

LYDIA MELNYK (L'viv/Lemberg)

## Neobarocke Tendenzen und sakrale Symbole in der Musikkultur des 20. Jahrhunderts

Jede Kulturgeschichte beinhaltet ein gewisses Element der Rückkehr zur Vergangenheit, was oft weitere Entwicklungsprozesse auslöst. Die zwei Hauptrichtungen jeglicher Entwicklung sind einerseits das Streben nach Erneuerung und andererseits nach Erinnerung, was auch als das ‚Neue‘ und das ‚Alte Neue‘ bezeichnet werden könnte.

Solche Bestrebungen zu einer geschichtlichen Rekonstruktion sind aber in ihren Erscheinungsformen von keiner bestimmten chronologischen Ordnung abhängig. Der Geschmack von Künstlern wandelte sich manchmal fast willkürlich von archaischen Kunstformen zum Mittelalter, vom Barock zum Klassizismus und vom Mittelalter wieder zur ihm im Geist am nächsten stehenden Romantik. Zu ihrer Charakterisierung erhalten diese ästhetischen Wandlungen in unserer Zeit oft die unscharfe und flexible Vorsilbe ‚neo‘, je nach der stilistischen Epoche, welche sie gerade laut der individuellen ästhetischen Überzeugungen zu erneuern und symbolisieren beabsichtigen. Am deutlichsten wird das am Beispiel des Terminus ‚Neoklassizismus‘, ein Begriff, der lange Zeit auch auf mehrere andere ‚Neo‘-Stile, wie ‚Neoromantik‘ oder ‚Neobarock‘, ausgeweitet wurde. Man behauptete sogar, so Volker Scherliess,

der Rückgriff des 20. Jahrhunderts auf historische Vorbilder [...] meint [...] keinen ausgeprägten, einheitlichen Stil, sondern eine künstlerische Grundhaltung, der wir im 20. Jahrhundert begegnen und die ganz unterschiedliche Facetten einbezieht. Dazu gehört nicht allein die als Rückgriff aufs späte 18. und frühe 19. Jahrhundert verstandene Neoklassik, sondern ebenso Neobarock oder auch spezielle Richtungen wie der Neomadrigalismus und alle möglichen anderen historisierenden Richtungen.<sup>1</sup>

Im Prinzip sind es aber oft sehr unterschiedliche ästhetische Richtungen: Freilich sind es nicht identische Impulse (außer das stilistische Streben in die Vergangenheit und zu deren Formen allgemein), die beispielsweise die Entstehung des ‚Neogotischen‘ oder des ‚Neoromantischen‘ im 20. Jahrhundert bewirkten. Deshalb scheint die Frage nach einer präzisen stilistischen

---

<sup>1</sup>Volker Scherliess, *Neoklassizismus. Dialog mit der Geschichte*, Kassel 1997, S. 25.

Definition auch noch heute besonders aktuell und klärungsbedürftig zu sein. Als eine der am häufigsten in der Musik des letzten Jahrhunderts auftretenden neostilistischen Erscheinungen – in der kompositorischen Praxis präsent, kaum aber theoretisch differenziert und fast nie in musikgeschichtlichen Schriften als besondere stilistische Strömung erwähnt – ist der ‚Neobarock‘ anzusehen.

Der Neobarock hat in gewissem Sinn eine ähnliche Entstehungsgeschichte wie sein stilistischer Vorfahre. Oft unterschätzt und weniger als andere Stile (bzw. Neostile) beschrieben, hatte er dennoch mit seinen künstlerischen Erscheinungen bedeutende Auswirkungen. Neobarocke Charakterzüge sind in der Literatur und Bildenden Kunst festzustellen, am deutlichsten aber entwickelten sie sich in der Musik. Hier wird diese neostilistische Strömung sowohl von einer ziemlich langen zeitlichen Dauer als auch von einem ausgedehnten topografischen Raum charakterisiert.

Eine detaillierte Analyse des Neobarocks als Stilcategory gab zu seiner Zeit Kurt Westphal in dem Aufsatz „Barocke und Neobarocke Musik“.<sup>2</sup> Er erklärt hierin die Voraussetzungen dieser neuen stilistischen Erscheinung, nennt die Repräsentanten des neuen Stils und berücksichtigt, dass

sie [...] den Barock nicht [imitieren] (wie dies auf architektonischem Gebiet der kirchlichen Neugotik des ausgehenden 19. Jahrhunderts mit der Gotik des 14. und 15. Jahrhunderts getan wurde), sondern [...] ihn schöpferisch neu belebt [haben]; denn die Übernahme barocker Formen und kompositioneller Techniken stempelt Musik genauso wenig als neobarock ab wie die einfache Benutzung von thematischem Material aus der Zeit um 1700 oder die flüchtige geschmacklerische Anlehnung an Musik dieser Zeit.<sup>3</sup>

Hermann Danuser nahm im *Neuen Handbuch der Musikwissenschaft* von 1992 (aber auch in anderen Schriften<sup>4</sup>) eine sinnfällige Unterscheidung der

<sup>2</sup>Kurt Westphal, „Barocke und Neobarocke Musik“, in: *Hans Chemin-Petit. Betrachtung einer Lebensleistung*, Berlin 1977, S. 29–40.

<sup>3</sup>Ebda., S. 37.

<sup>4</sup>Hermann Danuser, „Abschied vom Espressivo? Zu Hindemiths Vortragsstil in den zwanziger Jahren“, in: *Über Hindemith. Aufsätze zu Werk, Ästhetik und Interpretation*, hrsg. von Susanne Schal und Luitgard Schader, Mainz 1995, S. 106–120; vgl. ferner Danusers kritische Bemerkungen zum Neobarock („Der Klassiker als Janus. Wandlungen in Paul Hindemiths Bach-Verständnis“, in: *Alte Musik als ästhetische Gegenwart. Bach, Händel, Schütz. Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Stuttgart 1985*, hrsg. von Dietrich Berke, Bd. 1, Kassel 1987, S. 190–197).

beiden Neo-Stil-Strömungen (Neogotik und Neobarock) vor und notierte im Glossar, Neobarock sei ein „Rückgriff auf Gattungen, Formen und Stilprinzipien des 17. und frühen 18. Jahrhunderts in der Musik nach dem Ersten Weltkrieg.“<sup>5</sup>

Besonders aber in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts wurde die Frage des ‚Nacherlebens‘, der ‚Wiedergeburt‘ bestimmter vergangener stilistischer Epochen und ihrer Kriterien wiederholt diskutiert. Die Aufmerksamkeit wandte sich in dieser Situation nicht nur in bestimmten Kulturen unmittelbar fortgesetzten bzw. wiedererweckten Prozessen zu, sondern auch bemerkenswerten Phänomenen der Ausstrahlung jener stilistischen Merkmale in einem breiteren Areal. Und in diesem Sinne erregten hinsichtlich der ‚historisierenden Stile‘ nicht nur die ‚Kulturen des Zentrums‘, als welches vor allem das so genannte ‚Abendland‘ angesehen werden könnte, das forschersche Interesse, sondern auch die etwas fernerer, sozusagen marginalen oder ‚peripheren‘ topografischen Punkte, in welchen diese stilistischen Wandlungen oft besondere und originelle Formen angenommen haben.

Es gibt verschiedene Analyseebenen, um ein musikalisches Werk als ‚neobarock‘ zu definieren. Karl Heinz Wörner zum Beispiel schlug zu seiner Zeit in einer Abhandlung zum Neobarock „zwei Methoden der Beobachtung“ vor, die für ihn wichtige „Kriterien für die Beurteilung der jungen Erneuerungsbewegung“ darstellen. Die eine der Methoden orientiert sich an der „Renaissance der Formen“, die andere untersucht die „Gemeinsamkeiten der geistigen Verwandtschaft“.<sup>6</sup> Was die erste Methode betrifft, so lässt sich hier viel mehr an ein unfiziertes Beobachtungsverfahren denken. Als eine der bemerkenswertesten stilistischen Äußerungen im Sinn des Epochenzusammenhangs sind hier in erster Linie die zahlreichen programmatischen Hinweise zu erwähnen,<sup>7</sup> in zweiter Linie aber auch – und das ist sogar einer

<sup>5</sup>Ders., *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 7), Laaber 1992, S. 423.

<sup>6</sup>Karl Heinrich Wörner, *Musik der Gegenwart. Geschichte der neuen Musik*, Mainz 1949, S. 138.

<sup>7</sup>Es handelt sich nicht nur um bestimmte Werktitel, welche direkt auf gewisse ‚barocke‘ Gattungen bezogen sind, sondern auch um bestimmte andere Elemente des ‚Logos‘, die den spezifischen ‚Discourse Baroque‘ bzw. die Zusammenhänge zwischen den verschiedenen Epochen kennzeichnen (oder unterstreichen): der literarische Stoff (oder das Sujet) der Werke, Libretti und Bühnenbilder, Texte von Chören und Sologesängen usw. Sie weisen manchmal sehr deutlich auf bestimmte Stilrezeptionen oder Stilsymbole hin. So gibt es beispielsweise, was für neobarocke Strömungen sehr bezeichnend ist, die Neuentdeckung der Antike als Quelle von Themen, Gestalten (und parallel: originale Stoffe

der wichtigsten und öfter als andere Merkmale besprochenen stilistischen Hinweise auf den Neobarock – die Verwendung mancher historisch klar herauskristallisierter Gattungen und Formen. In dritter Linie ist es die Einsicht in bestimmte Komplexe oder Ganzheiten, auf denen die eigentümliche barocke Tonsprache fußt. Dies könnte auch noch weiter und breiter differenziert werden, z. B. in Richtung der spezifischen polyphonen Ausdrucksmittel, der Verwendung einiger musikalisch-rhetorischer Figuren oder eigenartiger, aus barocker Zeit bekannter rhythmisch-melodischer Bildungen. Die barocke Tonsprache zeigt sich gewiss als sehr reich und könnte dadurch ebenso stark die Musik der nächsten Generationen beeinflussen.

In vorgelegtem Beitrag interessiert uns aber viel mehr die andere der von Wörner genannten allgemeinen Methoden der Beobachtung, die nach ihm nämlich „die Gemeinsamkeiten der geistigen Verwandtschaft“ zu evaluieren hätte. Sie stellt höhere, komplexere Anforderungen, da sie ein geistesgeschichtliches Fazit anstrebt, was schwerlich die Evidenz empirischer Untersuchungen erreichen kann, sich trotzdem in Einklang mit dem Schwerpunkt unserer Thematik bringen lässt und weitere Überlegungen erfordert.

Da der Kontext der oben schon mehrmals erwähnten geistigen Verwandtschaft selbst eher metaphysisch und sogar symbolisch erscheint, so sind ihn betreffende Erscheinungen im weitesten Sinne ebenfalls als Symbole zu bezeichnen. Daher stellen gewissermaßen gerade sakrale Symbole eine sehr wichtige Rolle in der geistigen Verwandtschaft barocker und neobarocker Musik dar. Wir versuchen nun die wichtigsten (Merkmale) nach dem schon auf der ‚formalen‘ Ebene ausgearbeiteten Schema zu ordnen, also als verbale, formale und auch musiksprachliche Symbole. Darüber hinaus ist zu erwähnen, dass nicht selten nur die musikalische Erscheinung selbst bestimmt, ob es sich um formale oder eher symbolische Zueignungen handelt.

Vom Anfang an bieten verschiedene Inspirationen gerade aus dem Bereich der geistlichen Barockmusik die wichtigste Grundlage für den musikalischen Neobarock. Es ist genauso gut in Paul Hindemiths *Das Marienleben* nachvollziehbar, wie auch z. B. in Artur Honeggers *König David*. Dazu gehört auch das umfängliche Schaffen von Vertretern der so genannten neuen deutschen (evangelischen) Kirchenmusik mit Arnold Mendelssohn (*Deutsche Messe*) und seinen Schülern Kurt Thomas (Messen, Passionen) und Günter Raphael (*Requiem, Dies irae* u. v. a.), das Schaffen Ernst Peppings (*Choral-*

---

der Libretti in der Barockoper) sowie alt- und neutestamentliche Sujets. Oft finden auch literarische Texte der Barockepoche eine Aktualisierung in modernem Milieu.

*buch, Passionsbericht nach Matthäus*) sowie die Max-Reger- bzw. Leipziger Schule mit Hermann Grabner, Hugo Distler (*Choral-Passion*) oder Wolfgang Fortner u. v. a.<sup>8</sup> In Anlehnung an Barocktraditionen entwickelte sich auch die englische Kirchenmusik, die in gewissem Sinn durch, nach Danuser, „Rückgriffe auf modale Stilwendungen [William] Byrds und [Henry] Purcells, die Werke wie [Gustav] Holsts ‚The Hymn of Jesus‘ und [Ralph] Vaughan Williams ‚A-cappella Messe in g-moll““ gekennzeichnet ist.<sup>9</sup> In Frankreich sind diese Traditionen durch Komponisten geringerer historischer Bedeutung vertreten, u. a. von Maurice Duruflé (*Requiem*).

Hier aber handelt es sich vorwiegend mehr oder weniger um beide Inspirationsrichtungen, um sowohl formal als auch geistig geprägte Einflüsse. Ein etwas anderes, aber nichtsdestoweniger interessantes Umfeld bieten gerade jene musikalischen Kulturen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die man gewissermaßen als ‚peripher-europäisch‘ bezeichnen könnte. Einerseits stark und mehrfach vom barocken Erbe geprägt, andererseits aber kaum von ideologischen Zwängen befreit, finden die Repräsentanten dieser Kulturen (es handelt sich vor allem um die Sowjetrepubliken im europäischen Teil der UdSSR, wie Russland, Litauen oder die Ukraine) in den sakralen Symbolen aus der Barockepoche sehr wichtige und sogar unkonventionelle Ausdrucksmittel. Da eine sakrale Thematik aufgrund der offiziellen atheistischen sowjetischen Ideologie keinesfalls, weder textuell noch formal, offen geäußert werden konnte, blieben nur Symbole übrig, die die mehrhundertjährige geistliche Tradition überdauert hatten. Und die wurden auch von den Rezipienten als sakrale betrachtet, nicht zuletzt darum, weil zu sowjetischen Zeiten die geistlichen Werke von Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel zu den wenigen aus dem ‚geschlossenen‘ kirchlichen Bereich gehörten, die für das Publikum ‚zugelassen‘ waren.

In diesem Sinne werden oft das barocke ‚Wort‘, die barocke Gattung oder barocke Motivbildungen von Komponisten als Symbole verwendet. Das allgemeine Merkmal der ‚sowjetrepublikanischen‘ Musikkultur war, dass sich hier die neobarocke Stilrichtung im Vergleich zu den westlichen Ländern mit einer gewissen Verspätung entwickelte. Erst in den 1960er Jahren kann man Kompositionen begegnen, die man als ‚neobarocke‘ bezeichnen könnte, und zwar in verschiedenen Ausprägungen, sowohl in ‚konzertierender‘ Hin-

<sup>8</sup>Vgl. auch das Kapitel „Die neue Kirchenmusik“ in: Karl Heinz Wörner, *Neue Musik in der Entscheidung*, Mainz 1954, S. 289–296.

<sup>9</sup>Danuser, *Die Musik*, wie Anm. 5, S. 253.

sicht, d. h. mehr an die weltliche barocke Tradition anknüpfend, als auch in ‚kantatenhaft-oratorischer‘ Hinsicht, durch welche Assoziationen mit der kirchlichen Barocktradition bewirkt werden.

Nur wenige markante Beispiele dazu sollen angeführt werden. Durchgehend erschienen neobarocke Stilmerkmale im Schaffen eines der Klassiker der ‚neuen baltischen Schule‘, Julijus Juzeliūnas (1916–2001). In der gegenwärtigen litauischen Musik ist er dank seinem ‚Juzeliūnas-System‘ bekannt, was die Neugestaltung der alten traditionellen litauischen Gattung der ‚sutartinė‘<sup>10</sup> betrifft. Die Synthese der Quellen nationaler Traditionen mit der westeuropäischen Neostilistik ist für eine ganze Reihe seiner Werke kennzeichnend, besonders für solche, die seit den 1960er Jahren komponiert wurden.

Im Allgemeinen findet die Orgel in den Kompositionen von Juzeliūnas eine breite und mannigfaltige Verwendung; das Instrument gehört zum Charakteristikum seines Schaffens. Dies wurzelt vermutlich in den jahrhundertealten katholischen Traditionen Litauens und bildete damals eines der wichtigsten sakralen Symbole, obwohl es nicht direkt mit der kirchlichen Tradition verknüpft ist.<sup>11</sup> um ein Konzert für Orgel solo, eine Sinfonie für Orgel solo und um eine *Passacaglia und Toccata* für Violine und Orgel. Unter anderem Gesichtswinkel ist die Neigung von Juzeliūnas zur Orgelmusik (allgemein ist sie für die sowjetische Musik selten und nicht charakteristisch) wahrscheinlich eine Folge seiner jugendlichen Begeisterung für die Werke von J. S. Bach und Max Reger. Als junger Organist und Komponist hatte Juzeliūnas ihre Werke oft und gern interpretiert.

Eine weitere Gruppe in Juzeliūnas‘ Oeuvre, die eventuell noch stärker mit neobarocken Zügen als die Orgelmusik verbunden ist, bildet sein oratorisches Schaffen. Dazu gehören in erster Linie die Kompositionen zu Worten von Eduardas Meželaitis, wie die Dritte Sinfonie *Lyra des Menschen* und der *Cantus magnificat* für zwei Solisten, zwei große Chöre und Sinfonieorchester mit einem selbständigen Orgelpart. Das letztgenannte Werk wurde zum 400. Jahrestag der Gründung der Universität Vilnius geschrieben. Dabei wurden Meželaitis‘ Gedichten Zitate aus Reden bekannter litauischer Kulturvertreter und Fragmente aus wichtigen staatlichen Dokumenten hinzugefügt. Abgesehen von diesem ‚weltlichen‘, stark sozial engagierten Text zeigt

<sup>10</sup> ‚Sutartinė‘ ist eine polyphone Liedgattung (eine Art Kanon) mit charakteristischen Parallelssekundfolgen und synkopierter Rhythmik.

<sup>11</sup> Es handelt sich z. B. um Juzeliūnas‘ Sonate *Melica* für Stimme und Orgel,

die formale Struktur des Musikwerks viele Züge barocker Oratorien und Passionen. Analogien rufen schon die beiden ersten monumentalen Chöre hervor, sodann im Zentrum der Komposition die breit ausgeführten Arien und Duette mit eigenartigen ‚kommentierenden‘ Choreinschaltungen oder festliche, weit ausgebaute chorale Antiphone, die der Autor im ersten Satz verwandte. Im Gegensatz zur Orgel, welche in früheren Juzeliūnas-Werken als ein sakrales Symbol zu betrachten war, übernimmt hier diese Rolle eine formale Schicht, die mit barocker (bzw. Bach’scher) Passionstradition stark verknüpft scheint.

Anders beeinflusste die barocke Sakralmusiktradition die Situation in Russland. Hier wäre eine ‚barocke Vergangenheit‘ als eine die russische Nationalkultur kennzeichnende ‚Konstante‘ sogar als fragwürdig anzusehen und kaum nachzuvollziehen, kam doch die Epoche des Barocks nach Russland erst mit einer gewissen Verspätung, wobei der Weg über die Ukraine führte. Die Herausbildung einer barocken Tradition vollzog sich vor allem in der Kirchenmusik, wo sich der ‚znamennyj raspev‘ (Zeichengesang, in Neumen notierter Gesang)<sup>12</sup> entwickelt hatte. Diese Tradition zog sich durch die nächsten Jahrhunderte und beeinflusste einen engeren Kreis von Kirchenmusikern. Eine Ausnahme bildete im 20. Jahrhundert Sergej Rahmaninow (1873–1943) mit seiner geistlichen Musik, nämlich der *Liturgie des hl. Johannes Chrysostomos* op. 31 und besonders mit *Vsenoščnoe bdenie* (Ganznächtliche Vigil, Nachtmesse) op. 37, die offenbar stark in den ‚znamennyj‘-Traditionen wurzelt.

Was aber die Verbreitung westeuropäischer restaurativer Tendenzen in Russland im Allgemeinen betrifft, so muss man bedenken, dass erst Sergej Taneev (1856–1915), einer der bedeutendsten Schüler Pëtr Čajkovskijs, um 1900 die bekannte Idee von der Notwendigkeit einer „gesetzlichen Eheschließung zwischen der Fuge und dem russischen Melos“ vorschlug. Taneev blieb lebenslang ein glühender Anhänger dieser Idee und verkörperte sie in seinem Oeuvre und in seinem theoretischen Schrifttum. Selbst im Schaffen Taneevs spürte man die zahlreichen Folgeerscheinungen der Verehrung und Bewunderung Bachs und der gesamten kontrapunktischen Kunst. Taneevs Kantaten sind oft auf das Bach’sche Vorbild orientiert. Dies betrifft in erster Linie die Kantate *Ioann Damaskin* [Johannes von Damaskus] op. 1 mit seiner cho-

<sup>12</sup>Speziell in deutscher Sprache siehe dazu: Elena Alexandrowa, „Die *Snamenny*-Mehrstimmigkeit“, in: *Altrussische Musik. Einführung in ihre Geschichte und Probleme*, hrsg. von Nina Gerasimowa-Persidskaja, Graz 1993, S. 111–124.

ralmäßigen Aussetzung im Sinne einer „Zentralstellung der Chorfrage bzw. eines Themas im ‚Geiste‘ Bachs. Das Thema des dritten Satzes ist deutlich an Bach angelehnt.“<sup>13</sup> Obwohl Taneev noch von spätromantischem Geist geprägt war (ähnlich wie Johannes Brahms in Deutschland oder César Franck in Frankreich), öffnete er restaurative bzw. neostilistische Perspektiven für die Nachwelt in der russischen Musik.

Taneev war der bedeutendste Vertreter dieser Tendenz in der vorsowjetischen russischen Musikkultur. Der eine Generation jüngere Sergej Rachmaninow oder die später wirkenden Komponisten Igor Strawinsky und Sergej Prokof'ev verwendeten noch kaum neoklassische bzw. neobarocke Techniken in ihrem Schaffen. Nach der Revolution von 1917 sind alle drei Komponisten emigriert und setzten außerhalb der neuen russisch-sowjetischen Musikkultur ihr Schaffen fort. So ist ihre schöpferische Tätigkeit nach der „russischen“ Periode (auch bei Prokof'ev, der 1934 nach Russland zurückkehrte) nicht in strengem Sinn zu einem Neostil mit nationalen Eigentümlichkeiten zu zählen.

Was die quasi neobarocken Neigungen in Russland in den ersten Jahren der Sowjetmacht charakterisiert, war erstaunlicherweise wieder die Orgel. Dieses Instrument wurde in der Sowjetunion als Konzert-Instrument sehr gepflegt. Weil es in Russland keine kirchenmusikalische Tradition dieses Instruments gab, stellte es keine ideologische ‚Gefahr‘ dar und konnte auch für die Ohren ‚einfacher‘ sowjetischer Menschen zugelassen werden. Viele berühmte westeuropäische Organisten konzertierten in der UdSSR, u. a. auch solche, die sich als Komponisten neobarocken Tendenzen verschrieben hatten (wie z. B. Maurice Duruflé). Das russische bzw. sowjetische Orgelschaffen aber baute keine zusammenhängende Tradition auf, es behielt einen spontanen Charakter. Orgelwerke erschienen im Schaffen dieses oder jenes russisch-sowjetischen Komponisten eher selten und waren nie aufschlussreich für seine Weltanschauung. Unter diesem Aspekt bildet nur Mihail Starokadomskijs (1901–1954) Schaffen eine interessante Ausnahme, weil er relativ viel für die Orgel geschrieben und in diese Werke sehr oft neobarocke Kompositionsprinzipien im Sinne Regers eingebracht hat.

Starokadomskijs Schaffen beeinflusste das spätere Orgelschaffen der russischen Komponisten, das schon in den 1960er Jahren seinen neuen Auf-

---

<sup>13</sup>Andreas Wehrmeyer / Elena Poldiaeva, „Bach in Russland“, in: *Bach und die Nachwelt*, Bd. 3: 1900–1950, hrsg. von Michael Heinemann und Hans-Joachim Hinrichsen, Laaber 2000, S. 157–205, hier: S. 164.



schwung fand, und zwar mit einem starken Bezug auf polystilistische Tendenzen, wobei auch die neobarocken Wurzeln ziemlich ergiebig waren. Gerade hier handelt sich oft mehr um sakrale oder sogar sakralisierte Symbole, als um eine bloße Anknüpfung an den Barock, und sei sie auch im Titel zum Ausdruck gebracht. Zum Beispiel erregt allein schon Rodion Šedrins (\*1932) *Musikalisches Opfer* für Orgel und neun Blasinstrumente<sup>14</sup> durch seinen Werkstitel Bach-Assoziationen. Das Werk wurde zum 300. Geburtstag Johann Sebastian Bachs geschrieben; mit diesem Anlass sind des Weiteren auch Šedrins *Echo-Sonate* für Violine solo (Ulf Hölscher gewidmet) und die *Musik für die Stadt Köthen* für Kammerorchester verbunden. Abgesehen von der herrschenden ‚meditativen‘ Idee im *Musikalischen Opfer* gibt es nicht nur das Wortspiel im Titel, sondern die Bezugnahme auf Bach kam auch in Gestalt direkter Zitate zweier von dessen Choralbearbeitungen, die als sehr assoziativreiche sakrale Symbole dienen, für die Orgel zum Tragen: des Chorals *Wer nur den lieben Gott lässt walten* BWV 690 und 691. Andererseits ist Šedrins Sonate für Violine solo vom Geist der barocken Antithese J. S. Bachs umgeben sowie vom Geist des irgendwo tief in seinem Gedächtnis verborgenen *Echo-Chors* von Orlando di Lasso (in seiner Kindheit hatte der Komponist dieses Werk im Knabenchor gesungen).

Von sakralen Symbolen des Barocks sind Alfred Schnittkes (1934–1998) Werke weniger geprägt, obgleich sie äußerlich viele barocke Züge haben, dagegen aber mehrere Kompositionen von Sofiâ Gubajdulina (\*1931), die oft verbal oder musikalisch in der Barockepoche wurzeln (*Sieben Worte* für Violoncello, Bajan und Streicher, *In croce* für Violoncello und Orgel). In dieser oft rein symbolischen Art inspirierte die ‚barocke Polystilistik‘ russische Komponisten des 20. Jahrhunderts: Als ein ‚unklassischer‘ Stil, als welchen man auch die ‚Moderne‘ oder gar die ‚Postmoderne‘ betrachten kann, als eine viele Traditionen miteinander verschmelzende Tendenz, ruft der Barock selbst noch nach mehreren Jahrhunderten neue Wandlungen und Modifizierungen hervor.

Die Musik, die sich in der Barockzeit mit unvergleichlicher Kraft und Relevanz entwickelt hatte, sollte noch in späterer Zeit große Wirkungen zeitigen. Dies hat gerade die Musikkultur verschiedener Länder im 20. Jahrhundert erlebt, wie auch Danuser dazu bemerkte: „Künstlerische Aussagekraft in der Musik erreicht die topografische Dimension allerdings nur in Zusam-

---

<sup>14</sup>Die neun Blasinstrumente sind jeweils drei Flöten, Fagotte und Posaunen.

menhang mit der stilistischen.“<sup>15</sup> Im Fall der ukrainischen Musikkultur war die ‚Barockdominanz‘ eine der wichtigsten Voraussetzungen für eine weitere Entwicklung barockisierender Tendenzen. Der Barock, diese in die Ukraine nur mit geringer Verspätung gekommene und dank ihrer Potenz und Universalität (barocke Züge tragen in der ukrainischen Kultur sowohl in gebildeten Kreisen als auch im Kosaken- und Volksmilieu entstandene Werke) lang andauernde Kunstrichtung hat auch die anschließenden Stilepochen fast noch beherrscht. Insofern sind die weiteren Epochen nur als „Glieder einer barocken Erbschaft“,<sup>16</sup> vor allem was Sentimentalismus und Romantik betrifft, zu betrachten. Deshalb entfalteten sich auch im 20. Jahrhundert barockisierende Tendenzen gewissermaßen als eine natürliche Fortsetzung dieser ‚stilistischen Kette‘.

Der Anfang des 20. Jahrhunderts war für die ukrainische Musikkultur eine Zeit einer Erweiterung mancher vorher herrschender künstlerischer Positionen und gleichzeitig einer weiteren Bereicherung des Gattungsumfangs sowie der stilistischen Entwicklung. In diesem Sinne entfalteten sich manche neobarocke Züge im Schaffen von Mikola Lisenkos spätrömantischem Nachfolger Viktor Kosenko (1896–1938) oder Bach’sche Tendenzen in der galizischen Musik (Mikola Kolessa 1903–2006, Nestor Nižankiv’s’kij 1893–1940), die aber kaum zu einer sakralen Tradition führten, weder einer nationalen, noch einer ‚westeuropäischen‘. Eine bemerkenswerte und qualitativ ganz neue Etappe in der ukrainischen Musik ist seit den 1960er Jahren hervorzuheben. Das betrifft das Schaffen manch wichtiger Vertreter der ‚Šistdesâtniki‘ (wörtlich übersetzt: ‚Sechziger‘<sup>17</sup>), wobei das ‚partesnij‘-Konzert<sup>18</sup>, aber auch die

<sup>15</sup>Hermann Danuser, „Nationaler und universaler Klassizismus. Zum Verhältnis zweier musikhistorischer Paradigmen“, in: *Die klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung, hrsg. von Hermann Danuser, Basel 1997, S. 245–260, hier: S. 248.

<sup>16</sup>Īgor Ūd’kin, „Neostilističn’i teč’i v Ukraïns’kij kul’turi XX st.“ [Neostilistische Strömungen in der ukrainischen Kultur des 20. Jahrhunderts], in: *Ukraïns’ka hudožnâ kul’tura* [Ukrainische Musikkultur], navčal’nij počibnik za red. I. Lâšenka, Kïv 1996, S. 289–298, hier: S. 293.

<sup>17</sup>Die Periode nach 1960 brachte eine Erneuerung nicht nur in der westeuropäischen Musik, sondern in gewissem Maß auch in der Musikkultur der Länder des so genannten ‚sozialistischen Lagers‘ mit sich. Politisch war dies (hauptsächlich in der Sowjetunion) mit einer gewissen Lockerung des kommunistischen Regimes nach Stalins Tod in der Chrušov-Zeit (das so genannte ‚Chrušov’sche Tauwetter‘) verbunden, damit kam auch etwas mehr schöpferische Freiheit und Öffentlichkeit. Leider wurden schon in den 1970er Jahren diese Reformbestrebungen wieder brutal beendet, und zwar durch für das kommunistische Regime ‚traditionelle‘ Methoden: Manche Vertreter der ‚Sechziger‘ wurden

Literatur und einige ‚Schuldramen‘ des 17./18. Jahrhunderts, die epischen ‚dumas‘<sup>19</sup> und historische Lieder und auch z. B. die Bach'sche Erbschaft nun einen großen Einfluss ausübten. Wieder treten bestimmte Züge als wichtige sakrale Symbole hervor.

Ein prägnantes Abbild des ukrainischen Hochbarocks – also der Traditionen des ‚partesnij‘-Konzerts oder etwa der Dichtkunst von Grigorij Skovoroda (1722–1794), des bedeutendsten Vertreters des ukrainischen poetischen Hochbarocks – bildet z. B. das Chorkonzert *Sad božestvennih pisen'* [Garten göttlicher Lieder] von Ivan Karabic' (1945–2002).<sup>20</sup> Das geistliche Chorkonzert, eine der bemerkenswerten Besonderheiten des ukrainischen Barocks, beeinflusste zwar auch das Chorschaffen der nächsten Generationen, war aber direkt als Genre außer Gebrauch gekommen. Es kehrte nun konzeptuell in die gegenwärtige Musik zurück. Obwohl nicht direkt mit sakralen Texten verknüpft, bildet *Garten göttlicher Lieder* trotzdem eine ziemlich eindeutige assoziative Verbindung zu sakralen Symbolen des ukrainischen Hochbarocks, vor allem zu den Kirchentraditionen. Dazu gehören bestimmte ‚kant‘-Strukturen,<sup>21</sup> die immer wieder, fast in allen sechs Sätzen des Konzertes begegnen,

---

hingerichtet oder nach Sibirien verbannt (das betrifft vor allem Schriftsteller), andere wurden zum Schweigen verurteilt oder zu radikalen Änderungen ihrer ästhetischen Positionen gezwungen). Aber diese in dieser Zeit begonnene Bewegung zur Erneuerung und das Suchen nach einer nationalen Identität, ein Prozess in vielen ehemaligen ‚Sowjetrepubliken‘, konnte in der Folge nie mehr endgültig gestoppt werden.

<sup>18</sup>Russisch ‚partesnoe penie‘ (ukrainisch ‚partesnij spiv‘, von lateinisch ‚pars‘ im Sinne von Stimme bzw. Stimmbuch, Plural ‚partes‘) ist eine frühe Form vokaler chorischer Mehrstimmigkeit in der Ukraine und Russland. ‚Partesnyj koncert‘ meint ein hier ebenfalls verbreitetes geistliches mehrstimmiges A-cappella-Konzert italienischer Prägung (Anm. d. Red.).

<sup>19</sup>Die ukrainische ‚duma‘ ist ein episches Lied, das von einem sich auf der ‚bandura‘, einem lautenartigen Zupfinstrument, begleitenden Sänger quasi-rezitativisch vorgetragen wird (Anm. d. Red.).

<sup>20</sup>Zur Biografie von Ivan Karabic' speziell in deutscher Sprache siehe in: *Sowjetische Musik im Licht der Perestrojka*, hrsg. von Hermann Danuser, Hannelore Gerlach und Jürgen Köchel, Laaber 1990, S. 360 f.

<sup>21</sup>Andererseits ist dieser Teil im formalen Sinn hauptsächlich den ‚ursprünglichen‘ ‚kant‘-Modellen nachgebildet. (Der ‚kant‘, von lateinisch ‚cantus‘, seit dem 16. Jahrhundert von Polen aus in der Ukraine und Russland verbreitet, ist ursprünglich ein unbegleitetes dreistimmiges Strophenlied, wobei die beiden Oberstimmen parallel verlaufen. Anm. d. Red.). Bei Karabic' ist das Modell vor allem in dem konsequenten Strophenbau und der regelmäßigen, und zwar quadraturen Gruppenbildung, und zwar sowohl in den Vokal- als auch in den in Wechselwirkung dazu tretenden Instrumentalpartien zum Ausdruck gebracht. Gerade die ‚kant‘-Gattung war eine der frühesten Formen in

wie auch die prachtvolle Sieben- bis Achtstimmigkeit, die deutlich auf ‚partesnij‘-Modelle hinweist sowie auf den Reichtum der polyphonen Vorbilder. Es ist nun allerdings zu berücksichtigen, dass das Konzert von Karabic’ 1972 entstand, zu Zeiten also, in denen, wie schon mehrmals erwähnt worden ist, von geistlicher Musik in der Ukraine keine Rede war.

Erst seit den 1970er Jahren kann man manche barocke Inspirationsquellen auch im Opernschaffen, so in der Oper *Vij* [Der Wij] nach Nikolaj Gogol’s Erzählung, die der bekannteste ukrainische Opernkomponist der Gegenwart, Vitalij Gubarenko (1934–2000), vertonte, erkennen. Gubarenko hatte die konzeptuelle Idee, in der Oper die allgemeine, mystische ‚Atmosphäre‘ des ukrainischen Barocks nachzuahmen; die literarische Vorlage bot eine entsprechende Gelegenheit dazu. Es gehört zu barocker Ästhetik, ‚Oben‘ und ‚Unten‘ zu vermischen, die gesellschaftliche und die mystische Ebene zu verknüpfen. In *Vij* geht es um ein fantastisches Geschehen, das drei Studenten in einem Gasthof und das der eine von ihnen später in einem Gutshof erleben. In den studentischen Bursen pflegte man zur Zeit des Barock die Schuldramen als einen wichtigen Teil der moralischen Erziehung – und vor diesem Hintergrund ließ Gubarenko seine Oper geschehen. Mehr noch: Er fügte zur Verstärkung des barocken Kolorits manchen symbolischen Fragmenten im zweiten Akt der Oper noch ein ‚Theater im Theater‘, ein ganzes Zwischenstück, hinzu. Durch die Studenten travestiert er eine Darstellung über Adam und Eva mit den authentischen Texten einer *Komödie über Adam und Eva* aus dem frühen 18. Jahrhundert. Es handelt sich dabei jedoch nicht um ein ‚hochbarockes‘ Schuldrama und keinesfalls um ein Mysterium oder eine ‚Moralité‘, sondern um ein leichtes Intermezzo, aber mit ganz im Sinne des Barock abgewandelten sakralen (bzw. biblischen) Symbolen. Im zweiten Akt der Oper trifft man neben dem Intermezzo weiterhin auf eine Parodie geistlicher Lieder mit authentischen studentischen Texten aus dem frühen 18. Jahrhundert.

Zur Ergänzung muss man hier noch berücksichtigen, dass sich nach der politischen Wende das Arsenal barocker Symbole im Einzelnen und die neo-barocke Richtung im Ganzen ausgiebig erweiterten, was im Bereich der neuen sakralen Musik zu solchen interessanten Werken führte, wie von Viktor

---

der ukrainischen Musik, worin symmetrische Strukturen zum ersten Mal erschienen. Diese Regelmäßigkeit und die relativ homogene Stimmenführung des Satzes bleiben auch in den nächsten Versen (nach dem Choreintritt) erhalten. Nur die letzte Strophe ist durch ein dynamisches Fugato etwas breiter aufgebaut und verleiht so dem Teil den Charakter eines Chorkonzerts.

Kamĩns'kij (\*1953) *Te Deum, Akathistos, Liturgie* und *Osterliturgie*, von Oleksandr Kozarenko (\*1963) *Die Zeit der Buße* (nach dem Vorbild eines Schuldramas geschrieben) oder *Passionen* u. v. a. m. Im vorliegenden Beitrag wollten wir uns vor allem auf die Periode konzentrieren, in welcher sakrale Symbole verwendet wurden. Um nochmals diese Beobachtungen zusammenzufassen, ist hier erneut zu unterstreichen, dass im gewissen Sinne sogar Texte oder Zitate (man mag an den Bach'schen Choral in Šedrin's *Musikalischem Opfer* denken, an Gubajdulinas Werke oder sogar an Gubarenkos Intermedium in der Oper *Vij*), wie auch Formen und Gattungen (Juzeliūnas *Cantus Magnificat*, Karabic' *Garten göttlicher Lieder* u. v. m.), bestimmte Ausdrucksmittel, Timbres (aus diesem Blickwinkel ist das Orgeltimbre besonders wichtig) und musikalische Besonderheiten als sakrale Symbole betrachtet werden können. Der bekannte Theologe der Gegenwart, Eckhard Bieger, meinte sogar, dass immer „zwei Seiten, zwei Ebenen, zwei Welten im Symbol zusammengebracht werden“. In gewissen Epochen haben die Symbole aus der barocken geistlichen Musik sogar zwischen diesen zwei Seiten und zwei Welten, zwischen ideologischen Zwängen und geistigen Bestrebungen eine sehr wichtige Vermittlerrolle gespielt.