

LUBA KYVANOVSKA / LIDIA MELNYK (L'viv / Ukraine)

Persönlichkeiten der ukrainischen Musik: Viktor Kaminsky – nationale und universelle Botschaften seines Schaffens

Indem wir dem deutschen Leser das Schaffen von Viktor Kaminsky (Viktor Kamins'kij, Віктор Камінський, geb. 1953), einen bekannten ukrainischen Komponisten, Träger des Taras-Schewtschenko-Preises, der höchsten künstlerischen Auszeichnung des ukrainischen Staates, im Rahmen eines Artikels vorstellen, weisen wir auf einige Schlüsselthemen hin, die am Beispiel einer bestimmten Komponistenfigur allgemein bedeutsame Fragen der modernen Kultur widerspiegeln.

Die erste Frage: Inwieweit berücksichtigen das familiäre Umfeld, das berufliche Studium, die sozialen Bedingungen die Richtung des Schaffens des Komponisten, insbesondere wenn es um totalitäre Länder geht? In diesem Sinne wird das Beispiel des Schaffens von Viktor Kaminsky aufschlussreich sein als Beispiel eines Künstlers, der nie versucht hat, sich an die Situation anzupassen – weder an die sowjetische Forderung, im Geiste des sozialistischen Realismus zu schreiben, noch später, nach der Unabhängigkeit der Ukraine, sich in den Strudel der Avantgarde zu stürzen und der ‚Darmstädter Schule‘ nachzulaufen. Stattdessen veränderte er ästhetische Prioritäten, erprobte neue Formen und Richtungen, hörte auf sich selbst und zeichnete nach seinen Beobachtungen und Vorstellungen sein eigenes Bild der Klangwelt.

Zweitens: Welche Stilpräferenzen des musikalischen Schaffens scheinen für die aktuellen Bedürfnisse einer globalisierten Informationsgesellschaft am relevantesten zu sein? Ist es eine Überzeugung vom elitären Charakter wahrer Kunst, die nicht die breite Öffentlichkeit ansprechen kann und soll, sondern absolut höhere Werte zum Ausdruck bringen muss, die für den Durchschnittshörer oft unzugänglich sind? Bezüglich dieser Position scheinen die Beobachtungen von Helmut Loos zu überzeugen, der eine deutlich sorgfältige Herangehensweise an solche eindeutigen Definitionen musikalischer Artefakte auf der Skala ‚progressiv-regressiv‘ fordert:

Dies reicht bis in die Musikphilosophie, wenn Komponisten und Werke nach progressiv und regressiv geschieden werden, wie es Theodor W. Adorno mit Arnold Schönberg und Igor Strawinsky unternommen hat. [...] Dabei ist nicht immer deutlich auszumachen, ob es sich um ursprüngliche, persönliche Positionierungen handelt oder ob die gegensätzliche Zuschreibung ein Phänomen der Rezeption darstellt. Selbst bei skrupulöser Eruiierung der Persönlichkeit eines Komponisten ist es nicht möglich, von seinem Schaffen direkt etwa auf seine Religiosität oder seine Weltanschauung zu schließen, da musikalische Werke immer in einem gesellschaftlichen Umfeld entstehen, für das sie bestimmt und auf das sie zugeschnitten sind.¹

¹ Helmut Loos, *E-Musik – Kunstreligion der Moderne*, Kassel: Bärenreiter-Verlag 2016, S. 9–10.

Viktor Kaminskys Werk könnte auch als überzeugendes Beispiel dafür dienen, welche unterschiedlichen Ausprägungen des individuellen Stils eines Komponisten sich ohne die eindeutige ästhetisch-stilistische Bezeichnung erscheinen können, traditionelle und innovative Elemente der Musiksprache natürlich verbinden, etwa nach dem (etwas paraphrasierten) Hinweis von Ludwig van Beethoven ‚Mehr Ausdruck der Empfindungen als Experiment‘ (so Kyvanovska/Melnyk) folgen.

Es gibt noch ein drittes Problem, das ebenfalls sehr intensiv diskutiert wird: Kann moderne akademische Musik national sein, oder haben sich die nationalen Merkmale der Musiksprache so weit diskreditiert, dass ihre Manifestationen nur noch auf einen Mangel an intellektueller Absicht schließen lassen? Die Einstellung zum nationalen Charakter der Musik offenbart sowohl ihre überzeugten Befürworter als auch ihre erbitterten Gegner. Kaminsky gehört zu den Künstlern, die sich untrennbar mit der ukrainischen künstlerischen Tradition verbunden fühlen und nicht weniger intensiv mit verschiedenen europäischen Kulturen, insbesondere der polnischen und der deutschen, korrespondieren, die bis in verschiedene historische Epochen zurückreichen. Am Beispiel des umfangreichen Werks von Kaminsky soll versucht werden, ein Porträt des ukrainischen Komponisten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bis in die ersten Jahrzehnte des 21. Jahrhunderts vor dem Hintergrund eines gegenwärtigen Klangraums zu präsentieren.

Es ist anzunehmen, dass ein kulturbiografischer Essay die für einen ausländischen Leser am besten geeignete Form des präsentierten Textes ist, in dem es möglich ist, universelle Themen, die für die Musikkultur im Allgemeinen relevant sind, mit der Präsentation von Kaminskys Werk zu kombinieren. Die Überlegungen zum Wesen der Postmoderne und zu anderen ästhetischen Merkmalen der gegenwärtigen akademischen Musik werden durch einen Überblick über das Leben und Schaffen sowie durch persönliche Reflexionen des Künstlers selbst ergänzt. Wenn wir berücksichtigen, dass der Komponist fast bis zu seinem 40. Lebensjahr in der totalitären UdSSR lebte und wirkte, dann kommt noch ein Problem als Kontrapunkt zu den wichtigsten rein künstlerischen Fragen: der Widerstand eines unabhängigen Künstlers gegen die Fesseln der kommunistischen Ideologie.

Was das familiäre Umfeld betrifft, so wurde der Vater Stanislaw Kaminsky zur zentralen Person für die Gestaltung der Weltanschauung des zukünftigen Komponisten: Er war ebenfalls Musiker, ein hochgebildeter und an die sowjetischen ideologischen Kanons unangepasster Mensch. Darum musste Kaminsky-Senior sich eher weit weg von den großen Städten halten; in den kleinen Orten fühlte er sich viel geborgener und sicherer. Das kleine podolische Städtchen Ostropil' (Остропіль), wo er Direktor des Kulturhauses wurde, schien ihm ganz günstig dafür, um ruhig zu leben und vier Kinder zu erziehen. Viktor Kaminsky selbst erinnert sich:

Musik war eine natürliche Umgebung unseres Lebens. Solange ich mich erinnern kann, ist unser Wohnraum ständig beschallt. Mein Vater spielte mehrere Musikinstrumente und ermutigte uns, insbesondere mich als ältesten Sohn, schon früh, Musik zu machen. Obwohl ich sehr bezweifle, dass er sich speziell auf einige modische Systeme der frühen musikalischen Entwicklung konzentrierte, da diese einfach nicht verfügbar waren, verstand er die Rolle, die Musik bei der Kindererziehung spielt, vollkommen. Seit meiner Kindheit erinnere ich mich an die Aufführungen unserer Familienkapelle, an denen die Eltern teilnahmen, und alle Kinder schlossen sich der Reihe nach an, sobald sie ein Akkordeon in den Händen halten konnten. Wir wurden sogar oft zu verschiedenen Feierlichkeiten zu Auftritten eingeladen, nicht nur in unserem kleinen Städtchen Ostropol¹, sondern auch in der Bezirksstadt Starokostyantyniv (Starokostântiniv, Старокостянтинів) und sogar im regionalen Zentrum – in Chmelnytsky (Hmel'nic'kij, Хмельницький). Er erprobte seine neuen pädagogischen Prinzipien an seinem Erstgeborenen und brachte ihm von klein auf die Grundlagen verschiedener musikalischer und theoretischer Wissenschaften, Solfeggio und Harmonielehre bei. Überhaupt hatte mein Vater eine sehr interessante Biografie: Er beherrschte mehrere Fremdsprachen fließend, sprach gut Polnisch und Deutsch und war von seinen Ansichten her ein sehr ‚nicht-sowjetischer‘ Mensch. Neben der Musik brachte er mir Geografie bei, ermutigte mich, viel zu lesen, erzählte mir manchmal sogar bestimmte Fragmente aus der Bibel – mit dieser Praxis musste er jedoch recht schnell aufhören, nachdem der Sekretär der Parteiorganisation dieser Schule, wo meine Mutter unterrichtete, zu Besuch kam. Ich war damals vier Jahre alt und zeigte ihr sehr stolz auf der Karte den Weg, auf dem die Juden unter der Führung von Moses aus der ägyptischen Gefangenschaft kamen.²

Im Alter von neun Jahren beherrschte Viktor bereits die Grundlagen der Harmonielehre, des Flötenspiels und des Klavierspiels, und darüber hinaus las er sehr viel, hauptsächlich Werke der klassischen Weltliteratur: von *Effi Briest* von Theodor Fontane im Original bis zu den philosophischen Werken von Georg Friedrich Hegel. Das Spektrum der Interessen war sehr breit. Daneben galt die zweite Leidenschaft des zukünftigen Komponisten der Technik – von früher Kindheit an entwarf er verschiedene technische Geräte, von solchen für die Unterhaltungsmusik bis hin zu Tonverstärkern.

Der Junge zögerte lange, was er bevorzugen sollte: Musikwissenschaft oder Technik, aber am Ende siegte die Liebe zur Musik. Nach seinem Schulabschluss trat er ins Chmelnytsky-Musiklyzeum ein, zunächst studierte er an der Dirigentenabteilung, sechs Monate später gleichzeitig an der musiktheoretischen Abteilung und nach dem zweiten Studienjahr (statt dem vierten) trat er erfolgreich in die historisch-theoretische Fakultät des Lemberger (Lemberg, ukrain. L'viv) Konservatoriums ein; aber schon im ersten Studienjahr wurde Komposition zu seinem Hauptfach.

Während seines Studiums am Konservatorium entwickelte Kaminsky mehrere Aktivitäten, u.a. wurde er zum einen der Gründer eines Klubs der

² Zit nach: Bilas, Olesya. *Komponistenstil als Faktor der künstlerischen Ganzheit einer dramatischen Aufführung (am Beispiel der Musik von A. Kos-Anatolsky und V. Kaminsky für die Aufführungen des Nationalen Akademischen Ukrainischen Dramatheaters „Maria Zankoweczka)*. Manuskript der Doktorarbeit. L'viv: L'viver Nationale Musikakademie „Mykola Lysenko“, 2018, S. 208. [Білас Олеся. Композиторський стиль як чинник художньої цілісності драматичного спектаклю (на прикладі музики А. Кос-Анатольського та В. Камінського до вистав Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької). Рукопис канд. дис. Львів: Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка, 2018, с. 208].

kreativen Jugend und nahm an fast allen Jugendmusikfestivals teil. Dank dessen trat der junge Musiker in mehreren Städten der Sowjetunion auf (von Darbietungen im Ausland konnte man damals gar nicht träumen): Kiev, Doneck, Alma-Ata, Moskau. Seine musikalischen Vorlieben dieser Zeit waren weit von den offiziellen sowjetischen Präferenzen entfernt. Wie er selbst angibt, waren die Vertreter der Neuen Wiener Schule die Idole seiner Studienzeit (nicht ohne den Einfluss der damals angesehensten Lehrerin des Lemberger Konservatoriums, der Professorin für Musikgeschichte und Autorin der ersten Monografie über Arnold Schönberg in der UdSSR, Stefania Pawlyschyn (Stefaniâ Pavlišin, Стефанія Павлишин, 1930–2021).

Ein paar Worte sollte man seinem Kompositionslehrer Volodymyr Fließ (Volodimir Flis, Володимир Флис, 1924 – 1987) widmen, insofern er auf den jungen Adepten der Komposition einen großen Einfluß ausübte. Er war ein hochgebildeter talentvoller Theoretiker und Komponist, leider mit einem sehr tragischen Schicksal. Da er während des Zweiten Weltkriegs für kurze Zeit am Berliner Konservatorium studierte, wurde er nach dem Krieg verhaftet und erhielt zunächst ein Todesurteil, das wurde dann durch 25 Jahre Zwangsarbeit im sibirischen Straflager Kolyma ersetzt. Erst 1956 nach Stalins Tod wurde Fließ rehabilitiert und durfte nach Lemberg zurückkehren, wo er das Konservatorium abschloss. Obwohl er aufgrund seiner hervorragenden pädagogischen Fähigkeiten und Kenntnisse der Polyphonie und der Methodik der musiktheoretischen Disziplinen am Konservatorium unterrichtete, traute sich niemand, in seine Spezialklasse für Komposition einzutreten. Viktor Kaminsky war der erste, der dieses ‚Tabu‘ brach.

Von seinem Professor hatte er eine besondere Vorliebe zur Polyphonie geerbt.
Nach den Erinnerungen des Komponisten

beherrschte mein Lehrer die Polyphonie so gründlich, dass ich mir nicht vorstellen kann, ob es zu dieser Zeit in Lemberg einen anderen Spezialisten dieser Klasse gab. *Gradus ad Parnassum* von Johann Joseph Fuchs, der ganze Kosmos der Musik von Johann Sebastian Bach und überhaupt die umfangreiche barocke Polyphonie, dazu aber auch moderne polyphone Techniken von Paul Hindemith, Dmitrij Schostakowitsch, die neuesten Systeme der Komposition – all das mussten wir, seine Schüler, nicht nur wissen, sondern auch in der Praxis anwenden können. Er unterstützte unser Interesse an den verschiedenartigen Innovationen, förderte den Einsatz der Dodekaphonie und anderer Kompositionstechniken, sowohl aleatorischer, als auch sonoristischer, und dies in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts, als die Methode des sozialistischen Realismus noch angesagt war und die Dodekaphonie immer noch als verdächtige Erscheinung der bürgerlichen Kultur betrachtet wurde. Solche Unterrichtsprinzipien als Pädagoge mit einer nachteiligen Vergangenheit waren eher unerwünscht.

Noch zu Studienzeiten und auch noch danach schuf Kaminsky mehrere und ziemlich kontrastvolle Werke. Wenn in seinem Ersten Konzert für Violine und Orchester (1979) eine klare Spur des Neofolklorismus zu beobachten ist, so pflegte im Konzert für Oboe und Orchester (1980) der Komponist eine freie Atonalität. Die Erste Sinfonie (1982) zeigt eine etwas andere Betrachtung des Neofolklorismus, indem zahlreiche sonoristische Effekte eine große Rolle

spielen; dem entgegen demonstrierte das Erste Quartett (1981) ein Experiment mit freier Wechselwirkung der Dodekaphonie, dem Sonorismus und dem Neofolklorismus. 1979 folgte Kaminsky einem Ruf an das Lemberger Konservatorium – seine Alma Mater, seitdem unterrichtete er dort Polyphonie und Komposition. 1983 begann er ein Aufbaustudium am Moskauer Peter-Tschaikowsky-Konservatorium bei dem Vorsitzenden des Komponistenverbandes der UdSSR (den ersten und den letzten Leiter dieser Organisation, unverändert 60 Jahre lang) Tichon Chrennikov (Tihon Hrennikov, Тихон Н. Хренников). Gleichzeitig übernahm er die Position des stellvertretenden Vorstandsvorsitzenden des Lemberger Komponistenverbandes. Der schnelle (nach Meinung einiger Kollegen sogar zu schnelle) Karriereaufstieg löste bei einigen Kollegen Neid aus, und in der Folge tauchten Schmähchriften in den Zeitungen auf. Die Position am Komponistenverband musste er aufgeben, seine Werke wurden in den Konzerten der Plenarsitzungen des Komponistenverbandes nicht mehr aufgeführt und in die repräsentativen Programme der jungen Komponisten nicht aufgenommen. Eine erfreuliche Ausnahme war die Aufführung der Ersten Sinfonie in Gorkij (heute Nižnij Novgorod, Нижний Новгород) unter der Leitung von dem bekannten Dirigenten Julij Gusman (Юлий Гусман).

In dieser für jeden Künstler kritischen Situation – Schweigen und Verfolgung – gelang es Kaminsky sehr erfolgreich seine Nische zu finden. Diese Nische war unerwartet... populäre Schlager, also der Bereich, welchen die Absolventen der Konservatorien, zumindest diejenigen, die sich damals als professionelle Künstler positionierten, versuchten zu vermeiden. Scheinbar könnten sich Popmusik und E-Musik im Werk eines Künstlers nicht überschneiden: Die Prinzipien der Herangehensweise an diese beiden Sphären sind zu unterschiedlich, sie verfolgen zu weit entfernte Ziele und nutzen Ausdrucksmittel, die einander ausschließen. Zu Beginn seiner Karriere als Pop-Autor hatte Kaminsky auch einige Zweifel: ob seine bisherige Praxis ihn nicht daran hindern würde, Hits zu schreiben, die leicht und natürlich im Gedächtnis des durchschnittlichen Hörers bleiben und ‚einen kommerziellen Anschein haben‘. Alle Befürchtungen erwiesen sich jedoch als unbegründet. Die Lieder *Tango der unerwarteten Liebe*, *Sag mir*, *Die Augen der Geliebten*, *Vergessene Melodie* u. a. m. von solchen in den akademischen Kreisen ‚unerwünschten‘ Komponisten erfreuten sich in der Mitte der 1980er Jahre großer Beliebtheit und waren, von den ukrainischen Popstars und populären Ensembles interpretiert, in Rundfunk- und Fernsehsendungen, auf Festivals und Wettbewerben von populären Lieder zu hören. Der Komponist kommentiert diesen schwierigen Schritt in seinem Leben wie folgt:

Plötzlich erschienen in den Lemberger Zeitungen einer nach der anderen Artikel, in denen ich aller Todsünden beschuldigt wurde. Um mich herum bildete sich ein Kreis der Stille, als ob ich in dieser Umgebung einfach aufgehört hätte zu existieren. Und dann dachte ich, dass der einzig vernünftige Ausweg aus dieser Situation darin besteht, in ein anderes Fachgebiet zu wechseln. Ein solcher Bereich wurde die Popmusik, wurden Hits, die nicht nur von bekannten Sängern und

Ensembles gesungen wurden, sondern auch in Zügen, Restaurants und in beliebten Radioprogrammen gespielt wurden. Pop-Komponisten verdienten übrigens mehr als akademische Komponisten, also habe ich sogar finanziell gewonnen. Und andererseits beherrschte ich einen für mich damals neuen Musikstil, der mir später in der Theatermusik sehr nützlich war.³

Nachdem der Komponist auf dem Gebiet der ukrainischen Popmusik einen so unbestrittenen Erfolg erzielt hatte, entstanden vor ihm zwei Wege: Entweder könnte er seine Popularität auch in Zukunft nutzen und daraus einen guten Gewinn machen, oder nochmals ‚sich umdrehen‘ und erneut eine andere Richtung des Schaffens wählen. Konformismus oder der Wunsch, sich auf den Lorbeeren auszuruhen und das bereits Gefundene und Erprobte zu nutzen, gehörten jedoch nie zu seinen Lebensprioritäten und passten ihm gar nicht. Dies geschah endlich auch mit Aktivitäten in der Popkultur.

Dazu sollte man speziell betonen, dass die Periode vom Ende der 1980er Jahre bis 1991, dem Jahr der staatlichen Unabhängigkeit der Ukraine, als sich das Leben aller Bürger der ehemaligen Sowjetrepublik änderte. Noch vor der Wende schrieb Kaminsky sein letztes Pop-Lied mit dem prägnanten Titel *Die Geschichte* (Історія, Історія) auf einen Text des Dichter-Dissidenten Bohdan Stelmach (Bogdan Stel'mah, Богдан Стельмах). In der stilisierten Manier, die teilweise mit dem nationalen *Kobzar*-Gesang, vor allem mit seiner Grundgattung *Duma*, teilweise – mit dem Chanson verwandt war, interpretierte der Komponist den dramatischen Text, gewidmet den Opfern und den Tragödien des ukrainischen Volkes.

Später dachte Kaminsky über seine ‚Schlager-Erfahrung‘ oft nach, obwohl er sie nie mehr wiederholen wollte:

Es scheint, dass Musik, die in ihrer kommunikativen Ausrichtung auf Experimente verzichtet und sich an ein möglichst breites Publikum richtet, weniger wertvoll ist und vom Komponisten keine ernsthafte Berufsausbildung und künstlerische Selbsthingabe erfordert. Tatsächlich, würde ich sagen, geschieht genau das Gegenteil: Es ist möglich, den Mangel an melodischem Einfallsreichtum, die Unfähigkeit, die Dramaturgie der Entfaltung einer musikalischen Idee genau zu konstruieren, zu berechnen, die Unfähigkeit, eine Form prägnant und vollständig zu konstruieren, hinter einem avantgardistischen Experiment zu verbergen. Schließlich lässt das Experiment viel zu. Andererseits fordern ihn Gattungen heraus, die einen eigenen klaren, manchmal sogar starren Kanon haben: Dieser Kanon lastet auf dem Autor und bildet ständig die Gefahr, als ob für jemand, der auf einer schmalen Brücke über einen Abgrund geht: Entweder er fällt nach rechts und rutscht in völlige Banalität und Bedeutungslosigkeit ab – oder er fällt nach links, und seine Musik mag durchaus innovativ sein, aber sie wird vom Publikum nicht akzeptiert, sie wird den Kanon der Gattung sprengen.⁴

Ein ausdrucksvoller Abschied von den Schlagern bezeichnete eine nächste Seite seines Schaffens – die Musik für Theater. Damit wandte Kaminsky sich einer anderen *terra incognita* zu, die er noch nicht ausprobiert hatte. Wieder brauchte diese Sphäre der Komposition die eigenen Gesetze, wieder einmal musste er sich auf alle Vorteile und Nachteile der Musik für dramatische Kunst

³ Ibidem, S. 209.

⁴ Ibidem, S. 209.

einlassen. Aber noch einmal, von der ersten Arbeit an erzielte er einen großen Sieg. Dies betrifft die Aufführung der Inszenierung des poetischen Romans *Marusâ Ćuraj* (Маруся Чурай) von der bekanntesten ukrainischen Dichterin Lina Kostenko (Ліна Костенко) über die „ukrainische Sappho“, eine Volksdichterin und Sängerin des 17. Jahrhunderts. Die Inszenierung erfolgte am Lemberger Dramatischen Theater „Maria Zankovetska“ (Mariâ Zan’kovec’ka, Марія Заньковецька). Die Musik von Kaminsky ist in dieser Aufführung nicht nur eine bloße Begleitung, sondern auch ein wichtiger unentbehrlicher Bestandteil des dramatischen Ganzen, ein wesentlicher ‚Protagonist‘ des Stücks. In den nächsten Jahren arbeitete der Komponist erfolgreich mit dem Hauptregisseur des Theaters Fedir Stryhun (Fedir Strigun, Федір Стригун) zusammen, es waren meistens Inszenierungen von Literaturwerken aus der ukrainischen Geschichte.

Doch neben der angewandten Musik suchte der Komponist am Ende der 1980er Jahre seinen Weg auch in der E-Musik. Er beginnt mit dem Allerheiligsten eines jeden Ukrainers, der Poesie von Taras Schewtschenko (Taras Ševčenko, Тарас Шевченко, 1814–1861). Zu seinen Gedichten schreibt der Komponist zwei Chorstücke: „*Oh, warum hast du geschwärzt das grüne Feld?*“ (Ой, чого ти почорніло, зелене поле?), „*Nicht nur diese Feinde*“ (Не так ті вороги) und die Kantate *Ivan Pidkova* (Іван Підкова).

In zahlreichen Werken nach der Wende treten schon ganz frei seine unbestrittenen ästhetischen Vorlieben hervor, in erster Linie die religiösen Inhalte, entweder in den rein kanonischen Gattungen, oder in den symbolischen literarischen Gestalten. Zur ersten Gruppe gehören die *Liturgie des Johannes Chrysostomus* für Soli und gemischten Chor; *Ostermetten* für Chor und Solisten; *Akathist zur Heiligen Mutter Gottes* für Chor, Solisten und Streichorchester. Zum ersten Mal in der Geschichte der orthodoxen kanonischen Werke bricht das letzte Werk mit der Tradition und führt ein Sinfonieorchester in die Tempelmusik ein. Allerdings gelingt es dem Komponisten, das innere Wesen des religiösen Inhaltes nicht zu verändern – das Orchester bricht das Wesen der *musica humana* nicht, sondern bereichert und ergänzt es. Dieses Werk ist oft in den Rundfunktranslationen des griechisch-katholischen Gottesdienstes aus dem Vatikan zu hören. Die zweite Gruppe umfasst die Sinfonie-Kantate *Ukraine. Der Kreuzweg* (Україна. Хресна дорога) für Soli, gemischten Chor und Orchester zu den Worten von Ihor Kalynets (Igor Kalinec’, Ігор Калинець), einen Dichter-Dissidenten, der mit seiner Frau Iryna, Politikerin und Dichterin, mehrere Jahre in sibirischen Lagern verbrachte. Nach diesem im Jahr der Unabhängigkeit 1991 geschriebenen umfangreichen Werk entstanden mehrere andere, wie z. B. das Oratorium *Ich gehe. Ich rufe. Ich flehe an...* (Іду. Накликую. Взиваю...) für Soli, Vorleser, gemischten Chor und Orchester zu Texten von dem Metropolitan Andrey Scheptytsky (Andrej Šeptic’kij, Андрей Шептицький) in einer poetischen Bearbeitung von Iryna Kalynets; die *Psalmen-Sonate* für 2 Flöten und Klavier, das Violinkonzert Nr. 2 *Weihnachten* u. a. m.

In seinen geistlichen Werken greift der Komponist vor allem auf jahrhundertealte Traditionen der galizischen Kirchenmusik zurück. Kaminsky weicht in keiner Weise vom heiligen Kanon ab, bewahrt die schlichte Strenge der melodischen Grundlage, interpretiert sie, reich ornamentiert, im Geist des ukrainischen Barocks. Aus der Barocktradition stammt die virtuose verzierte mehrstimmige Anordnung, dabei sind einige romantische Zeichen in den breit entfalteten Kantilenen für Solo-Stimmen zu bemerken, wie auch die moderne polyphonische Technik nach Hindemith-Art zu beobachten. Feinheit und Reichtum an emotionalen Nuancen werden innerhalb der Grenzen einer scheinbar hinreichend traditionellen Musiksprache erreicht – denn die Musik zu den Gottesdiensten und anderen Musikgattungen mit einem sakralen Inhalt, erlauben es dem Komponisten nicht, allzu kühn zu experimentieren.

Aber diese Position beweist tatsächlich noch eine andere, sehr wichtige philosophisch-ästhetische Botschaft: dass es in der Kunst des 21. Jahrhunderts, um überzeugend den Zeitgeist in den spezifisch künstlerischen Gestalten und Symbolen zu verkörpern, nicht notwendig ist, auf die modernsten experimentellen Mittel zurückzugreifen, sondern sich nicht davor zu scheuen, die Tradition wiederzubeleben. Damit können die von Komponisten benutzten modernen Ausdrucksmittel den traditionellen kanonischen Kirchengattungen die Illusion verleihen, sich in der historischen Zeit zu bewegen und sich der Realität zu nähern, wie ein Lichtstrahl, der durch die farbigen Buntglasfenster einer alten Kirche bricht, die sich an die Welt jenseits ihrer Mauern erinnert.

Die geistliche Musik von Kaminsky wurde an zahlreichen kirchlichen und staatlichen Feiertagen erfolgreich aufgeführt und erklang auch im Ausland. So wird *Akathist zur Heiligen Mutter Gottes* regelmäßig während der Sonntagsliturgie vom ukrainischen Radio des Vatikans ausgestrahlt. Die Veröffentlichung von CDs mit seinen geistlichen Werken erfolgte mit Unterstützung hochrangiger geistlicher Persönlichkeiten: die CD der Sinfoniekantate *Ukraine. Der Kreuzweg* wurde vom Bischof von Chicago, Bischof Mychajlo Vivtschar (Mihajlo Vivčar, Михайло Вівчар), finanziell unterstützt, die CD des Oratoriums „*Ich gehe. Ich rufe. Ich flehe an...*“ finanzierte Bischof Mykhailo Gryntschyschyn (Mihajlo Grinčišin, Михайло Гринчишин), Apostolischer Exarch der griechisch-katholischen Kirche in Frankreich.

Wenn man die anderen Werke des Komponisten analysiert, die nicht mit dem religiösen Bereich zusammenhängen, könnte man sie in Richtung Postmoderne interpretieren: Sie sind so vielfältig und verstreut in verschiedene thematische, ästhetische Genres. Dies betrifft vor allem den instrumentalen Bereich seines Schaffens, was mehr Experimentieren, Innovationen und Überraschungen ermöglicht. Diese Tendenzen kamen interessanterweise im Klavierkonzert zum Andenken von Wasyl Barwinskyj (Vasyl Barvins'kij, Василь О. Барвінський), im Konzert für vier Soli, Orgel, Cembalo und Kammerorchester, im Konzert für Violine und Orchester Nr. 2 *Weihnachten*, in der Sonate für Sologitarre und

mehreren anderen Werken zum Ausdruck. Dazu seien einige konkrete Beispiele angeführt.

Als typisch postmodernes Werk könnte man das Stück *Orchesterprobe* (2001, italienischer Originaltitel: *Prova d'orchestra*) für Kammerorchester betrachten. Es war von dem berühmten gleichnamigen Film von Federico Fellini inspiriert, der in der Allegorie einer Orchesterprobe ein Bild der modernen Welt sah. Das Konzept des Werkes basiert auf der Gegenüberstellung des chaotischen Durcheinanders einzelner Phrasen und Passagen, die die Musiker vor dem Konzert spielen, doch das alles führt zum abschließenden Selbstzitat aus dem *Te Deum*, dem dritten Teil des obengenannten Oratoriums. Dieses Nebeneinander hatte für den Autor eine tiefe innere Bedeutung, die sich im Programm der *Orchesterprobe* widerspiegelt. In der Welt, die uns umgibt, kreuzen sich ständig inkompatible, räumlich und zeitlich voneinander entfernte Klanglinien, die in unserer Wahrnehmung oft ein buntes phonisches Kaleidoskop bilden. Doch wer auf der Suche nach echter Kunst ist, wird in der amorphen schwingenden Materie eine harmonische Hymne an den Schöpfer hören können.

Ein weiteres, sich der Postmoderne näherndes Flötenstück mit dem deutschen Titel *Urlicht – Irrlicht?* wurde 1998 geschrieben und beim IV. Internationalen Festival der modernen Musik („Kontraste“) in L'viv (Lemberg) von dem berühmten Schweizer Flötisten Hans Balmer uraufgeführt. Es basiert auf der Idee von „*Mono-*“: der Monotimbralität, der Einstimmigkeit, der Entwicklung des gesamten thematischen Materials aus einem einzigen kurzen Ausgangsmotiv. Doch dabei führt Kaminsky einen Dialog mit „dem, was im Morgengrauen geschah“, er sucht unermüdlich nach einem Ausweg aus dem Teufelskreis und durchbricht ihn nach und nach, um am Ende zur ursprünglichen Mikroformel zurückzukehren. Nicht zufällig wählte Kaminsky den flackernden, geheimnisvollen Klang der Flöte, der schon in antiken Mythen erwähnt wird. In diesem Stück ist es so, als ob die ‚Allegorie des Seins‘ codiert wäre.

Die Uraufführung des *Berliner Concerto grosso* für Saxophon, Akkordeon und Kammerorchester fand im Rahmen des schon erwähnten Festivals „Kontraste“ im Konzertsaal der Philharmonie L'viv am 29. September 2013 statt. Die ersten Interpreten waren das Orchester INSO-Lviv unter der Leitung des polnischen Dirigenten Stanisław Welanyk und mit Solisten – dem gegenwärtig führenden ukrainischen Akkordeonisten Roman Yusypei (Roman Ūsipej, Роман Юсипей) und dem deutschen Saxophonisten Dieter Kraus. So wird eines der wichtigsten Barockgenres – das Concerto grosso – ungewöhnlich im Vergleich zu dem barocken Prototyp betrachtet. Frische Klangfarben bringen die Soloinstrumente Akkordeon und Saxophon. Bereits in diesem Zyklus ‚kollidieren‘ ferne Epochen und erinnern gleichzeitig an die Kontinuität der Tradition und die Notwendigkeit, sich entsprechend dem Zeitgeist zu verändern.

Eine ganze Reihe weiterer Werke umschließt mannigfaltige inhaltliche und symbolische Bereiche. Obwohl die religiöse und national-historische Thematik nach wie vor die wichtigste Sphäre des Schaffens von Kaminsky bleibt, scheut er

jedoch nicht vor philosophischen Themen, Nostalgie für Popmusik und lyrischen Reflexionen zurück. Ein Beispiel dafür ist u. a. das Popstück *Superharmonie in den Rhythmen des Ozeans* für Violine und Kammerorchester, in dem der Komponist Themen populärer Lieder des bekannten ukrainischen Popsängers Svyatoslav Vakarchuk (Svâtoslav Vakarčuk, Святослав Вакарчук) verwendete. Ganz andere Gestalten befruchteten die impressionistisch farbenfrohe Kammerminiatur *Stimmen der uralten Gebirge* für Klarinette, Fagott und Klavier. Als postmodernes Sinnenspiel könnte man das Stück für zwei Violinen nach Friedrich Nietzsche *Der Wanderer und sein Schatten* oder das leidenschaftlich mystische Stück für Violine solo *Der wandernde Geist des Künstlers* mit dem Anagramm des Familiennamens von Pablo Sarasate verstehen... Manchmal ist es kaum zu glauben, dass ein Komponist, der sich so folgerichtig in den für ihn gewählten Hauptrichtungen manifestiert, als ob ein talentierter und erfahrener Schauspieler mit Freude die verschiedenen Masken auf der Bühne verwechselt – und jedesmal ganz andere Bilder der Welt, andere künstlerische Rollen erzeugt. Noch eine interessante ‚Rolle‘, diesmal die Rolle des Wissenschaftlers: Kaminsky ist in der Ukraine der erste Autor eines Lehrbuchs für elektronische Musik (2002).

Wenn man alle obengenannten Werke und schöpferischen Aktivitäten von Kaminsky zusammenstellt, könnte man vermuten, sein Schaffen sei für die Postmoderne ganz typisch. Man berücksichtigt dabei aber manche wesentlichen Merkmale nicht nur der postmodernistischen Ästhetik schlechthin nicht, sondern auch die Stationen des Weges mehrerer Komponisten (darin auch unseres Haupthelden) zu ihr.

Das Verstehen der Vergangenheit erfolgte im Schaffen der Komponisten der 1970er Jahre (also derjenigen, die damals ins künstlerische Leben eintraten) weder schnell noch eindeutig. Die Faszination für avantgardistische Techniken überwand sie größtenteils selbstverständlich, versuchten sich oft in den mannigfaltigen Formen der Massenkultur und suchten intensiv nach sich selbst auf verschiedene Art und Weise. Dementsprechend wurde die Vergangenheit von ihnen oft ‚spiralförmig‘, mit unterbrochenen Stufenleitern, in einem komplexen Geflecht von Eindrücken betrachtet.

Dieser Weg führte logisch zur Postmoderne. Hier erfasst man vor allem ihre positive Gestalt, wie folgt:

Ist in der Situation der Postmoderne nicht nur die Erschöpfung der über Jahrzehnte bestehenden Kultur zu verzeichnen, sondern auch, und das ist das Wichtigste, neue Bedeutungen und Prinzipien der zukünftigen Kultur vorzuschlagen. Deshalb kann man nicht umhin, die positiven Eigenschaften des postmodernen Bewusstseins zu erkennen, nämlich die Anerkennung der kulturellen Polyphonie, die Raum für breiten Dialog, Pluralismus und Freiheit von jeglichem Dogmatismus eröffnet. Daher trägt die postmoderne Situation, die an sich eine Übergangssituation ist, zur Bildung einer neuen Sicht auf die Welt, den Menschen und die Kunst bei.⁵

⁵ Iryna Stroy: „Kulturelle Dimensionen der Postmoderne“, in: *Syntagmation*. L'viv: Spolom, 2000. S. 79. [Ірина Строй. Культурологічні виміри постмодернізму // *Syntagmation*. Львів: Сполом, 2000, с. 79].

Gleichzeitig bezeichnete die postmoderne Ästhetik das Ende der Originalität des Schaffens, sein wichtigstes Ziel ist, so zu schaffen, ‚wie noch nie zuvor‘. Neue künstlerische Werte bildeten sich auf dem Grund des polystilistischen Liberalismus, der durch die ‚Allesfresser‘ der Postmoderne‘ und ihre Gleichgültigkeit gegenüber den Kanons des ‚guten Geschmacks‘ hervorgerufen wird.

Im Lichte der Philosophie der Postmoderne erhält die nachdrückliche Verleugnung des Neuen, die Weigerung, nach neuen Techniken und neuen Ausdrucksmitteln im Werk der Postmodernisten zu suchen, eine konzeptuelle Bestätigung. Die ursprüngliche Skepsis gegenüber des Fortschritts der postmodernen Kunst schlägt in Skepsis gegenüber dem künstlerischen Experiment um, mehr noch – gegenüber der Originalität, der Einzigartigkeit des künstlerischen Ergebnisses als höchstem Ziel künstlerischen Handelns. Anstatt ‚neue Welten zu bauen‘ – ‚große Erzählungen‘ (*grand narrative*) der modernistischen Kunst – benutzen die Postmodernisten traditionelle Materialien, Standardformen, Stile und Techniken. Sie betonen dabei die Schlichtheit – ‚kleine Erzählungen‘ (*little narratives*) – ihres Schaffens.⁶

Humorvoll äußert sich Umberto Eco – etwa ein ‚Vater der Postmoderne‘ – über die neuen Ziele und neuen Werte der Literatur, die alle andere Kunstarten genauso betreffen:

In den Jahren, da ich den Text des Abbe Vallet entdeckte, herrschte die Überzeugung, dass man nur schreiben dürfe aus Engagement für die Gegenwart und im Bestreben, die Welt zu verändern. Heute, mehr als zehn Jahre danach, ist es der Trost des *homme de lettres* (der damit seine höchste Würde zurückerlangt), wieder schreiben zu dürfen aus reiner Liebe zum Schreiben.⁷

Damit entsteht eine weitere Frage: Ist die Postmoderne eine natürliche Fortsetzung der Tradition oder eine etwas distanzierte Besinnung des gegenwärtigen Menschen auf alte Zeiten? Laura Endrizzi behauptet:

Man muss eine Vielzahl von Merkmalen nehmen. Der Grund dafür ist eine Eigenschaft der postmodernen Kultur selbst, nämlich ihre Offenheit und Anerkennung der Mehrdeutigkeit in ihrer Vielheit. Alle Ansichten und Meinungen verlangen einen universalen Anspruch auf Gültigkeit, so dass alle akzeptiert werden müssen.⁸

Dieses Gleichgewicht aller künstlerischen Produkte führt unentbehrlich zur Gleichgültigkeit hinsichtlich der Werte vergangener Epoche und dementsprechend zum Verlust an historischem Gedächtnis und an das Gefühl der Tradition. Susanne Kogler analysiert unter diesem Gesichtswinkel die philosophisch-ästhetischen Positionen von Jean-François Lyotard und kommt zu der Schlussfolgerung:

⁶ Dagmara Duvirak: „Kunst der Postmoderne“, in: *Syntagmation. L'viv*: Spolom, 2000. S. 59–60 [Дажмара Дувірак. Мистецтво постмодерної доби // *Syntagmation. Львів*: Spolom, 2000, с. 59–60].

⁷ Umberto Eco: *Der Name der Rose*. Übersetzt aus dem Italienischen von Burkhard Kroeber, 11. Aufl. München, 1987, S. 6.

⁸ Laura Endrizzi: *Die Frage der Postmoderne. Die philosophische Ästhetik in der Postmodernen Kunst*. München: GRIN Verlag, 2011, S. 12.

Die Krise der Erfahrung in der Postmoderne bestehe darin, dass letztlich mangels subjektiver Erfahrung auch die Erfahrung des Erhabenen nicht mehr existiere. Dieser Verlust kulminiere in einer neuartigen Zeitkonzeption, die Stabilität und Relation ausschließe. Der Verlust des Erhabenen entspreche somit einem Verlust der Zeiterfahrung: Momentane Wahrnehmung ersetze Erinnerung und Geschichtsbewusstsein, das Schlagen der Uhr zerstöre jegliche Illusion von Dauer.⁹

In diesem Sinne passt das Schaffen von Kaminsky nicht ganz zu den ästhetischen Perspektiven der Postmoderne. Diese Diskrepanz merkt man nicht so sehr in den Formen, Ausdrucksmitteln oder in der Thematik von Kaminskys Werken, vielmehr erscheint sie im innerlichen Inhalt.

Auf dem sog. ‚äußeren Niveau‘ – in den Dialogen mit vielen früheren Epochen, in den ausdrucksvollen Transformationen der verschiedenen Stilen und Nationalsymbole – vom Neufolklorismus bis zum Neobarock, von kanonischen liturgischen Werken bis zu Pophits – erfüllt Kaminskys Werk einige Kriterien der postmodernen Ästhetik. Ganz im Sinne des postmodernen Dialogs lässt sich daher das reiche anspielungsreiche Panorama an Gattungen, Stilen und ästhetischen Richtungen interpretieren, das in Kaminskys Werk der letzten Jahrzehnte zu beobachten ist.

In Eintracht mit der postmodernistischen Vielfalt und Gültigkeit aller Formen der künstlerischen Äußerungen zieht er es vor, die Extreme der Eliten- und Massenkunst nicht ‚aufzustoßen‘, das heißt, nicht die Fragmentierung der modernen Klangmaterie in unvereinbare Teile zu betonen, sondern er sucht nach der Möglichkeit, ihr harmonisches Ganzes zu reproduzieren: von instrumentalen Opera für verschiedene Besetzung bis hin zur liturgischen und paraliturgischen Musik, von der Musik für Theater und für Kino sowie von populären Schlagern bis hin zu solchen angewandten Werken wie der Hymne *Gloria* für Solist und Chor anlässlich der Ankunft von Papst Johannes Paul II. (2001).

Für Kaminsky gibt es keine Einteilung der Musik in ‚Haupt-‘, und ‚Nebemusik‘, in ‚Elitekunst‘ und ‚Massenprodukt‘. Seine Hauptposition ist, dass jedes Werk, unabhängig von seinem Zweck, professionell gemacht werden sollte, d. h. die Mittel der Kompositionstechnik präzise einsetzen, die Form logisch aufbauen. Keine ‚angewandte Gattung‘, der ‚demokratische Inhalt‘, das ‚Suchen nach dem Kontakt mit dem Publikum‘ kann Mängel wie die Banalität und Unlogik der Melodie, die Fehler der Harmonie oder der Instrumentierung, die Primitivität des Ausdrucks rechtfertigen. Jede andere Position ist, seiner festen Überzeugung nach, nur ein schlechter Versuch, seine Verantwortungslosigkeit und Unprofessionalität zu verbergen. Dies bestätigt er in seinem Interview für die Kiever Zeitschrift *Muzika* (Die Musik):

Musik ist für mich keineswegs eine abstrakte Sphäre, sie ist mit unserem täglichen Leben verbunden und muss diesem nicht nur ‚dienen‘, sondern auch dem Grau des Alltags hellere

⁹ Susanne Kogler: *Adorno versus Lyotard. Moderne und postmoderne Ästhetik*, München: Verlag Karl Alber, 2014, S. 297.

Farbtöne verleihen. Deshalb halte ich es für selbstverständlich, mich der Popmusik, der Theater- und Filmmusik und anderen angewandten Gattungen zuzuwenden.¹⁰

Aber irgendetwas in diesem Schema stimmt nicht ganz genau mit dem Werk von Viktor Kaminsky überein. Der Hauptgrund für die Diskrepanz seines individuellen Stils mit den postmodernen Postulaten besteht in einer unterschiedlichen Art des Dialogs des Komponisten mit den vergangenen Epochen und Stilen, mit denen er geführt wird. Sein Hauptziel ist kein allzu herablassender oder bewusst distanzierter Blick auf die Werte der Vergangenheit, nicht Grotteske, Karnevalisierung, Faszination für Rätsel von Anspielungen auf klassische Meisterwerke, die der Postmoderne innewohnen, sondern eine völlig andere Sichtweise –den Verlust des Strebens nach diesem ‚Erhabenen‘ in der Postmoderne beklagt Jean-François Lyotard. Der Komponist versucht zunächst, einen gemeinsamen intellektuellen und ästhetischen Code der modernen Klangwelt mit den kathartischen Erkenntnissen früherer großer Epochen zu finden. Daher sind seine Dialoge mit barocken Instrumentalphantasien, mit den geistlichen Chorkonzerten von Dmytro Bortnyansky (Dmitrij S. Bortnâns'kij, Дмитрій С. Бортнянський, 1751–1825), romantischen Transformationen katholischer Traditionen, der Virtuosität von Pablo Sarasate oder intellektuellen Konstruktionen von Paul Hindemith stets ernst, nachdenklich und von einem ausreichenden Maß an schöpferischer Unabhängigkeit geprägt.

Zweitens gibt Viktor Kaminsky immer noch nicht der Versuchung nach, unbedingt ein globalisierter postmodernistischer Künstler zu werden, der völlig frei von nationalen Ursprüngen ist, sondern im Gegenteil, er kehrt ständig zu ukrainischen musikalischen Ursprüngen zurück, sowohl den volkstümlichen als auch den professionellen, und in dieser Richtung erzielt er oft Ergebnisse, die für seinen individuellen Stil charakteristisch sind. Darüber hinaus reduziert er spezifische nationale Werte nie auf oberflächliche Ethnografie oder konservative ‚Traditionstreue‘, sondern er versucht, eine kohärente und kontinuierliche Verbindung von Vergangenheit und Gegenwart zu finden.

Im Grunde geht Viktor Kaminsky, wie viele andere gegenwärtige ukrainische Schriftsteller, Komponisten und Maler, nicht nur über die Grenzen der Postmoderne hinaus und beseitigt das Präfix ‚post-‘, sondern er eröffnet auch eine weitere Stufe der ästhetischen und stilistischen Vision der umgebenden Welt, die vielleicht noch nicht ihre endgültige wissenschaftliche Definition erhalten hat, aber immer deutlichere künstlerische Konturen annimmt. Am Ende des Artikels möchten wir eigene Reflexionen von Komponisten über das Wesen seiner Weltanschauung anführen:

¹⁰ Viktor Kaminsky: „In der Musik wie in der lebendigen Natur gibt es keinen einheitlichen Schönheitsstandard.“ Interview mit Maria Boložovska, in: *Muzika* (Die Musik), Nr. 2, 2013. S. 20. [Віктор Камінський: «У музиці, як і в живій природі, немає єдиного еталона прекрасного». Інтерв'ю з Марією Болозовською // «Музика», № 2, 2013, с. 20].

Ich habe wirklich ein Ideal: Es ist die lebendige Natur. Es gibt darin kein eindeutiges Schönheitsideal, sondern Millionen von Gestalten der Perfektion, von denen jede auf ihre Weise fasziniert. Unwillkürlich fallen mir die Worte unseres wunderbaren ukrainischen Dichters Bohdan-Ihor Antonych (*Bohdan-Ihor Antoniĉ*, Богдан-Ігор Антонич, 1909–1937) ein: *Namen werden meist von Kritikern erfunden, um ihre Arbeit so auf billige Weise zu erleichtern, Künstler in vorgefertigte Schubladen zu stecken und heiligen Frieden zu haben, oder von kleineren Künstlern, um auf sich und ihre uninteressante Kreativität aufmerksam zu machen.* Erfinden Kritiker nicht eine Hierarchie künstlerischer Werte und ‚Ranglisten‘? In diesem Sinne ist die Natur klüger als der Mensch, denn sie versucht nicht abzuwägen und zu messen, wer schöner ist: ein Gänseblümchen, eine Gladiole oder eine Rose. Wichtig ist nur, dass jedes Kunstwerk seine eigene innere Logik und Zweckmäßigkeit hat und mit voller intellektueller und emotionaler Überzeugung geschrieben ist. Und es ist auch sehr wichtig, dass der Künstler den Geist seiner Zeit und Umgebung spürt.¹¹

Literatur

- Bilas, Olesya [Bilas, Olesâ], *Komponistenstil als Faktor der künstlerischen Ganzheit einer dramatischen Aufführung (am Beispiel der Musik von A. Kos-Anatolsky und V. Kaminsky für die Aufführungen des Nationalen Akademischen Ukrainischen Dramatheaters „Maria Zankoweca“)*, Manuskript der Doktorarbeit, L'viv: L'viver Nationale Musikakademie „Mykola Lysenko“, 2018, S. 210–211 [Олеся Білас: Композиторський стиль як чинник художньої цілісності драматичного спектаклю (на прикладі музики А. Кос-Анатольського та В. Камінського до вистав Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької), Рукопис канд. дис., Львів: Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка, 2018, с. 210–211].
- Duvirak, Dagmara [Duvirak, Dagmara], „Kunst der Postmoderne“, in: *Syntagmation*. L'viv: Spolom, 2000, S. 59–60 [Дагмара Дувірак, Мистецтво постмодерної доби // Syntagmation. Львів: Сполом, 2000, с. 54–69].
- Eco, Umberto, *Der Name der Rose*. Übersetzt aus dem Italienischen von Burkhard Kroeber, 11. Aufl., München 1987.
- Endrizzi, Laura, *Die Frage der Postmoderne. Die philosophische Ästhetik in der Postmodernen Kunst*, München: GRIN Verlag, 2011.
- Kogler, Susanne, *Adorno versus Lyotard. Moderne und postmoderne Ästhetik*, München: Verlag Karl Alber, 2014.
- Kaminsky, Viktor, „In der Musik wie in der lebendigen Natur gibt es keinen einheitlichen Schönheitsstandard.“, Interview mit Maria Bolozovska, in: *Muzika* (Die Musik), Nr. 2, 2013, S. 20–22. [Віктор Камінський: „У музиці, як і в живій природі, немає єдиного еталона прекрасного“. Інтерв'ю з Марією Болозовською // *Музика*, № 2, 2013, с. 20–22].
- Loos, Helmut, *E-Musik – Kunstreligion der Moderne*, Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2016.
- Stroy, Iryna [Irina Stroj], „Kulturelle Dimensionen der Postmoderne“, in: *Syntagmation*, L'viv: Spolom, 2000, S. 70–84. [Ірина Строй: Культурологічні виміри постмодернізму // Syntagmation. Львів: Сполом, 2000, с. 70–84].

¹¹ Ibidem, S. 22.

TERESA MAZEPA (Rzeszów / Poland) /
LIUBA KYIANOVSKA (L'viv / Ukraine)

Ukrainian musical and cultural project *Ukrainian Live Classic*

The historical and cultural context of the modern “Ukraine-World” relation

The presentation of Ukraine's spiritual heritage in the modern globalized world is a huge challenge for its promoters, who are aware of their unique cultural and educational mission. Today, even after a year of the active phase of Russia's invasion of Ukraine, for many societies not only in Europe but also in other regions of the world: Latin America, Africa, and the Far East, we remain an incomprehensible *terra incognita*. There is still no clear understanding of Ukraine's place on the map of Europe and the world, and many are surprised to discover that Ukraine has its own history and cultural heritage, which are fundamentally different from Russia's one. The root cause of this situation should be seen primarily in the fact that Ukraine's history and cultural heritage have been seen in the world as a single cultural field with Russia for a long time. Instead, the “image of Ukraine” should have been understood through the prism of the theory of colonialism, post-colonialism, and the sociological concept of world-system analysis of Andre Gunder Frank's¹ “dependency theory” in the dichotomy of the dependence of the colony (periphery, satellite) on the metropole.

Until recently, the marginalization of Ukrainian-Russian relations in the “colonized-colonizer” or “periphery-metropolis” paradigm in European consciousness can be explained by the fact that the term “colonialism” was primarily associated with the expansion of empires located across the ocean (or several oceans) from the metropolis².

In particular, the cultural critic Edward Wadie Said, one of the founders of postcolonial theory, claimed in his study “Culture and Imperialism”³ that the absence of a maritime component in Russian imperialism is not a reason to recognize Russia as a colonizer. This view, which focuses researchers' attention on the secondary criterion of colonialism - the maritime one - has become prevalent in most postcolonial studies. In colonialism studies, attention has been focused primarily on Europe, associated primarily with England and France as synonyms of colonialism. As a result, the colonialism and neocolonialism of the Russian Empire, the USSR, and the Russian Federation were generally not the scientific focus of researchers and were largely ignored in the colonial discourse.

¹ Andre Gunder Frank, *The Development of Underdevelopment*, New England Free Press 1966, 15 p.

² Jean Houbert, *Russia in the geopolitics of settler colonization and decolonization*, [in:] *The Round Table: The Commonwealth Journal of International Affairs* 1997, Volume 86, Issue 344, p. 549-561.

³ Edward W. Said, *Culture and Imperialism*, New York: Alfred A. Knopf 1994, 379 p.

A happy exception was the innovative publication by Ewa M. Thompson “Imperial Knowledge: Russian Literature and Colonialism”⁴, in which the American Slavic scholar analyses Russian literature in postcolonial discourse as a manifestation of aggressive, expansive nationalism (colonialism) aimed at exporting its own national identity and conquering lands inhabited by Others. The nations conquered by the empire, under fierce Russification pressure or as a result of physical extermination, disappeared, lost their own voice, and the right to their own history. According to the Ukrainian writer and cultural critic Oksana Zabuzhko: “Everyone unanimously and awkwardly «bracketed» Russia, not knowing in which «column» to put its «white colonies»”⁵. And Ukraine was not considered in the colonization context as not fitting into the “canonical” theory of colonialism, since the colonies bordered on ethnic Russian lands.

The transformation of the Russian Empire into the Soviet Union further disguised the colonial nature of the allegedly multinational state with equal rights for all, which was in fact aggressively dominated by Russians. Thus, the essence of the Russian colonization policy of subjugating other nations, their culture and way of living, and the dominance of the metropolis in the political and economic spheres remained unnoticed.

In the light of the reorientation of the modern Ukrainian national paradigm of history, Ukrainian-Russian relations should be analyzed in the context of postcolonial discourse. Ukraine should be viewed as an object of colonial and neocolonial policies and strategies, primarily of the Russian Empire, the USSR, and the neo-imperial Russian Federation.

Russian imperialism, colonialism, and neocolonialism, including cultural one towards Ukraine - whether during the Tsar era, in the Soviet Union, or now, during *putinism* - took very different forms. According to Russian imperial ideology, Ukraine and Ukrainians, along with Belarus and Belarusians, were supposed to constitute the three branches of the “great Russian nation” and be an integral part of the civilization project of the “Russian world”⁶. For the Russian regime, this approach was and still is a means of absorbing neighboring nations and territories. To implement the idea of spreading the “Russian world”, a well-thought-out imperial policy was and is being used, which consisted of spreading mythologies about “friendship of the nations” and “reunification” in official propaganda. It

⁴ Ewa M. Thompson, *Trubadurzy imperium. Literatura rosyjska i kolonializm*, Universitas 2015, 384 s. (English title: *Imperial Knowledge: Russian Literature and Colonialism*, Westport, CT and London: Greenwood 2000, 239 p.).

⁵ Oksana Zabuzhko, *Proshchannia z imperiieiu?* [The Farewell to the Empire?], [in:] *Ukrainska Pravda. Bloh Oksany Zabuzhko*, 31.07.2007 [The Ukrainian truth. Oksana Zabuzhko's blog], (website) URL: https://blogs.pravda.com.ua/authors/zabuzhko/46af1ad1229ac/page_2/ [accessed on 02.05.2023].

⁶ According to this concept, by sharing the historical values of the “Russian world”, adopting Orthodox Christianity, and learning the Russian language and culture, a conscious civilization choice is made, as a result of which citizens of any country and nationality (primarily of the post-Soviet space) become “Russian” and lose partially or completely their national identity.

took place on three levels: 1. Systemic political and economic dominance. 2. Falsification of history and 3. Cultural colonialism and neo-colonialism. As a result, culture, history, religion, and the sciences became instruments or the victims of Russia's imperial and neo-imperial cultural colonialism. The consequences were control over cultural resources, destruction of cultural artifacts, destruction of carriers of authentic culture, cultural policy, cultural propaganda, myth making in historiography, falsification of history, educational and publishing Russification⁷, etc. The most striking historical example of Russification tendencies and the prohibition of the use of the Ukrainian language and its displacement from the cultural sphere can be seen in the tsarist Valuyevsky (1863) and Emsky (1876) decrees. In particular, the categorical Valuyev Decree sounded like a verdict: “[...] there was no separate Malorussian language, there is not and cannot be, and this dialect used by the common people is the same Russian language, only spoiled by the influence of Poland on it”⁸.

The Ukrainian state is still fighting against the long-term consequences of Russian colonial policy. De facto, for a long time, Ukrainian cultural resources (people, institutions, history, cultural artifacts) have been exploited and controlled by external colonizers. For a long time, Ukrainian culture was seen as a marginal phenomenon, gaining importance only through the mediation of colonizers, and cultural activity was strictly hierarchized. As a result, Russia's cultural heritage was always presented as more valuable, superior, and perfect than the artistic achievements of the conquered nations. If this failed, representatives of other national cultures, especially Ukrainians, were declared to be figures of Russian culture only and exclusively.

The Russian Empire, the USSR, and modern Russia assessed Ukrainian culture with a combination of disdain, leveling of Ukrainian identity, and condescending self-confidence inherent in the colonialist discourse. According to Oksana Zabuzhko, Ukrainian culture as “colonized” was endowed by the “colonizer” with three fundamental characteristics: “[...] entertaining exoticism, potential discomfort, and comicality”⁹. This explains why the ideological cliché of Ukrainianness was the “kurkul” [куркуль]¹⁰, and its attributes were lard and trousers, while the real history was falsified or appropriated, as is the case with the

⁷ Ivan Dziuba, *Internatsionalizm chy rusyfikatsiia?* [Internationalism or Russification?], Kyiv 1998, 276 p.

⁸ Piotr Valuyev, *Tsyrukliar mynystra vnutrennykh del P. A. Valueva Kyevskomu, Moskovskomu y Peterburhskomu tsenzurnym komytetam ot 18 yulia 1863 h. Sekretno* [The Decree of the Minister of Internal Affairs P. A. Valuyev to Kyiv's, Moscow's and Petersburg's Censorship Committees of July 18, 1863. Confidential]. URL: [http://www.hai-nyzhnyk.in.ua/doc2/1863\(06\)30.Valuev.cirkulyar.php](http://www.hai-nyzhnyk.in.ua/doc2/1863(06)30.Valuev.cirkulyar.php) [accessed on 17.06.2023].

⁹ Oksana Zabuzhko, *Zhinka-avtor u kolonialnii kulturi, abo znadoby do ukraïnskoï gendernoi mifologii* [A Woman Author in Colonial Culture, or the Necessities of the Ukrainian Gender Mythology] [in: *Khroniky vid Fortinbrasa. Vybrana eseistyka* [Chronicles of Fortinbras. Selected essays], Kyiv 2009, p. 154.

¹⁰ A rich or supposedly rich peasant, targeted during Soviet collectivization.

history of the name Rus, which Russia arrogantly privatized¹¹. The name of the state with its center in Kyiv was deliberately transferred to Moscovia in XV–XVI century, which is reflected in the false historical mythology. Therefore, in the modern historical period, Ukrainians are not only fighting for their statehood, but also restoring the historical and cultural memory of generations, reviving their identity, and looking for their own niche in the world culture. Today, it is not only about filling in the “white spots”, but also about “restarting” the historical experience following the requirements of modern times, although this is a complex and multidimensional task in itself. On the one hand, the most widespread representations of cultural products are in the official media, which are mostly aimed at undemanding consumers. On the other hand, there are other centers that, through valuable cultural artifacts, affirm the basic components of social identity and consciousness, but they have a much smaller “area of distribution”.

The musical history of Ukraine, as well as its entire spiritual heritage, has been subjected to violence by a totalitarian colonizing system. First by the Tsar regime, and then on an incredible scale by the communist government, and now by Putin's federation. The names of many “unreliable” Ukrainian composers were under pressure from the ideological press, and many scores were destroyed. For a long time, a significant part of Ukrainian musical culture was silenced, and the works of Ukrainian composers were hardly performed. For talented performers, the only way to make a global career was to go to Moscow to work in studios. This is the only way pianists Oleksandr Slobodianyuk and Volodymyr Wynnycky, violinists Oleh Krysa and Yuri Mazurkevych, and cellists Lidia Chaykovska and Natalia Khoma rose to the top of their artistic careers from the “provincial” Lviv. As a result, the Ukrainian nation was not only losing its spiritual potential but also losing the sense of continuity of cultural memory on which national identity is based.

Nowadays, a new generation of musicians and cultural managers has emerged in Ukraine, who see themselves as heirs to the national memory. This new generation, which is renewing the national cultural and artistic tradition in modern forms, faces an extremely important task: marking Ukrainian music for the world as Ukrainian. And it is, of course, not about the ethnic elements of the musical language, but about finding, preserving, and reproducing our own heritage, which is under the threat of historical loss. This is an extremely difficult but also necessary work, in which young creative intellectuals in Ukraine are involved, thus overcoming the postcolonial syndrome in their own sphere of activity and inscribing the Ukrainian cultural component in the world space. This article describes one of these extremely valuable creative projects of the Lviv artistic community,

¹¹ Yaroslav Dashkevych, *Yak Moskovii pryvlasnyla istoriiu Kyivskoi Rusi* [How Moscovia appropriated the history of Kyivan Rus], [in:] *Uchy nelozhnyy ustamy skazaty pravdu. Zbirnyk statei* [Teach to tell the truth with your mouth. Collection of articles], Kyiv 2011, 828 p.

which makes it possible to distribute Ukrainian music products to a global audience.

The origins of the idea for the *Ukrainian Live Classic* app and media platform

The development of modern musical culture is impossible without systematic and meaningful work on archiving musical heritage. Until October 2020, there was no single source or service available in the public domain where fans of Ukrainian classical music could find and listen to high-quality recordings of Ukrainian classical music and read high quality, professional texts about it. This gap was decided to be filled by cultural managers, heads of the *Lviv Organ Hall* - Taras Demko (the head of the project *Ukrainian Live Classic*), and Ivan Ostapovych (artistic head of the project *Ukrainian Live Classic*). In their activities, they generally implement the *Ukrainian Live* strategy for the development and promotion of Ukrainian music.

In 2019, during the quarantine, they came up with the idea to create the *Ukrainian Live Classic* app and the associated media platform ukrainianlive.org¹². Both the app and the platform allowed music lovers from all over the world to discover the treasure trove of Ukrainian music culture.

During quarantine, and even more so now, during the active phase Russian invasion of Ukraine, digital innovation projects are gaining in importance as part of the “information counter-offensive”. With their help, Ukraine and the European community have the opportunity to open the potential that is not known to the general public. Innovation in the cultural sphere is a factor that can help our country strengthen its position and help Ukrainian culture take its rightful place among other cultures.

The app and media platform were designed in 2020 by the NGO *Collegium musicum*. The development of the application was supported by the *Ukrainian Cultural Foundation*, and the further functioning of the app and media platform was ensured by partners: *Lviv Organ Hall* and the *Galician Music Society*.

Ukrainian Live Classic is the world's first mobile application and media platform featuring the best examples of Ukrainian classical music. The app and media platform are the first attempt to systematize and structure Ukrainian music on a large scale, aimed at a wide range of listeners. The app and media platform were conceived as the most comprehensive music source of information, presenting a compendium of Ukrainian music of various styles, composers, and genres.

The *Ukrainian Live Classic* app and the ukrainianlive.org media platform work in parallel. The app is the original source of listening, and the website is a mini-encyclopedia.

The functions of the *Ukrainian Live Classic* app and the ukrainianlive.org media platform.

¹² URL: <https://ukrainianlive.org/> [accessed on 27.07.2023].



The partners of the project *Ukrainian Live Classic*

The first function is an auditory one, which is to listen to good, high-quality music performed well without any intrusive lyrics or information noise. The second function is educational. Not all people want to just listen. There are inquisitive listeners, and classical music lovers who want to receive additional information: to discover, read, learn stories, look at creative covers, etc.

Technical information about the *Ukrainian Live Classic* app.

The app is free for users and available on the Google Play Market and Apple Store.

Application features (options):

- Playing music anywhere and anytime;
- The function of saving music for offline listening is available;
- Listening to audio recordings continuously;
- MP3 audio format 320 kbps is available;
- You can watch video concerts in 1080 HD or switch to audio;
- Streaming content via third-party devices such as Chromecast, Smart TV, etc.

Bilingual version of the content: Ukrainian and English, main version: English.

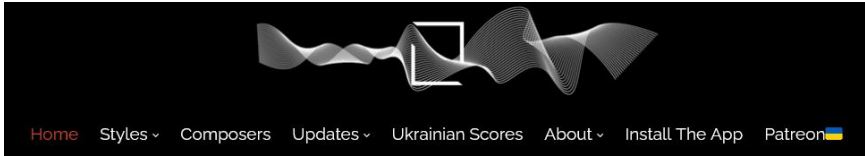


Ukrainian Live Classic – The map of the app

The structure of the ukrainianlive.org media platform

It also contains references to styles, eras, genres, composers, and their works, as well as ready-made selections and playlists. However, you can listen to the songs only in the app (to do this, the platform directs the user to a page with a link to download the mobile app). Every week, new releases are published simultaneously in the *Ukrainian Live Classic* app and on the media platform for Ukrainian and global audiences. The media platform contains text and graphic presentations

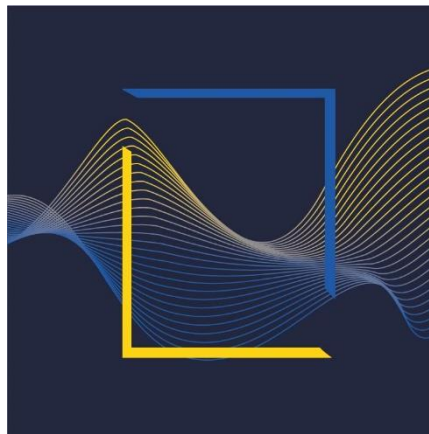
of the composer: a biography, annotations to the release, a stylized portrait of the composer, and original album covers. The Updates tab on the media platform contains annotations and news in order of relevance, as well as hand-drawn portraits of composers accompanied by interesting stories about them. All content is created specifically for the project. Music albums or playlists featuring works by Ukrainian composers can only be listened to in the mobile app.



The structure of the ukrainianlive.org media platform

Graphic design of the *Ukrainian Live Classic* app and the ukrainianlive.org media platform

The audience of mobile applications is primarily young people who pay attention to aesthetics. Therefore, the visual presentation of the app and media platform had to be original and bright. Each element of the app or media platform is unique, each composer and each music album has its own bright and unique design. These are artistic covers using modern technologies, old photographs, archival documents, and internal stories behind each work. Since both the app and the media platform are dedicated to music, the graphic designers chose a symbolic linear design that depicts a sound wave.



Symbolic linear design of the *Ukrainian Live Classic*

Music content of the *Ukrainian Live Classic* app

Due to serious historical challenges, Ukrainian music culture had few chances to promote its masterpieces. Many names remained unknown and works by composers such as Stefania Turkevych, Borys Kudryk, Porfyriy Bazhanskyi, and others were not performed in Ukraine or were performed very rarely. Often, the manuscripts of their works have been preserved only in archives, and their recordings have not been released. At the time of the app's launch in 2020, although the Ukrainian musical heritage is vast, there were few quality recordings of it. So the project decided to fill this gap as well. When it was first launched, the main source of music content for the app was recordings made by the *Lviv Organ Hall* staff and recordings made earlier and made available for use by well-known Ukrainian bands, musicians, composers, or their successors. Sometimes, archival recordings from the collections of music institutions, such as the library of *National Music Academy named after Mykola Lysenko*, and *Lviv Radio*, were also used, also in agreement with the copyright holders. Over time, the sources of music content have expanded significantly. The app is filled with old recordings that are freely available, current recordings of works produced by the *Lviv Organ Hall*, and modern recordings by Ukrainian composers or performers who have given the right to use their music free of charge.

Nowadays, the app features more than 1500 pieces by about 100 Ukrainian composers - from ancient to modern times.

Textual support for the *Ukrainian Live Classic* app and the ukrainianlive.org media platform.

The textual content of the app and the media platform includes descriptions of musical eras and styles in Ukrainian music, composers' biographies, annotations of pieces, and messages.

In 2020, the textual content was created by a team of musicological experts from the *Galician Music Society*: Professor Liuba Kyianovska, Doctor of Arts Teresa Mazepa, and Doctor of Arts Natalia Syrotynska.

Since 2021, music editors Viktoriia Antoshevska and Maksym Lunin have been working on the texts together with artist Hlib Rakhmanin, who creates author's portraits of the composers. The young team prepares weekly releases: they write messages, and annotations, and form composers' biographies.

The tasks facing the creators of textual content are quite complex. The main problem is to create texts that are understandable to the general public but at the same time as informative, professional, and factually accurate as possible, in a uniform style.

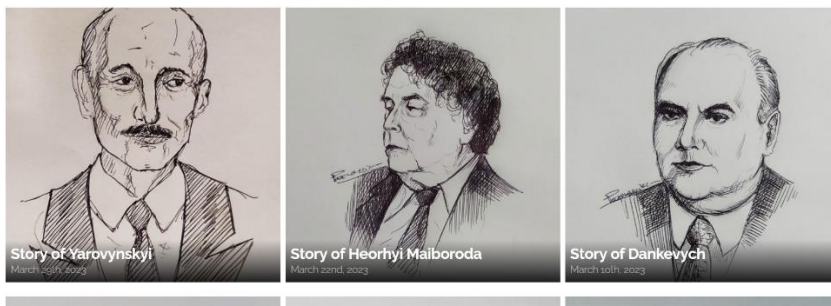
Working on texts forces authors to concentrate on the form of presentation, clarity, and capacity of the statement. For example, in a short biography of a com-

poser - a maximum of 400 words - one has to tell about the composer's life, describe his or her work, show the most important achievements, trying to avoid a dry official tone of expression, and balance the presentation of information.

Little bio's of composers

by ULC

Every week, the Ukrainian Live Classic project presents a new album with music by a Ukrainian composers. And every week we introduce the Ukrainian and world audience to a new figure in Ukrainian music. Our editor Maksym Lunin writes an insightful little bio of the composer, and artist Hlib Rakhmanin paints portraits.



Viktoriia Antoshevska's and Maksym Lunin's texts, Hlib Rakhmanin's illustrations (from ukrainianlive.org media platform¹)

Another problem is related to the argumentation of historical facts, for example, explaining why a given composer belongs to Ukrainian musical culture and not to Russian. The team faced such a problem when working with the works of eighteenth-century composers. According to Russian music historiography, Ukrainian culture of the eighteenth century did not produce a single composer or music theorist. Of course, this is not true, because world-class classics of Ukrainian origin, such as Maksym Berezovskyi and Dmytro Bortnianskyi, and some others, lived and worked at that time.

Both M. Berezovskyi and D. Bortnianskyi, who happened to live and work in St. Petersburg, were appropriated by our neighbors. They still present them as “Russian composers”.

A similar situation occurred with other musicians of Ukrainian origin - the violinist and composer Ivan Khandoshko (Russian transcription of the surname Khandoshkin) and Stepan Degtyarevskyi (Russian transcription of the surname Degtyarev, Dekhtyarev).

*Ukrainian Scores*¹³. In the wake of the Russian invasion of Ukraine, there have been many requests from colleagues around the world to perform works by

¹³ URL: <https://ukrainianlive.org/ukrainian-scores> [accessed on 27.07.2023].



MAKSYM BEREZOVSKYI
МАКСИМ БЕРЕЗОВСЬКИЙ
1745 - 1777

biography in english
dates in music / євгенія кучеря
біографія українською

Maksym Berezovskyi, Biography

Maksym Berezovskyi (1745, Hlukhyi—1777, St. Petersburg)

Composer, conductor, instrumentalist, singer. Also known as the "Ukrainian Mozart". One of the most outstanding composers of the 18th century and creator of the national classical choral concerts in his compositions. Berezovskyi was the first to incorporate all the leading genres of Western European music: operas, chamber pieces, instrumental works and new (church) choral forms.

Biographical details on Berezovskyi are scarce and contradictory. The composer most likely received his primary music education at the Hlukhyi Singing School established in 1761. It is assumed that Berezovskyi continued his studies at the Kyiv Polytechnic Academy.

From 1763, in St. Petersburg, he performed as a soloist with the Italian opera company at the small Imperial Court of Grand Duke Peter Fedorovich, on the imperial stage, and at the Imperial Court Chapel. In the 1760s, Berezovskyi began to write choral works and sacred concertos, including his most outstanding concertos. Donat Saratelli met in his 18th year (1763, in St. Petersburg). In 1766, he received the position of musician-instrumentalist at the court opera orchestra. In 1769, he was granted a scholarship to study at the Bologna Polytechnic Academy. Under Giuseppino Martini (Pietro Martini), distinguished teacher of Wolfgang Amadeus Mozart and Christian Wolff, in 1775, he graduated with the title of Maestro di cappella and was successful in being elected to the Bologna Philharmonic Academy.

The presentation of Maksym Berezovskyi in the *Ukrainian Live Classic* app and ukrainianlive.org media platform

Ukrainian composers. Therefore, in February 2022, a group of Ukrainian musicians and activists from the *Ukrainian Live Classic*, the *Lyatoshynskiy Club*, and the *Ukrainian Institute* created the project *Ukrainian Scores*, an electronic library of music by Ukrainian composers available worldwide. The link to the project page, which contains all the instructions on how to use it, is available both in the *Ukrainian Live Classic* app and on the media platform.

The main principle of the project *Ukrainian Scores* is to continuously replenish the funds and focus on ongoing cooperation with Ukrainian and international partners to spread the Ukrainian repertoire around the world. The project is also aimed at rescuing handwritten music and old prints, reviving, restoring, and reconstructing works.

The library already contains more than 2,500 pieces of music from different eras (from the Renaissance to the present), styles, and genres, representing instrumental, orchestral, and choral music by Ukrainian composers. The library's collection complies with international copyright standards, so the library contains

works only by those composers whose sheet music was already freely available, as well as those contemporary composers who have agreed to the free performance and free distribution of their music by world performers, ensembles, orchestras, and institutions.



Dmytro Bortnianskyi. Biography

- Dmytro Bortnianskyi (Dmytro Bortnianskyi) (1751-1825) (St. Petersburg)
- One of the first Ukrainian composers performed across Europe. Singer, conductor, organist, arranger of sacred music, creator of a new national classical choral genre.
- Bortnianskyi received his primary music education in his hometown at the Public Singing School. From 1768, he sang with the Imperial Chapel Choir in St. Petersburg and studied music composition under Italian composer Baldassare Galuppi.
- From 1769 to 1776, he continued his studies with Galuppi in Venice. After his first opera, *Orsola*, in 1776 and *Giulio Fieschi*, successfully premiered there, he also wrote his first instrumental and choral compositions.
- In 1776, Bortnianskyi returned to St. Petersburg, where he flourished professionally and creatively. He was appointed conductor of the male Imperial Court of the tsar in the Russian throne, Grand Duke Paul Petrovich.

The presentation of Dmytro Bortnianskyi in the *Ukrainian Live Classic* app and ukrainianlive.org media platform

For ease of search and use, all the pieces in the library are divided into 14 groups: vocal music, solo music, chamber music, choral music, orchestral music (chamber, symphony, and wind orchestra), electronic music, ballet, opera, their combinations and arrangements, etc.

A team of professional musicians and project managers helps users with the search and selection of pieces and advises on the specifics of the performance. Sheet music is sent on an individual order basis. Since the launch of *Ukrainian Scores*, hundreds of performers and music groups around the world have included Ukrainian music in their repertoire.



Project *Ukrainian Scores*

Ukrainian Scores Database

VOCAL MUSIC
SOLO MUSIC
CHAMBER
WIND BAND
SYMPHONY ORCHESTRA
SOLO WITH SYMPHONY ORCHESTRA

ARRANGEMENT
BALLET
SOLO WITH CHAMBER ORCHESTRA
ENSEMBLE

OPERA
CHOIR WITH CHAMBER ORCHESTRA
CHOIR WITH SYMPHONY ORCHESTRA
CHOIR

The Structure of *Ukrainian Scores*

We hope that in the future, the fruitful and successful projects *Ukrainian Live Classic* and *Ukrainian Scores* will grow into a large-scale media archive of music from all over Ukraine.