponisten-Priester interessant zu beobachten.

Der älteste unter ihnen, Porfyrij Bazans'kyj (1836–1920), war ein Schüler des Begründers der „peremyschischen Schule“ Mychajlo Werbyts'kyj und fügte sich der neuen künstlerischen Wirklichkeit dezidiert nicht. Obwohl er zu Beginn des 19. Jahrhunderts fast 70 Jahre alt war, wirkte er schöpferisch sehr aktiv (so sind z. B. seine 4 Liturgien von 1900 bis 1911 entstanden) und wandte sich außer der Kirchenmusik allen wichtigsten Gattungen zu, er komponierte Singspiele, weltliche Chöre, Bearbeitungen von Volksliedern und vieles mehr. Quantitativ war er sehr fruchtbar, doch qualitativ wurde seine schöpferische Erbschaft zumindest als zweifelhaft eingeschätzt. Als überzeugter Anhän-

ger der Moskauphilen¹⁷² bestand er im Bereich der Kirchenmusik auf der primären Rolle des sogenannten „altruthenischen (altrussischen) Kirchengesangs“, welcher in der galizischen griechisch-katholischen Kirche seit Beginn des 19. Jahrhunderts unter den Bezeichnungen „samolivka“, „djakivka“ oder „jerusalymka“ verbreitet war. Dieser Gesangstypus besteht aus rezitatorischen Wiederholungen des Textes unter einfachster Beendigung der Phrase mit Sekund- oder Terzschrift. Der allgemeine melodische Umfang überschritt nicht die Quinte, man bewahrte kein reguläres Metrum, sondern die Melodie war der Textstruktur völlig untergeordnet. „Samolivka“ singt man meistens unisono, wenn Elemente der Mehrstimmigkeit vorkommen, so gibt es nur Heterophonie (in der Ukraine „Volksmehrstimmigkeit“ genannt) oder parallele Terzen. Dieser Gesang benötigte keinerlei spezielle musikalische Schulung der Sänger und war sehr geeignet für musikalisch ungeschulte Gemeinden. Doch schon Mitte des 19. Jahrhunderts wurde die „samolivka“ als hoffnungslos altmodisch, ja sogar als künstlerisch nicht vollwertig und laienhaft eingeschätzt. Schon Werbyts’kyj bemühte sich, die Einflüsse der „samoliwka“ zu überwinden und leistete dies erfolgreich in seiner Liturgie (1868)¹⁷³.

Bazans’kyj behauptete dagegen, dass nur alte kirchliche Gesangstypen einen echten geistlichen Wert darstellten; sie dienten dem Komponisten in erster Linie als Abwehr unheilvoller westlicher, moderner Einflüsse. Dies bestätigt er besonders eindrücklich in seinem Buch „Geschichte des russischen Kirchengesangs“; hier unterstreicht er seine Idee mit folgenden Worten: „Die russische Kirchenmelodie enthält weder einen westlichen Takt noch westlichen Musikrhythmus. Als Rhythmus der Kirchenmelodie dient

¹⁷²Moskauphile – eine sozial-kulturelle Bewegung meist im geistlichen Milieu der galizischen und hinterkarpatischen Ukrainer im 19. und frühen 20. Jahrhundert, welche eine Orientierung an Russland als gemeinsame Heimat postulierten im Unterschied zu dem der Teil der Bevölkerung, der sich mehr mit den westlichen national-kulturellen Traditionen identifizierte.

¹⁷³Sieh dazu: Zynowij Lyssko, *Pionery muzyčnoho žyttja w Halyčyni* [Die Pioniere der Musikkunst in Galizien (Wiederaufnahme der Forschung von 1934)], Lviv und New York 1994.

die Zahl der Silben des sakralen Textes¹⁷⁴. In ähnlichem Stil, nach dem Muster von „samolivka“, sind alle seine Liturgien komponiert zu einer Zeit, als die Entwicklung der westukrainischen Kirchenmusik schon in eine ganz andere Richtung ging. Insbesondere seine weltlichen Werke sind so lächerlich primitiv, dass sie kurze Zeit nach ihrer Entstehung aufgrund der kritischen Artikel professioneller Musiker wie Ludkevič, Barwins’kyj, Lys’ko u. a. zum Symbol einer „schlechten Laienhaftigkeit“ wurden.

Ganz andere Ziele verfolgte mit seinem kompositorischen Schaffen und seiner kultur-aufklärerischen Tätigkeit Wiktor Matjuk (1852–1912), ebenfalls ein Schüler Werbyts’kyjs und moskauphil. Mit intimer Lyrik bringt er die inneren zarten Gefühle ausdrucksvoll zur Geltung; am interessantesten sind seine Sololieder, aber er vermag auch in patriotischen Chören und Singspielen in lyrischer Weise zu überzeugen. Seine beste Werke, etwa das Lied „Wesniwka“ (Frühlingslied), die Chöre „Krylec’, krylec’, sokole, daj“ (Die Flügelchen, Flügelchen, gib mir, mein Falk) und „Rodymyj kraju“ (Mein Heimatland) sowie der Finalchor aus dem Singspiel „Kapral Tymko“ (Korporal Tymko) fanden großen gesellschaftlichen Anklang. Fast alle Konzerte ukrainischer Chöre und auch die Auftritte so berühmter Sänger wie Salomea Krušelnicka, Aleksander Myšuha oder Modest Mencins’kyj fanden nicht ohne „Wesniwka“ oder „Krylec“ statt. Salomea Krušelnicka etwa erzählte von ihrem Konzert im Jahr 1900 im engsten Kreis der russischen Zarenfamilie in Sankt Petersburg, dass Zar Nikolaj II. sie nach der glänzenden Darbietung italienischer Opernarien bat, „etwas ungewöhnliches zu singen“; sie sang ein ukrainisches Lied, und zwar gerade „Wesniwka“¹⁷⁵. Dieses Lied wurde auch wegen seines dem Text unterlegten Leitgedankens populär: Die Gestalt der kleinen Frühlingsblume wurde als national-gesellschaftliches Symbol verstanden. Nach Meinung des Forschers Mychajlo Woznjak

¹⁷⁴Porfyrij Bažans’kyj, Porfyrij Bažans’kyj. Istorija ruskocho cerkownoho penija [Geschichte des russischen Kirchengesangs], Lviv 1890, S. 12.

¹⁷⁵Slawetna Spiwačka. Spohady i staty pro Solomiju Krušelnicku [Berühmte Sängerin. Artikel und Erinnerungen an Salomea Krušelnicka], Lviv: Kamieniar, 1955, S. 50.

wurde „das Schicksal von ‚Wesniwka‘ [...] zum Symbol des gesamten Engagements für die Wiedergeburt [...] des ukrainischen Volkes“¹⁷⁶.

Man könnte behaupten, dass in seiner Zeit Matjuk zu einem gesellschaftlich stark engagierten, ja fast zu einem „Schlagerkomponisten“ wurde. Obwohl er ziemlich traditionelle und meist bescheidene Ausdrucksmittel benutzte, gehören seine besten Werke bis heute zum aktuellen Repertoire von Laienchören ebenso wie von professionellen Chören und Sängern. Außer den oben genannten Werken kommt ein gewisses Interesse den Sololiedern auf Texte von Heinrich Heine, auf Gedichte galizischer Dichter wie Iwan Huschalewytš, Juri Fedkowskytš u. a. zu. Seine Singspiele wie „Korporal Tymko“, „Invalid“, „Neščasna ljubow“ (Unglückliche Liebe), „Naši poselenci“ (Unsere Aussiedler) und manche andere griffen sozialpolitische Anliegen auf und weckten deswegen ein größeres Interesse, wie es beispielsweise der Vice-Marschall Lawriws’kyj im oben zitierten Artikel beschrieb. „Invalid“ wurde wegen seiner sozialkritischen Haltung von der Habsburger Zensur verboten; das Singspiel „Unsere Aussiedler“ beleuchtete zum ersten Mal das Leben der ukrainischen Emigranten in den USA und lenkte das Rampenlicht auf dem Neuen Kontinent nach dem Ersten Weltkrieg.

In seinen Kirchenkompositionen blieb Matjuk demselben „lyrisch-demokratischen“ Stil treu, den er in den meisten seiner weltlichen Lieder und Chören pflegte. Ein besonderes Kapitel seiner Hinterlassenschaft bilden die „didaktischen“ religiösen und weltlichen Kinderlieder. Unter dem Titel „Ruthenisches Gesangbuch für die Volksschulen“ (Rus’kyj spiwanyk dla škil narodnych) sind sie im Jahre 1884 in Leipzig herausgegeben worden. Dazu kam eine theoretische Beigabe, ein „Kleiner Katechismus der Musik“. Mit diesen beiden didaktischen Büchern sind die Anfänge einer systematischen Musikunterrichtung westukrainischer (Dorf-)Kinder verbunden. Seine Rolle in der ukrainischen Musikkultur, und insbesondere in der Kultur der galizischen Ukrainer erfasste Stanislav Ludkevič am besten mit den etwas bitteren

¹⁷⁶Mycha]lo Woznjak, *Jak probudylos’ ukrains’ke narodne žyttja w Halyčyni za Awstriji* [Wie erwachte sich das ukrainische Volksleben in Galizien unter Österreich], Lviv: Nowyj čas, 1924, S. 91.

Worten: „wie hoch irgendwann in der Zukunft das Niveau und Prestige unserer galizischen Musik auch erhoben sind wird, es wird in der Geschichte ihrer Entstehung unter den ersten Schritten ihres Aufstiegs – Werbyts’kyj und Lawriws’kyj – auch ein Platz für solche ‚verlorenen Talente‘ und ‚bescheidenen Tätiger‘ zu finden sein wie den Autor von ‚Krylec‘, ‚Kapral Tymko‘ und ‚Wesniwka‘, Wiktor Matjuk“¹⁷⁷.

Eine ganz andere Variante der Zusammenfassung der Kategorien „kirchlich – weltlich“ sowie „traditionell – modern“ repräsentiert in seiner künstlerischen Weltanschauung Ostap Nyžankiws’kyj (1861–1919). Er war sich seiner kompositorischen Berufung ebenso bewusst wie der Unentbehrlichkeit einer professionellen musikalischen Bildung; aber er war seinem Vater gehorsam und blieb Priester¹⁷⁸. Nyžankiws’kyj stellte sich seinen Pflichten als Priester ganz verantwortungsvoll, aber ebenso begeistert beschäftigte er sich mit Komposition, Chorleitung und der Organisation eines Notenverlags. Dennoch nimmt reine Kirchenmusik einen ganz geringen Platz in seiner schöpferischen Hinterlassenschaft ein und ist nicht repräsentativ für seinen Stil. Die wichtigsten Gattungen seines Schaffens sind Chöre zu den Worten ukrainischer Dichter, Sololieder und Ensembles sowie wie die Klavierphantasie „Witrohony“ (wörtlich: Windtreiber, sich amüsierende Jungen). Auch er beteiligte sich an der Erneuerung der Musiksprache und verfolgte neuere ästhetische Tendenzen. Aufgrund seines Temperaments neigte er der lyrisch-psychologischen Sphäre zu und bemühte sich, mit einem spätromantischen intonatorischen Wortschatz dramatische innerliche Bewegungen zu verkörpern. Nyžankiws’kyj kam in den Stilinnovationen so weit voran, wie es ihm seine autodidaktische Musikbildung erlaubte; dabei bedauerte er zeit seines Lebens den Mangel an Professionalität. Zu seinen besten Werken werden die Chöre „Hulaly“ (Sie zechen) und „Z okruškiw“ (Aus den Krümchen) zur Poesie von

¹⁷⁷Stanislaw Ludkevič, *Doslidžennja, staty, recenziji* [Forschungen, Artikel, Rezensionen], Kyiv: Muzyčna Ukrajina, 1974, S. 206.

¹⁷⁸Darum ermöglichte er seinem Sohn Nestor die beste Musikbildung: Studien in Wien bei Jozef Marx, am Prager Konservatorium bei Vitezslav Novak und an der Lemberger Universität (Musikwissenschaft) bei Adolf Chybiński.

Jurij Fed'kowyč gezählt. Der erste ist als eine dramatische Szene mit rein romantischer Gegenüberstellung des einsamen leidenden Helden und einer sich vergnügenden Schar konzipiert; der zweite stellt Motive verlorener Träume dar. Zu den populärsten Sololiedern gehört „I molyasja ja“ (Ich habe gebetet) nach Worten von Oleksander Konys'kyj, die der Komponist der Salomea Krušelnyč'ka gewidmet hat. Sie interpretierte dieses Lied als Erste und nahm es in ihr Repertoire auf. Die inhaltliche Hauptlinie im Schaffen von Nyžankiws'kyj ist hier gegenwärtig, nur auf ein Frauenschicksal übertragen. Typisch für die „alte Schule“ der galizischen Komponisten-Priester ist bei Nyžankiws'kyj der Vorrang der Liedweise durch eine dramatisch ausdrucksvolle, flexible und mit rezitativen Elementen angereicherte Melodie. Die Harmonik ging im Allgemeinen nicht über die Grenzen der Romantik hinaus; etwas kühner werden neuere Ausdrucksmittel gelegentlich in Klavierpart erprobt (welcher manchmal zum Monolog neigt). Diese Neigung zur Psychologisierung des Musikausdrucks erlaubte dem berühmtesten westukrainischen Dichter Iwan Franko, in den Werken von Nyžankiws'kyj „eine Wende von der vorherigen sentimentalischen Schablone zum echt volkstümlichen Realismus“ zu erkennen¹⁷⁹. Nyžankiws'kyj repräsentierte mit seiner nur teilweise realisierten schöpferischen Individualität die starke Sehnsucht nach vollwertiger professioneller Tätigkeit und markierte die große Diskrepanz, die zwischen den neuen national-gesellschaftlichen Bedürfnissen und der vorhergehenden Periode der Herrschaft von Amateuren bestand. Trotz seiner scharfen Selbstkritik bereitete Nyžankiws'kyj mit seinem Schaffen die Grundlage für die nächste Generation vor.

Die Hinterlassenschaft des letzten der oben genannten Komponisten, Jossyp Kyšakewyč (1872–1953), ist schon in meinem Artikel „Die religiösen Gestalten und Symbole in der ukrainischen Musik des 20. Jahrhunderts (ein Versuch der ästhetisch-philosophischen Verallgemeinerung)“ etwas gründlicher beleuchtet worden¹⁸⁰. Hier ist nur ganz allgemein festzustellen, dass Kyšake-

¹⁷⁹Iwan Franko, Sympatytschne wydawnyctwo muzykalne [Ein sympathischer Musikverlag], in: (Zeitung) Zorja, 1886, Nr. 1.

¹⁸⁰Luba Kyyanowska, Religiöse Gestalten und Symbole in der ukrainischen Musik des 20. Jahrhunderts. Versuch einer ästhetisch-philosophischen Ver-

wyč stilistisch verschiedenartige kirchliche und weltliche Werke schuf: Erstere neigten mehr zur vergangenen europäischen romantischen Tradition (aber nicht ausschließend altrussischen, wie Bažans'kyj!); Letztere enthalten Spuren der neueren stilistischen Orientierung, vor allem impressionistische Harmoniewendungen. Aber seit den 1920er Jahren hat seine Aktivität immer mehr nachgelassen, und er hat sich seinen Pflichten als Priester zugewandt.

Es sei erlaubt, ein Resümee aus der dargelegten skizzenhaften Übersicht des musikalischen Kirchenlebens und Schaffens in Lemberg zu ziehen. Aus musiksoziologischer Sicht ist das Lemberger Kirchenleben durch die enge und gleichzeitig mannigfaltige Zusammenarbeit und Wechselwirkung professioneller und nicht professioneller Musiker ebenso wie religiöser und weltlicher Organisationen und Personen gekennzeichnet. Das zeugt von der bedeutenden Rolle der Kirchenkultur in der Gesellschaft schon in ganz „säkularisierten“ Zeiten, d. h. in den Jahren etwa von 1900 bis 1920, praktisch bis 1939. Danach wurden die Kirchentraditionen durch die Bolschewiken verboten und aus dem öffentlichen Leben verbannt; sie existierten nur in Privatzirkeln fort. Hier jedoch pflegte jede nationale Gemeinde ihre eigene Kirchentradition, auch in der Musik, als wichtiges Zeichen ihres unwiederholbaren Bewusstseins (Mentalität). Im Gegensatz zu den internationalen Kontakten in weltlicher Musikformen lässt diese Form eine Beteiligung oder einen Austausch mit „Fremden“ überhaupt nicht zu.

Von der musikästhetischen Warte aus ist zu bemerken, dass im Kirchengesang und Instrumentalspiel (meistens Orgelspiel) ein hohes professionelles Niveau sorgfältig gepflegt wurde und dazu die besten Kräfte herangezogen wurden. Das religiöse Schaffen (nicht nur der oben genannten Priester, sondern auch der weltlichen Komponisten, die sich der Kirchenmusik zuwandten) zeigt eine Beibehaltung alter Traditionen: Innovationen wurden sehr

allgemeinerung, in: Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Kirchenmusik – geistliche Musik – religiöse Musik. Bericht der Konferenz Chemnitz 28.–30. Oktober 1999 anlässlich des 70. Geburtstages von Klaus Wolfgang Niemöller, hg. von Helmut Loos und Klaus-Peter Koch, Sinzig 2002, S. 301-311.

umsichtig in die Musiksprache eingeführt. Den Widerspruch zwischen einem Zeitgeist mit dem Bedürfnis zum Neuen und der wichtigsten Bedingung sakraler Kunst, dem demütigen Dienst an der Göttlichen Ewigkeit, der in dieser Zeit ganz offensichtlich wurde, hat jeder Künstler auf eigene Weise nach Maßgabe seines Verständnisses und Talents aufgelöst. Ein anderer Aspekt dieses Problems ist die Kontinuität oder besser: die intensive und höchst schöpferische Wiedergeburt der religiösen Musik in Westgalizien nach der Wende von 1991. Der Einfluss der musikalischen Kirchentradition war hier viel stärker als vermutet und führte zu sehr interessanten Ergebnissen. Aber das ist schon das Thema eines anderen Beitrags¹⁸¹.

¹⁸¹Bei Frau Dr. Oresta Remešylo-Rybčyns'ka, Dozentin am Lehrstuhl für Architektur an der Politechnischen Universität zu Lemberg, Frau Halina Tichobajewa, Direktorin des Lemberger Museums Salomea Krušelnicka, und ihrer Vertreterin Iryna Lužec'ka sowie bei Frau Olga Osadcia, Vertreterin des Leiters der Kunstabteilung an der Wissenschaftlichen Stefanyk-Bibliothek bei der Akademie der Wissenschaft Ukraine, möchte ich mich für ihre Hilfe bei der Suche und der Bearbeitung des Materials und der Literaturquellen sehr herzlich bedanken.