



VEREIN FÜR
OSTKIRCHLICHE
MUSIK

MITTEILUNGSBLATT

Nr. 92, Dezember 2025

Liebe VOM-Mitglieder

In dem abgelegenen 200-Seelen-Dorf Bartne in den Niederen Beskiden, einem ursprünglich von der russinischen Volksgruppe der Lemken besiedelten Mittelgebirge im südöstlichen Polen, wurde am 8. August 2009 ein Denkmal eingeweiht. Die Bewohner der ländlichen Gegend liessen es erstellen zu Ehren des Komponisten Dmitri Stepanovič Bortniansky (1751-1825), dessen männliche Vorfahren aus dem Dorf stammen. Bortniansky machte bekanntlich am Hof der russischen Zaren in St. Petersburg grosse Karriere. Die kirchliche Zeremonie zur Einweihung wurde vom orthodoxen Erzbischof Adam von Przemyśl-Nowy Sacz und dem Bischof von Gorlice Paisjusz zelebriert.



In der kleinbäuerlich geprägten Umgebung steht nicht ein lebens-grosses Standbild der Berühmtheit auf hohem Podest. Der Bildhauer Zdzisław Tohl aus Gorlice hat vielmehr das Brustbild Bortnianskys auf einen Sockel gesetzt wie auf einen abgesägten Baum (Bild links). Die Figur wächst aus dem Stamm heraus, so wie die Musik des Geehrten aus seinen Wurzeln, aus seinem lemukischen Herzen, hervorgegangen ist.

Bortnianskys Denkmal steht an der Dorfstrasse und ist von einem einfachen Metallhag umzäunt, damit die Stätte nicht etwa von weidenden Tieren verunreinigt oder von manövrierenden landwirtschaftlichen Maschinen oder Geräten in Mitleidenschaft gezogen werde. Ein grösseres Ökonomiegebäude mit einfachem Wellblechdach dominiert den Hintergrund der Szenerie. Im Rücken des Fotografen muss man sich die orthodoxe Dorfkirche St. Kosmas und Damian in der für die Gegend typischen Holzbauweise vorstellen (Bild rechts).

Es sind vor allem die Gemeindemitglieder der orthodoxen Kirche Hl. Kosmas und Damian, die das Denkmal finanzierten. Auch von Lemken, die selber oder deren Vorfahren 1947 im Zuge der Aktion «Weichsel» aus ihrer Heimat vertrieben wurden und in der Diaspora neue Wurzeln



schlagen mussten, seien namhafte Spenden zugeflossen.¹

Der Beweggrund für das Auswandern von Bortnianskys Vater namens Stepan Szkurat ist in den konfessionellen Spannungen zwischen Orthodoxen und mit Rom Unierten im Polen der damaligen Zeit zu sehen:

Nach 1596, dem Schisma von Brest, dauerte der Kampf um den Erhalt der orthodoxen Kirche in der Republik Polen fast 100 Jahre. 1692 wurde der letzte orthodoxe Bischof Polens vor der Teilung, Innocenty Winnicki, gezwungen, sich der Union von Brest anzuschließen, Sanok zu verlassen und als unierte Bischof nach Przemyśl zu ziehen². Einige Gemeinden hielten jedoch weiterhin am orthodoxen Glauben fest und unterwarfen sich dem unierten Bischof nicht. Die Verfolgung der orthodoxen Kirche führte jedoch dazu, dass die offiziellen Verteidiger des orthodoxen Glaubens oft in Konflikt mit den katholischen Behörden gerieten und ins Exil gehen mussten. Auch aus dem Dorf Bartne wanderten 1746 mehrere Familien in die Ukraine östlich des Dnipro aus. Nach den Worten von Stefan Dziamba, langjähriger Diakon der Kirche in Bartne, befand sich im Fasten-Triodion der Kirche ein Eintrag: „... wegen ihres Glaubens verfolgt wurden Stefan Szkurat (der Vater von Dymitr Bortniański), Michał Szkurat, Eliaszk Szkurat, Bazyli Paszko und ... Sobin“. Leider ging dieses Buch nach 1947 verloren³.

Der Urgroßvater des Komponisten war Dorfvorsteher des königlichen Dorfes, das nach walachischem Recht⁴ verwaltet wurde, und war auch Geschworener am Gericht, was ihm ermöglichte, seine Kinder auszubilden. Sein Großvater war Händler und erwarb ein kleines Vermögen. Er brachte seinem Sohn Stefan das kaufmännische Handwerk bei und schickte ihn in geschäftlichen Angelegenheiten auch ins Ausland, z. B. in die Ukraine.

Verschiedenerlei Schikanen ausgesetzt, erscheint es plausibel, dass Stefan Szkurat aufbrach und sich auf die Suche nach einem besseren Leben machte. Es zog ihn in die Stadt Hluchiv im Norden der heutigen Ukraine, wo er eine Chance für den Aufbau einer neuen Existenz witterte. Von Peter dem Grossen 1708 zur Hauptstadt des Hetmanats der Kosaken gemacht, wurde Hluchiv unter den letzten Kosaken-Hetmanen zu der Zeit gerade im barocken Stil umgestaltet. Hier kaufte der Neuankömmling ein Haus und liess sich nieder, bis zu seinem Tod. Seinen lemko-russinischen Familiennamen hatte er in den edler klingenden Namen Bortniansky ändern lassen, was abgeleitet ist vom Namen seines Heimatdorfes Bortne. Der Neuanfang war von Erfolg gekrönt: Er trat sogleich in

¹ <https://parafiabartne.pl/recepcja-tworczosci-liturgicznej-bortnianskego-na-pograniczu-polsko-slowackim/>

² Version aus katholischer Sicht: Seit seiner Weihe hatte Bischof Innocent seine Absicht bekundet, sich mit dem Heiligen Stuhl zu vereinen. Er bereitete seinen Klerus auf die Vereinigung vor und verzichtete am 23. Juni 1691 auf das Schisma und unterzeichnete den Vereinigungsakt. Seitdem ist die griechische Diözese Przemyśl immer katholisch geblieben. [https://en.wikisource.org/wiki/Catholic_Encyclopedia_\(1913\)/Diocese_of_Przemyśl,_Sambor,_and_Sanok](https://en.wikisource.org/wiki/Catholic_Encyclopedia_(1913)/Diocese_of_Przemyśl,_Sambor,_and_Sanok)

³ <https://parafiabartne.pl/recepcja-tworczosci-liturgicznej-bortnianskego-na-pograniczu-polsko-slowackim/>

⁴ https://de.wikipedia.org/wiki/Walachisches_Recht

den Dienst des Hetmans des Ukrainischen Staates, Kyrylo Rozumovs'kyj. 1755 wurde Stefan zum Kosakenhauptmann gewählt und wurde Mitglied der Regimentsführung des Nežinskoje-Regiments. Auch hatte er 1749 die Witwe Marina Dmitrievna Tolstaja geheiratet. Ihren Nachnamen aus dem russischen Adelsgeschlecht der Tolstoj hatte die Frau von ihrem verstorbenen ersten Ehemann, einem in Hluchiv ansässigen Gutsbesitzer. Sie selber, kosakischer Abstammung, bringt einen Sohn namens Ivan in die zweite Ehe mit und gebiert am 28. Oktober 1751 ihren zweiten Sohn Dmitri, den späteren Komponisten⁵.

Die Musikschule in Hluchiv

Aus St. Petersburg schickt die Zarentochter Grossfürstin Katharina Ivanovna 1728 dem Hetman Danylo Apostol den Befehl, «zwei Altsänger auszusuchen». Der Hetman erwidert, er habe solche Sänger, sowohl «Altisten» als auch «Diskantisten», gefunden, doch seien sie noch nicht «ausreichend ausgebildet, da es schwierig sei, ausgebildete Sänger zu finden...», deshalb behalte er sie vorerst in Hluchiv, bis sie eine entsprechende Ausbildung erhalten haben. Die Musikwissenschaftlerin K. Majburova vermutet, dass die berühmte Musikschule in Hluchiv ihren Ursprung in dieser Episode hat.⁶

Im September 1738 beauftragt die Zarin Anna Ivanovna den Leibgardisten Major Syrov mit der Einrichtung – eigentlich der Wiederherstellung – der Musikschule von Hluchiv und ihrer Übernahme in russische Obhut. Wie es im einschlägigen Ukas heisst, sollten für diese Musikschule Kräfte herbeigeschafft werden «aus ganz Kleinrussland, unter den Kirchensängern, auch den Kosaken- und Bürgerskindern und anderen, und in jener Schule / sind / stets zwanzig Personen / zu / unterhalten, und / es sind / stets die allerbesten Stimmen auszuwählen, und man soll anordnen, dass der Dirigent ihnen den Kijver und auch den Partesgesang bebringe, und / man soll / künstlerisch begabte Meister aus dem Ausland und aus Kleinrussland herbeischaffen und diesen befehlen, dass sie jene Schüler auch im Spielen mit Saiteninstrumenten unterweisen, nämlich Violine, Husla, Bandura, damit sie auf diesen Instrumenten nach Noten spielen können. Und jene, die im Gesang unterrichtet, sollen es auch im Spielen von Saiteninstrumenten werden, und von diesen mögen alljährlich die besten an den Hof gebracht werden... an die zehn Mann, und an ihrer Stelle sollen neue aufgenommen werden...». Im Verlauf der 1740er und 1750er Jahre wurde alljährlich eine Sängergruppe aus Hluchiv nach St. Petersburg geschickt. Die Musikschule in Hluchiv bestand einige Jahrzehnte.⁷

Diese Musikschule, in der Kandidaten für den Einsatz am Hof des russischen Zaren rekrutiert und selektioniert wurden, durchlief der kleine Dmitri schon im zarten Alter eines Kindergärtlers nach heutigem Massstab. 1758, im Alter eines Erstklässlers, wird er von seinen Lehrern als geeignet und gerüstet erklärt für die weitere Ausbildung an der Hofkapelle in St. Petersburg und auf Befehl von Hetman Rozumovs'kyi in die Hauptstadt verschickt. Seine Mutter sagt ihm zum

⁵ https://en.wikipedia.org/wiki/Dmitry_Bortniansky

⁶ Antonowycz, Myroslaw: Ukrainische geistliche Musik. Ein Beitrag zur Kirchenmusik Osteuropas, München, 1990. ISSN 0581-2046, S. 305

⁷ ders., S. 307

Abschied: «Wisse, dass eine schöne Stimme einem Menschen alles verzeihen lässt». Der Bub sah seine Eltern wohl nie wieder.

In St. Petersburg geht die harte Schulung weiter. Die Ausbildung der jungen Sänger in der Kapelle erfolgte «eher nach Gehör und Nachahmung als nach Regeln. Der Gesangslehrer und seine Assistenten unterrichteten sowohl die erwachsenen als auch die jungen Sänger mit der Geige in der Hand und formten so das Gehör und die Stimme jedes Einzelnen». Einer der ersten Biografen von Bortniansky, sein entfernter Verwandter D. Dolgov, erzählt eine Geschichte aus der Kindheit des Komponisten: «In einer Osternacht schlief der kleine Bortniansky, erschöpft vom langen Gottesdienst, auf der Sängerempore ein. Die Kaiserin bemerkte dies und befahl nach Ende des Gottesdienstes, den Buben in ihre Gemächer zu bringen und vorsichtig ins Bett zu legen.»⁸

* * *

Am vergangenen 10. Oktober jährte sich der Todestag von Dmitri Stepanovič Bortniansky zum 200. Mal. Wir widmen diese Nummer des Mitteilungsblattes seiner Biographie. Auf die höfliche Anfrage unseres Mitglieds Urs Rüedi hat uns die russisch-israelische Musikwissenschaftlerin Marina Ritzarev einen Artikel zukommen lassen, den wir in dieser Nummer publizieren dürfen. Dafür sprechen wir Marina Ritzarev einen grossen und herzlichen Dank aus. Der Text beleuchtet auf vielfältige Weise das für unsere heutige Generation fremde feudale Milieu, in welchem sich Musiker von Format und Stellung eines Bortniansky in der Barockzeit im russischen Kaiserreich zu bewegen pflegten. Notwendigerweise musste die Verfasserin der weltlichen Karriere des Protagonisten angemessen Raum gewähren. Auf das geistliche Oeuvre des Komponisten, speziell seine geistlichen Konzerte (35 für vierstimmigen gemischten Chor sowie 10 für zwei Chöre a cappella), sind wir in den Mitteilungsblättern Nr. 73 und 74 sehr im Detail eingegangen.

Schreibweise des Namens des Komponisten

Ukrainisch: Дмитро Степанович Бортнянський, transliteriert Dmytro Stepanovyč Bortnjans'kyj, transkribiert ins Deutsche: Dmytro Stepanowytsh Bortnjanskyj

Russisch: Дмитрий Степанович Бортнянский, transliteriert Dmitrij Stepanovič Bortnjanskij, transkribiert ins Deutsche: Dmitri Stepanowitsch Bortnjanski

Polnisch: Dmitrij Stiepanowicz Bortniański

Der Komponist selbst hat seinen Namen während seiner Jahre in Italien als „Bortniansky“ transkribiert, wie in verschiedenen autographen Manuskripten zu sehen ist. Wir verwenden deshalb diese Schreibweise.

⁸ <https://www.pravenc.ru/text/print/153235.html>

Zum 200. Todestag des Komponisten Dmitry Bortniansky (1751—1825)

Von Marina Ritzarev, Original englisch, deutsche Übersetzung von Urs Rüedi

Das Leben des Russisch-Ukrainischen Musikers Dmitrij Stepanovič Bortniansky, einem Zeitgenossen W.A. Mozarts, ist voll von fabelhaften Begebenheiten, geheimnisumwitterten Umständen und intensiver Aktivität. Sein Werk geistlicher und weltlicher Kompositionen ist umfangreich und ästhetisch hochstehend. Von Menschen, die ihn persönlich gekannt haben, wird er als hilfsbereit, edel und würdig charakterisiert.

Mit der Gesamtheit dieser Qualitäten hätte er in die vorderen Ränge des musikalischen Pantheons kommen können, wäre die russische Geschichtsschreibung wohlwollender mit der nationalen geistlichen Musik umgegangen. Aber im 19. Jahrhundert steht Bortniansky im Schatten der «Mächtigen Fünf» (Balakirev, Cui, Mussorgsky, Rimskij-Korsakov, Borodin)⁹, sowie von Glinka und Čajkovskij. Im 20. Jahrhundert war, als Folge der Bolschewistischen Revolution, orthodoxe geistliche Musik ganz verboten (westliche geistliche Musik war erlaubt), und die Manuskripte der Sankt Petersburger Hofkapelle (Hof-Chor), deren Leiter Bortniansky während beinahe drei Jahrzehnten war, wurden auf der Brücke, die den Winterpalast mit der Kapelle verbindet, verbrannt.

Als Folge davon blieb seine Biografie fragmentarisch, kurz und allgemein. Gelegentliche Erwähnungen in Memoiren und Briefen seiner Zeitgenossen, sowie ein Essay seines Enkels, Dmitrij Dolgov, werfen etwas Licht auf Bortnianskys Leben und Persönlichkeit, aber erst mit den Lockerungen nach dem Tode Stalins (1953), konnten seine Werke dem Publikum von neuem dargeboten werden. Damit erwachte auch das Interesse an seiner Person, und die Forschung entdeckte, welche Erfahrungen, Kontakte und Beweggründe hinter der bisher trockenen Kurzbiografie standen, denn Anfang des 20. Jahrhunderts dominierten Ungenauigkeiten und Vermutungen, sei es bezüglich seines Geburtsdatums, oder seiner ethnischen und sozialen Zugehörigkeit.

1751 wird üblicherweise als Jahr seiner Geburt angegeben, jedoch gibt es Hinweise auf 1752, oder sogar 1753. Während Russen und Ukrainer ihn einmütig als einen der Ihren bezeichnen, konnte nun aber nachgewiesen werden, dass seine Familie der Volksgruppe der Lemken, aus den Ostkarpaten, zugehörte, und infolge religiöser Verfolgung in die Ukraine flüchtete. Sein Vater

⁹ Gruppe von Komponisten, welche sich selbst «die Novatoren» nannte, in die Musikgeschichte indes mit dem Namen «Gruppe der 5», bzw. als «das mächtige Häuflein» - «Могучая кучка» eingegangen sind. Ziel der Neuerer war es, Kompositionen in einem typisch nationalen, russischen Stil zu schreiben, mit Glinka als Vorbild. Zu ihrem Kompositionsstil gehörte es, russisches Volksgut, seien es alte Lieder oder Tänze, in ihre Werke einzubauen, bzw. zu verarbeiten.

Die ersten Anfänge der Gruppe gehen auf das Jahr 1856 zurück, die ersten beiden Mitglieder waren Milij Balakirev und Caesar Cui. 1857 stiess Modest Mussorgskij zu ihnen, Nikolai Rimskij-Korsakov folgte 1861, und zuletzt komplettierte 1862 Aleksandr Borodin die Gruppe. Sie bestand aus fünf jungen Männern, alle unter 30, der jüngste, Nikolaj Rimskij Korsakov war erst 18. Sie waren alle – von Balakirev abgesehen – Autodidakten, wobei Rimskij-Korsakov in späteren Jahren sich dennoch musikalisch ausbilden liess. (WD)

gehörte zum Landadel und schloss sich in Hluchiv, Hauptstadt des Ukrainischen Hetmanats, der dortigen Kosaken-Gemeinde an.

In Hluchiv residierte der Hetman Kleinrusslands, zu dessen Pflichten es gehörte, den Zarenhof mit Allerlei zu versorgen, wozu auch Knabenstimmen gehörten. Während Jahrhunderten war die Ukraine Lieferant gut ausgebildeter Fachkräfte. Der intelligente und musikalische Dmitrij wurde als Sopranist für den Hof-Chor rekrutiert. Für die Familie war dies eine Ehre und Grund zu Stolz. Dazu kamen materielle Privilegien, wie die Befreiung von Steuern und von der Pflicht zur Einquartierung des Militärs.

Start der Karriere

Der sechsjährige Knabe kam also 1758 nach Sankt Petersburg, wo er die Zarin Elizaveta (Elisabeth II.) entzückte. Einmal soll sie ihm, gemäss Anekdote von Dmitrij Dolgow, einen warmen Schal umgehängt haben, um ihn vor den kalten Winden der nördlichen Hauptstadt zu schützen.

Die ersten 10 seiner 67 Jahre dauernden Karriere im Dienst des Hofes waren die ruhigsten. Das Gesangstraining im Chor war anstrengend, aber effizient. Den Sängern wurden nur Einzelstimmen abgegeben, es gab also ein Gesangbuch für Sopran, eines für Alt, eines für Tenor und eines für Bass, das Dirigat übernahm ein erfahrener Sänger. Für diese Praxis bürgerte sich der Name «Partes-Gesang» ein. Da man noch nicht über maschinelle Druck- und Kopiermethoden verfügte, war dies natürlich primär der Ökonomie geschuldet, für Gehör und Gedächtnis aber durchaus förderlich. Der Lehrplan umfasste ergänzend Sprachen und allgemeinbildende Fächer, die für eine spätere Beamtenlaufbahn nötig waren: bei entsprechender Eignung eine Option nach dem Stimmbruch.

Neben dem Singen der Liturgie im Gottesdienst, kam der Hof-Chor auch in Opern-Produktionen der italienischen Kapellmeister zum Einsatz. Diese Praxis ergänzte die Fähigkeiten der Chorsänger, speziell im Falle von Bortniansky, der 1764 sogar als Solist für die Kastraten-Partie des Königs Admetus in Hermann Raupachs Oper *Alceste* ausgewählt wurde. Kurz vor der Mutation war er körperlich und technisch also zu einer solchen Leistung fähig.

Die liturgischen Gesänge waren stilistisch mit osteuropäischem Klang versetzte Renaissance. Durch die Verbindung dieses polyphonen Partes-Gesangs mit der Barockoper des 18. Jahrhunderts, entwickelte Bortnianskys Generation eine neue musikalische Denkweise, und als er in den 1780er Jahren selbst die Leitung des Hof-Chores übernahm, waren diese Elemente, neben dem neuen, vorherrschenden «Style Galant», noch deutlich erkennbar.

Doch bis dahin hatte er noch einen weiten Weg vor sich.

Italien

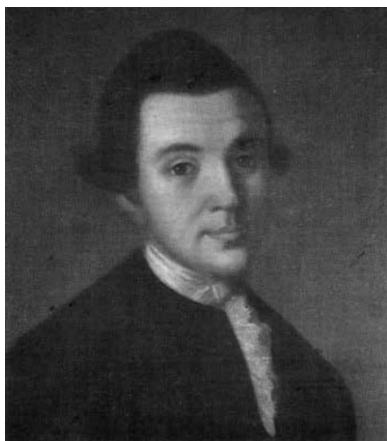
Italien war im 18. Jahrhundert kulturell führend. Im Bereich der geistlichen Vokalmusik setzten Monteverdi, Andrea und Giovanni Gabrieli neue Massstäbe. Musiklehrer waren meistens Italiener, manchmal auch Deutsche. So waren am Zarenhof traditionellerweise italienische Musiker in führenden Positionen, und 1765 erschien, nach langen Verhandlungen mit Venedig, Maestro Baldassare Galuppi (1706-1785) in Sankt Petersburg. Das Talent des 13- oder 14-jährigen

Jünglings blieb ihm nicht verborgen, und so kam es, dass Bortniansky als Privatschüler von Galuppi in Komposition und Kontrapunkt unterrichtet wurde.

Als Galuppi's Vertrag drei Jahre später auslief und er an seine Stelle an San Marco in Venedig zurückkehrte, bewilligte die seit 1762 regierende Zarin Katharina II, genannt die Grosse (1729-1796), Bortniansky ein Stipendium, das es ihm erlaubte, Galuppi nach Italien zu folgen und bei ihm weiter zu studieren. Lehrjahre in Italien waren damals die beste Voraussetzung für eine spätere Karriere in allen Kunstrichtungen.

Angesichts der chronisch angespannten Staatsfinanzen, könnten aber auch politische Gründe für den Stipendiums-Entscheid im Spiel gewesen sein.

Die Republik Venedig war Bündnispartner Russlands im Kampf mit dem Ottomanischen Reich um den Zugang zum Schwarzen Meer. Ende der 1760er Jahre stieg die Spannung und Rivalität zwischen den beiden Grossmächten. So war Katharina die Grosse daran interessiert, möglichst viele Landsleute in Venedig zu stationieren. Vier Monate nachdem Galuppi und Bortniansky Sankt Petersburg am 24. Juli 1768 verlassen hatten, nämlich am 25. November, wurde der russische Botschafter in Konstantinopel zum Grosswesir zitiert, der ein Ultimatum bezüglich Nicht-Einmischung Russlands in die internen Angelegenheiten Polens forderte. Das Ultimatum wurde nicht erfüllt, und so begann der Krieg von 1768-1774 zwischen der Türkei und Russland.



Das Studium der Komposition war für Bortniansky (Jugendportrait links) in den frühen 1770er Jahren nur ein Teil seiner Betätigung; auf ihn warteten Spezialmissionen im Rahmen des kriegerischen Konflikts.

Zur russischen Strategie gehörte das Öffnen neuer Fronten, um die gegnerischen Kräfte zu zerstreuen. Dazu wurden von Venedig aus Missionen nach Serbien, Albanien und Griechenland geschickt, mit dem Ziel, die orthodoxe Bevölkerung gegen die Osmanischen Herrscher aufzuwiegeln. Mit einer dieser Missionen wurde Fürst Jurij Dolgorukov beauftragt, der inkognito in Venedig eintraf und eine Gruppe von 26 in der Gegend residierenden Slaven, darunter auch Bortniansky, versammelte. Die Aufsicht hatte Fürst Alexej Orlov, die Finanzierung übernahm der Marquis Pano Maruzzi, Bankier, Botschafter und russischer Geschäftsträger, mit dem Bortniansky während seiner Zeit in Italien dauernd in Kontakt war.

Das Ziel dieser Expedition war die Gefangennahme von «Stefan dem Kleinen» (Šćepan Mali), da dieser sich als der ermordete Zar Peter III., Katharinas Gemahl, ausgab.¹⁰ Nach Ankunft in Cetinje, Montenegro, bemächtigten sich Dolgorukovs Leute seiner. Nachdem klar wurde, dass es sich um einen «neutralen», lokalen Fürsten, «Zar» des von ihm gegründeten Montenegro, handelte, der keine Absichten für einen Umsturz in Russland hegte, wurde er

¹⁰ https://de.wikipedia.org/wiki/%C5%A0%C4%87epan_Mali

wieder freigelassen. Die Russen entkamen auf wunderbare Weise einem Sprengstoffanschlag, und Stefan der Kleine führte sie auf geheimen Bergpfaden an die Adriatische Küste, wo sie ihr Schiff wiederfanden. Auch an anderen Missionen unter Admiral Orlov nahm Bortniansky teil.

Jedenfalls scheint Bortniansky bis zum Kriegsende 1774 mehr Zeit in Orlovs, als in Galuppis Umgebung zugebracht zu haben. Er bekam auch Aufträge, Gemälde zu akquirieren, worin er ein Experte wurde. Doch wurde von ihm, als Empfänger eines Stipendiums, die Komposition einer Oper erwartet, womit er aus oben genannten Gründen im Rückstand war.

Andererseits gab es in der ersten Hälfte der 1770er Jahre für Bortniansky in Russland keine passende Stelle. Die Prestige-Position des ersten Kapellmeisters war weiterhin für einen bekannten Italiener reserviert und kam für einen Landsmann nicht in Frage, ohnehin war er dafür noch zu jung. In der Endphase von Tommaso Traettas Dienstzeit verhandelte der Hof bereits mit Giovanni Paisiello als seinem Nachfolger. Maxim Berezovsky, der beim berühmten Padre Martini in Bologna studiert hatte und 1773 aus Italien zurückgekehrt war, wurde formell zur Betreuung der Hofmusiker eingestellt, war aber trotz seiner Fähigkeiten und seines grossen Talents als Musiker nicht gefragt. Er starb schon 1777. Das Land mit seiner unterentwickelten Musikkultur war vom Krieg ausgelaugt und im Innern instabil. Eine Zeit also, die für die Künste und insbesondere die Musik ungünstig war. Italien war da die bessere Option, und glücklicherweise wurde Bortnianskys Stipendium vom Direktor des kaiserlichen Theaters, Ivan Jelagin (1725-1794), verlängert.

Die Sache mit der Oper

In Italien eine Oper auf die Bühne zu bringen, war für einen unbekannten russischen Komponisten nur mit Hilfe einflussreicher Persönlichkeiten möglich. Galuppi kam als Referenz in Frage, es war aber aller Wahrscheinlichkeit nach wiederum der russische «Chargé d'affaires», Marquis Pano Maruzzi, der Bortniansky zum Auftrag verhalf, zur Eröffnung des Karnevals 1776 für das venezianische Theater San Benedetto eine Oper mit dem Titel *Creonte* zu schreiben. Das Libretto war von Marco Coltellini für Tommaso Traettas Oper *Antigone* geschrieben worden, die 1772 in Sankt Petersburg uraufgeführt wurde. Bortniansky adaptierte es, und nahm für seine Zwecke Änderungen vor.

Obwohl die Partitur, wie eine Neupublikation und Aufführungen von Teilen zeigen¹¹, alle Kriterien der Opera Seria erfüllt, standen dramaturgische Mängel einem Erfolg im Weg, sehr zum Missfallen von Maruzzi. Dieser schrieb daraufhin einen Brief an Jelagin, worin Bortniansky nicht gut wegkam. Er empfahl ihm

¹¹ Pavel Serbin edierte die Partitur mit der Wiener Akademie. Er führte seit 2004 einige Arien aus Opern auf, in Russland, im Westdeutschen Rundfunk, Tage Alter Musik in Herne 2013, und in Österreich, Musikverein Attersee, 2024.

Beispiel: Arie der Aretea aus *Alcide*

https://www.youtube.com/watch?v=8d7fHC4rXjc&list=RD8d7fHC4rXjc&start_radio=1

Kürzlich starteten Ukrainische Musiker ein ähnliches Projekt in Wien:

<https://www.ukrainianworldcongress.org/bortnianskys-lost-opera-performed-in-vienna/>

sogar, Bortniansky kein Geld mehr zu schicken, damit der junge Mann lerne, härter zu arbeiten und sich selbst durchzubringen. Was weiter geschah, ist nicht klar, aber Bortniansky blieb jedenfalls weitere drei Jahre in Italien und brachte 1778 zwei weitere Opern, Alcide, in Venedig, und Quinto Fabio, in Modena, heraus.

Diesmal wurde er immerhin als Komponist in der Presse erwähnt, wenn auch andere Aspekte des Werkes mehr Aufmerksamkeit bekamen. Spätere Ereignisse legen die Vermutung nahe, dass Bortniansky die Unterstützung von Graf Pavel Martinovič Skavronskij (1757-1793), Spross einer der reichsten Familien Russlands, hatte. Der Graf lebte mit seiner Mutter, Baronin Maria Nikolajevna Skavronskaja (1732-1805), in Italien. Der Legende nach schrieb er selbst Opern und bezahlte sowohl deren Aufführung wie auch eine Truppe lautstark applaudierenden Publikums. Jedenfalls könnte Bortniansky ihm gute Dienste geleistet haben.

Neben Opern schrieb Bortniansky in Italien auch geistliche Musik, vokal und instrumental, sowie Romanzen. Es ist möglich, dass einige seiner instrumentalen Stücke der 1780er Jahre auf Werken aus seiner italienischen Zeit basieren.

Denn mit einem Brief von Jelagin vom 10. April 1779, neigte sich diese Zeit ihrem Ende zu. In höflichem Ton wurde Bortniansky abschliessend gebeten, nach Russland zurückzukehren: das Vaterland benötige seine Dienste. Er könne 350 Gold-Rubel, Reisegeld inklusive, bei Maruzzi abholen.

Zurück in Russland

Nicht nur war Bortniansky nun reif für eine neue Aufgabe, sondern die ökonomischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen für Kulturschaffende waren unterdessen wesentlich günstiger. Es herrschte Frieden, und die Wirtschaft boomte. Aufklärung und Klassizismus in den Künsten hielten Einzug, die Rolle der Musik gewann an Bedeutung. Russland hatte mit Katharina II, umgeben von überragenden Leuten wie Prinz Grigorij Potemkin oder General Aleksandr Suvorov, seine Grösse zurückgewonnen. Die Dekade der 1780er Jahre war vielleicht die glücklichste und produktivste in Bortnianskys Leben. In der Position des Direktors für Vokalmusik an der Hofkapelle, schuf er ihr neues Repertoire in einem neuen, klassizistischen Stil.

Die spezielle Rolle der geistlichen Musik im Russland des späten achtzehnten Jahrhunderts

Das Verbot der Russisch-Orthodoxen Kirche, Instrumente im Gottesdienst einzusetzen, behinderte während Jahrhunderten beträchtlich auch die Entwicklung der Instrumentalmusik im weltlichen Kontext. Erst seit der Öffnung Russlands nach Westen, durch Peter den Grossen zu Beginn des 18. Jahrhunderts, begann die auf Instrumenten gespielte Musik sich langsam einen Platz im kulturellen Leben zu erobern.

Mit der Intensivierung des sozialen Lebens, einschliesslich offizieller Zeremonien, konnte aber die Nachfrage nach musikalischer Begleitung durch Instrumentalmusik nicht abgedeckt werden. Es waren einfach zu wenig Instrumente und professioneller Spieler vorhanden. Das geistliche Chorkonzert a

cappella aber war in der Lage, eine zeremonielle Funktion zu erfüllen, und wurde dadurch paraliturgisch. Wie das Wort «Konzert» impliziert, war der instrumentale Klang das Ziel, das jedoch mit gesanglichen und kompositorischen Mitteln erreicht werden musste.

Der Stil des Chorkonzertes begann, Elemente aus der Oper, dem Oratorium, der Volks- und Populärmusik in sich aufzunehmen. In den 1740er und 1750er Jahren zögerlich und unbeholfen, gehemmt durch die konservative Haltung der Zarin Elisabeth, aber seit der Thronbesteigung durch Katharina II. im Jahre 1762 in freierer Manier. Der grosse Schritt vorwärts bestand in der Einführung funktionaler Harmonie und der runden Notenköpfe, anstelle der veralteten Modalität und der quadratischen Notenköpfe.

Mitte der 1760er Jahre komponierten Baldassare Galuppi und Maxim Berezovskij die ersten Chorkonzerte über orthodoxen Texten im westlich polyphonen Stil, barock, oder frühklassisch. Damit war die Grundlage gelegt, und nach den ungünstigen 1770er Jahren erschien Bortniansky genau zum richtigen Zeitpunkt auf der Szene, um diese längerfristig und nachhaltig zu beeinflussen.

Bortnianskys frühe Chorkonzerte

Durch die Verschmelzung diverser Einflüsse findet Bortniansky in seinen frühen Konzerten einen individuellen, zugänglichen Stil mit weicher Lyrik. Der Ton ist leicht und festlich. Motive im Dreiertakt, wie das französische Menuett und ukrainisch-russische Volkslieder (Kanty), wie auch im Zweiertakt, Märsche und Tänze, z.B. der Kasatschok (Kosakentanz), finden Verwendung.

Die meisten der 35 vierstimmigen Konzerte, die in gedruckter Version bekannt sind, stammen aus den 1780er Jahren. Die verbreitete Meinung, dass sie im 19. Jahrhundert geschrieben wurden, bildete sich spekulativ, ohne Kenntnis des handschriftlichen Materials aus dem 18. Jahrhundert. Das Studium dieser handschriftlichen Quellen zeigt, wie populär und hoch in Mode Bortniansky damals war. Der Notendruck war fast unerschwinglich, sodass Noten von Hand kopiert und verbreitet wurden. Aristokraten organisierten Chöre aus Leibeigenen und tauschten das Repertoire untereinander aus. Meistens handelte es sich um Bortnianskys Werke, es gab aber auch Imitatoren, und die Zuordnung war chaotisch. So setzten diese Bortnianskys Namen in ihren eigenen Kompositionen ein, oder umgekehrt, setzten ihre Namen anstelle des seinen. Die Vergleiche der Noten dieser Konzerte aus verschiedenen Sammlungen überraschen durch die Freiheit im Umgang mit dem Material. Metrische Änderungen, Auslassungen, Änderung von Notenwerten oder -Längen sind quasi selbstverständlich. Manchmal entsteht auch der Eindruck, dass die Noten nicht abgeschrieben, sondern aufgrund des Höreindrucks zu Papier gebracht wurden.

Ausgehend von der Anzahl handschriftlicher Kopien, Erwähnungen von Bortniansky in der Privatkorrespondenz von Musikliebhabern, sowie der Entstehungszeit von gemalten Portraits aus Meisterhand, kommt man zum Schluss, dass der Höhepunkt seiner Popularität in den späten 1780er und frühen 1790er Jahren lag. Neben den Kompositionen waren dafür aber auch gesellschaftliche Aspekte ausschlaggebend.

Am Hof des Kronprinzen / Zarewitsch

Das junge Paar, der Grossfürst Pavel Petrovič, Sohn von Katharina der Grossen und Peter III., zukünftiger Zar Paul I., und seine zweite Frau, Grossfürstin Maria Feodorovna (Sophie Dorothea von Württemberg), lebten nicht am Hof in Sankt Petersburg, sondern in den schönen Vororten Pavlovsk und Gatčina. Maria Feodorovna liebte die Musik und nahm Klavierstunden bei Giovanni Paisiello bis zum Ende seines Vertrags als Maître de Chapelle im Jahre 1784. Sein Nachfolger, Giuseppe Sarti, war oft mit Prinz Potemkin unterwegs, sodass Bortniansky beauftragt wurde, neben seinen Verpflichtungen für den Hof-Chor, die Grossfürstin weiter zu unterrichten. Dieses Engagement war eine glückliche Fügung mit grossem Einfluss auf den weiteren Verlauf seiner Karriere.

Maria Feodorovnas Liebe für Klaviersonaten motivierte Bortniansky (Bild unten, 1788, aus Wikipedia), einige ihr gewidmete Sonaten zu schreiben. Auch andere Stücke, darunter das Harfenkonzert, entstanden so. Die Autographe dieser Stücke gelten seit 1917 als verschollen, aber drei Sonaten wurden publiziert und sind in Ausschnitten im Anhang des zweiten Buches von Nikolai Findeizen, «Essays on Russian Music History», abgedruckt¹².



Der junge, noble Kreis um das Grossfürstenpaar war sehr auf kulturelle Freizeitbeschäftigung aus, und so entstand die Idee eines Theaters am «Kleinen Hof». Die Verfügbarkeit Bortnianskys, und das Vorhandensein sängerischer Fähigkeiten bei den Mitgliedern des Kreises, führte sie zur Oper in der Art der italienischen *Semiseria*, aber im französischen Stil. So erhielt Bortniansky die Möglichkeit, auch in Russland Opern zu schreiben. Die erste, *La fête du seigneur*, war eher eine Art Glückwunschadresse zu Pavel Petrovičs Geburtstag (1786). Die beiden Nachfolger, *Le faucon* (1786, basierend auf Boccaccios Novelle) und *Le fils rival ou La moderne Stratonice* (1787) waren vollwertige Opern. Das Libretto zu *Le*

¹² Nikolai Findeizen, *History of Music in Russia from Antiquity to 1800*, 2 Bände. Englische Übersetzung von Samuel William Pring, ediert und annotiert von Milos Velimirovic und Claudia R. Jensen (Bloomington: Indiana University Press, 2008). Dieses 1928 geschriebene Werk bildet, zusammen mit dem Werk von Robert-Aloys Mooser, *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII^e siècle*, 3 Bände. Genf, Mont-Blanc 1948–1951, das Fundament der Geschichtsschreibung zur russischen Musikkultur im 18. Jahrhundert.

filis rival verfasste der Schweizer Schriftsteller Franz-Hermann Laferrière. Die Liebe von Antiochus für Stratonice, der zweiten Frau seines Vaters Seleucus, wird kombiniert mit der Liebesgeschichte des spanischen Prinzen Don Carlos für seine Stiefmutter Elisabeth von Valois, der zweiten Frau von Philipp II. *Le faucon* wurde kurz danach in einigen aristokratischen Theatern gespielt. Im 19. Jahrhundert wurden diese Opern kaum erwähnt, aber im post-stalinistischen Russland wurde *Le faucon* am Bolschoi-Theater inszeniert. *Le filis rival*, sogar noch schöner und dramatischer als *Le Faucon*, wartet noch auf die Ergänzung der verlorenen Teile des Librettos und auf die Publikation der Partitur.

Ungewisse 1790er Jahre

In den 1790er Jahren verflachte die Euphorie und der Enthusiasmus für Musik und Theater in Pavlovsk. Die Ansichten von Katharina II. und ihres Sohnes Paul waren, gerade auch im Hinblick auf die Staatsführung, sehr unterschiedlich. Seine Beziehungen zur Freimaurerei verunsicherten sie. Die Französische Revolution, ein neuer Krieg mit dem Osmanischen Reich, Unstimmigkeiten im Innern, wie sie zum Beispiel in der Verhaftung und Exilierung des Schriftstellers Aleksandr Radiščev, der die Zustände realistisch beschrieb, zum Ausdruck kamen, der Tod von Prinz Potemkin – all das dämpfte die Dynamik und den Optimismus der Elite. Bortnianskys Aktivitäten an den beiden Höfen reduzierten sich. In seinen neuen Konzerten begannen Melancholie und Molltonarten zu überwiegen. Die Mode wurde bescheidener und ruhiger. Symphonische Orchester, oder Hornorchester, wurden vermehrt zur Begleitung paraliturgischer Chormusik und zeremonieller Musik eingesetzt. Prinz Potemkin hatte diesbezüglich grossen Einfluss, und meisten wurden Giuseppe Sarti oder Joseph Kozlovskij mit der Erstellung solcher Partituren beauftragt. Teilweise wurden frühe Konzerte von Bortniansky instrumentiert.

Um mit der Zeit zu gehen, publizierte Bortniansky 1793 eine Sammlung französischer Romanzen, ein Genre, das in Europa erfolgreich war und damals Russland erreichte.

Bortniansky nutzte seinen neuen zeitlichen Freiraum, um seine Wohnverhältnisse zu verbessern. Er kaufte ein Haus in Pavlovsk, um näher am «Kleinen Hof» zu sein, und von der Gräfin Maria Nikolajevna Skavronskaja, die er in Italien kennen gelernt hatte, für 5'000 Rubel ein Grundstück in Sankt Petersburg. Es lag in Fussdistanz zum Winterpalast, zwischen dem Palast des Prinzen Kantemir und der Residenz der Familie Skavronskij. Der Hausbau verzögerte sich aber um Jahre, Baumaterial wurde gestohlen, und es folgte ein Rechtsstreit mit dem Bauunternehmer. Am 17. November 1796 starb Katharina die Grosse, und ihr Sohn folgte ihr als Paul I. auf dem Thron nach. Nun wurden die Karten neu gemischt, auch für den Hofkomponisten Bortniansky.

Neue Karriere, neues Leben

Als eine seiner ersten Amtshandlungen ernannte Paul I. Bortniansky zum Direktor der Hofkapelle. Damit stieg er in den Rang eines Kollegienrats, und kurz danach eines Staatsrats, auf. Als bester Kandidat und Mann aus Pauls engerem Kreis, waren diese Ernennungen logisch und angemessen. Allein der neue Status machte die Zeiten nicht einfacher.

Paul I. war eine tragische Figur. Seine Reformen liefen den Interessen der korrupten Oberschicht zuwider und wurden von dieser als Dummheit verunglimpft. Kein Wunder, wurde er in der Nacht vom 11. März 1801 von adeligen Verschwörern ermordet, wobei die Rolle seines Sohnes und Thronfolgers, Alexander I., ungeklärt ist.

Von Pauls Sparpolitik waren auch der Hof-Chor und die Militärkapellen betroffen. Als Bortniansky den Befehl erhielt, die Zahl der Chorsänger von 72 auf 24 zu reduzieren, musste er mit all seiner Diplomatie dagegensetzen, ohne den Zorn des Herrschers auf sich zu ziehen. Er argumentierte, dass wegen Krankheiten und dem gleichzeitigen Einsatz von Sängern an verschiedenen Orten, die bestehende Zahl ein kritisches Minimum darstellen würde.

Zu Bortnianskys Aufgaben gehörte auch die Kontrolle über das geistliche Repertoire im ganzen Russischen Reich. Während es für die paraliturgische Musik keine stilistischen Restriktionen gab, sollte die geistliche Musik im Dienst der religiösen Erfahrung stehen. In Sankt Petersburg wurden die professionellen Musiker dem Ton einer noblen Spiritualität in der Regel gerecht, wogegen es in der Provinz oft in Richtung Unterhaltungskonzert ging. Als Paul I. zur Krönung nach Moskau reiste, war er schockiert von örtlichen Gottesdiensten und erliess ein Edikt zur «Anständigkeit» der geistlichen Musik. Alexander I. führte dies fort, sodass Bortniansky für den Rest seines Lebens für die Angemessenheit des geistlichen Repertoires verantwortlich war.

Direktor der Behörde für geistliche Musik und des Hof-Chores

Dank bürokratischem Ordnungssinn haben wir eine mehr oder weniger realistische Idee von Bortnianskys Arbeit in diesem ehrenvollen, aber wenig inspirierenden und ziemlich stressigen Amt. Sein fortschrittlicher Geist und sein kreativer Charakter machten es ihm nicht einfacher. Dazu kam, dass Russland ökonomisch sehr stark unter der Last der napoleonischen Kriege litt, und das Budget der Hofkapelle chronisch unzureichend war. Niemand vor oder nach ihm hat jedoch einen vergleichbaren Beitrag in dieser Funktion geleistet.

Die Qualität des Hof-Chores zu seinem Hauptanliegen zu machen, bedeutete in der Praxis, für seine Sänger gute Kost, Logie und Bezahlung zu organisieren. Dank seiner Autorität, seiner Diplomatie und seinen guten Verbindungen, gelang es ihm, die Mittel zum Kauf eines Gebäudekomplexes für seine Sänger und ihre Angehörigen in nächster Nähe zum Winterpalast zu beschaffen. Nun gab es genug Wohnraum, Proberäume und einen Konzertsaal. Um Geld für den Unterhalt zu verdienen, richtete er in einem Teil des Gebäudes ein Weinlokal für Seeleute ein. Im Sommer brachte er einen Teil der Sänger in seinem Haus in Pavlovsk unter.

Weiter kümmerte er sich um Uniformen, Nahrung, Salär und Aufstiegsmöglichkeiten der Sänger, Rosse für ihren Transport im Falle von dringenden Reisen; all diese Dinge gehörten zu seiner täglichen Routine. Bortniansky schaffte die körperliche Züchtigung der Sänger ab und verbesserte ihre Erziehung im Hinblick auf alternative Berufe. Von Zeit zu Zeit machte er eine Reise in die Ukraine, um neue Sänger zu rekrutieren, was ihm Gelegenheit gab, seine Verwandten zu besuchen.

Soziales Leben

Als bekannter Experte für Malerei war Bortniansky Ehrenmitglied der Akademie der Künste. Er hatte seine Galerie in seinem Haus in Sankt Petersburg und wurde oft um Rat gefragt, wenn es um Preis und Qualität eines Bildes oder Bilderrahmens ging, aber auch darüber, wo an der Wand das Bild am besten zu platzieren wäre.

Mit der Eröffnung der Sankt Petersburger Philharmonischen Gesellschaft im Jahre 1802, beteiligte sich Bortniansky an ihren Aktivitäten mit Konzerten des Hof-Chores. Aufgeführt wurden zum Beispiel Mozarts *Requiem*, Cherubinis *Requiem*, Händels *Messias* und Haydns *Schöpfung*. Im Jahre 1824 erklang, zum ersten Mal in Russland, Beethovens *Missa Solemnis*.

Obwohl Bortniansky kein aktiver Freimaurer gewesen zu sein scheint, komponierte er für diesen Kreis mehrere Hymnen, die bekannteste davon im Jahre 1794, *Kol' Slaven naš Gospod' v Sione* (Wie glorreich ist unser Herr in Zion), über einen Text des Moskauer Aufklärers und Poeten Michail Cherskov. Das Stück wurde weit über die Grenzen von Freimaurerlogen hinaus populär und als Blasmusik bei militärischen Zeremonien gespielt. Es findet es sich unter der Nummer 662 auch im Evangelisch-Reformierten Gesangbuch der Schweiz, mit einem Text des deutschen Dichters Gerhard Tersteegen (1697-1769), als «Ich bete an die Macht der Liebe»¹³. Ein neueres Beispiel eines Liedes mit internationaler Verbreitung war während des Zweiten Weltkrieges das Sowjetlied *Katjuša* von Matvej Blanter. Solchen Melodien lassen sich gut alternative Texte unterlegen, die ganz verschiedene Gefühlsbereiche ansprechen, jedenfalls aber eine solidarisierende und Menschen verbindende Wirkung haben, dadurch eine Gemeinschaft stärken, und auch politischen Einfluss ausüben können.

Nicht zufällig war es kein anderer als Bortniansky, der während der Invasion durch die französische Armee im Jahre 1812 patriotische Lieder komponierte. Er schrieb diverse weltliche und geistliche Chöre zur Ausführung mit Amateur-Chören bei verschiedenen Gelegenheiten, Glückwunsch-Kantaten und ähnliches mehr. Erst in seinen letzten Jahren kehrte er wieder zur seriösen Musik und den Chorkonzerten zurück.

Ein Kulturdenkmal

Alexander I. hatte Bortniansky beauftragt, den Kirchen und Klöstern geistliche Musik zu liefern. Falls diese von anderen Komponisten stammte, sollte sie von Bortniansky gutgeheissen werden. Zwischen 1816 und 1819 publizierte er zu diesem Zweck 35 vierstimmige und 10 achtstimmige Chorkonzerte, mehrere *Te Deum*, eine dreistimmige Liturgie, und mehrere vierstimmige Arrangements alter Gesänge. Obwohl ihn die Gravierung der Partituren in Kupferplatten ein halbes Vermögen kostete¹⁴, war dieses Druckprojekt dennoch der einzig richtige Schritt, sein Werk für die Nachwelt zu erhalten. Andernfalls wären seine Werke in

¹³ http://www.kkovalev.ru/Bortnian_Kol_Slaven.htm,
https://en.wikipedia.org/wiki/How_Glorious_Is_Our_Lord_in_Zion

¹⁴ Als Bortnianskys Witwe die Kupferplatten dem neuen Zaren Nikolaus I zurückgab, wurden ihr die Gesteungskosten teilweise zurückerstattet.

unzähligen Sammlungen verstreut geblieben. Die Zuordnung, Original oder Kopie, wäre bei diesen Fragmenten immer eine heikle Frage geblieben, eine häufige Situation auf diesem Gebiet zwischen ca. 1760 und 1820.

Bortniansky versuchte natürlich, die gedruckten Werke zu verkaufen, aber tragischerweise war es zu spät. Als Folge der Verarmung der Aristokratie wurden die meisten Chöre aus Leibeigenen aufgelöst. Mehr als eine Million Leibeigene verloren zudem in den Kriegen gegen Napoleon zwischen 1805 und 1814 ihr Leben.

Wertvolle Freundschaft

Während vier Jahrzehnten war Bortniansky mit Maria Feodorovna freundschaftlich verbunden. Sie war zuerst Grossfürstin am «Kleinen Hof», dann Kaiserin von Russland, was sie, eine russische Besonderheit, auch als Witwe blieb. Intelligent, gebildet, kompetent auf diversen Gebieten, war sie Mutter von zehn Kindern, und Gemahlin des schwierigen Paul I. Sie hatte klare und zukunftsgerichtete Vorstellungen sowie konstruktive Energie. Ab 1797 konzentrierte sie sich auf wohltätige Aktivitäten. Sie gründete eine Vielzahl von Institutionen, oft für Waisenkinder oder im Bereich der Erziehung.

Bortniansky stand ihr regelmässig zur Seite, half ihr bei der Wahl von Bildern und Einrichtungen, oder komponierte Choreinlagen für Anlässe an ihren Institutionen.

Maria Feodorovna revanchierte sich in Fürsorge um sein Wohlergehen, zum Beispiel, indem sie ihm Ingwertinktur zur besseren Verdauung zukommen liess.

Familie

Gemäss offiziellen Dokumenten war Bortniansky 1805 noch ledig. Als er 1825 starb, hinterliess er eine kinderlose Witwe namens Anna Ivanovna, die viel jünger war. Seine Tochter Elizaveta war kurz nach der Geburt ihres zweiten Sohnes, Vladimir, 1818 gestorben, aber ihr erster Sohn, sein Enkel Dmitrij Dolgov, scheint ebenfalls in seinem Haushalt gelebt zu haben.

Bortnianskys Privatleben bleibt weitgehend ein Rätsel. Er hatte zwei Töchter, die jüngere, Ekaterina, war Patin bei der Taufe von Dmitrij und Vladimir, den beiden Söhnen ihrer älteren Schwester, aber keine weiteren Spuren ihres Lebens konnten entdeckt werden, und da sie nicht als Erbin in Erscheinung trat, könnte sie zwischen 1818 und 1825 gestorben sein. Wenn dies zuträfe, hätte Bortniansky beide Töchter zu Lebzeiten verloren, was tragisch ist.

Über die Mutter oder Mütter der beiden Töchter ist nichts bekannt. Elizaveta bekam 1815 von Baronin Ekaterina Vasil'evna Litta (1761-1829) als Hochzeitsgeschenk einen Wechsel über 15'000 Rubel, was heute etwa CHF 200'000 entspricht. Ekaterina, in erster Ehe verheiratet mit Pavel Martinovič Skavronskij, siehe Kapitel «Die Sache mit der Oper», war somit die Schwiegertochter von Pavels Mutter, Maria Nikolajevna Skavronskaja, die Bortniansky, siehe Kapitel «Ungewisse 1790er Jahre», das Grundstück in Sankt Petersburg verkauft, oder, in Anbetracht des niedrigen Preises, halb geschenkt hatte. Zudem schickte Maria Nikolajevna ihm Bilder und war, Gerüchten zufolge, seine Geliebte. Ekaterina Vasil'evna, die mit Pavel Martinovič zwei Töchter,

Maria Pavlovna Ožarovskaja (1782-1806)¹⁵ und Ekaterina Bagration (1783-1857) hatte, kannte Bortniansky seit vielen Jahren, da beide zum Kreis am «Kleinen Hof» in Pavlovsk/Gatčina gehörten.

Als Ekaterina Vasil'evnas Tochter Maria (in erster Ehe verheiratet mit Graf Pavel Petrovič von Pahlen (1775-1834), in zweiter Ehe mit Adam Petrovič Ožarovskij (1776-1855) starb, hinterliess sie eine dreijährige Tochter, Julia von Pahlen (1803-1875)¹⁶. Bortniansky kümmerte sich sowohl um die Bestattung Marias als auch um Julias Zukunft. Angesichts der Tatsache, dass Marias Mutter, ihr zweiter Mann, und ihr Stiefvater, Graf Giulio Renato Litta (1763-1839), alle noch lebten, eher erstaunlich, aber vielleicht eine Erklärung für das oben erwähnte Hochzeitsgeschenk.



Ein weiterer Grund für Bortnianskys Handeln könnte gewesen sein, dass er der Baronin Maria Nikolajevna solches auf ihren ausdrücklichen Wunsch hin versprochen hatte. Es wurde nämlich gemunkelt, Julia wäre die Tochter ihres Stiefvaters Giulio. Ein Familienskandal, zusätzlich zur Scheidung Marias vom Grafen von Pahlen. Der neutrale, diplomatische und angesehene Bortniansky konnte in dieser heiklen Situation Gutes tun, indem er sich so um Enkelin und Urenkelin kümmerte. Genauer wird wohl ein Geheimnis der Geschichte bleiben, aber die bemerkenswerte Tatsache der Verknüpfung von Bortnianskys Leben (Altersportrait Bild links) mit vier Generationen der Familie Skavronskij bleibt bestehen.

Letzte Konzerte

Die Titel der beiden bekannten, tragischen Konzerte, Nr. 32 *Skaži mi, Gospodi, končinu moju* (Tu mir, Herr, mein Ende kund), und Nr. 33 *Vskuyu priskorbna jesi, duše moja?* (Warum bist du so traurig, meine Seele?), fanden sich nie in einer

¹⁵ Gräfin Maria Ožarovskajas Todesjahr ist nicht genau bekannt und wird manchmal mit 1857 angegeben, was für ihre Schwester Ekaterina (1783-1857) zutrifft. Diese war, bekannt als Gräfin Catherine Bagration, eine europäische Berühmtheit.
https://en.wikipedia.org/wiki/Catherine_Bagration.

¹⁶ Julia von Pahlen, bekannt als Gräfin Samoilova (1803-1875), war auch eine bekannte Schönheit, von der es viele Portraits gibt. Wie ihre Tante, Gräfin Bagration, verbrachte sie den grössten Teil ihres Lebens in Europa. Sie war die Muse des Russischen Malers Karl Brjullov, und hatte Beziehungen mit italienischen Musikern.

Sammlung oder Liste von Bortnianskys Konzerten der 1780er bis frühen 1800er Jahre, was darauf schliessen lässt, dass sie später entstanden sind.

Es war eine andere Epoche, wie auch ein anderer Bortniansky. Bei der Auswahl und Herausgabe seiner früheren Konzerte musste er stilistische Anpassungen vornehmen. Durch Weglassen von Motiven des *galanten* Stiles der 1780er wurden die Werke gestrafft und näher an die kommende Epoche der Romantik geführt, und damit der Neigung Alexander I. zu Religiosität und Mystizismus Rechnung getragen. Von Werken anderer Komponisten publizierte er Berezovskijs Meisterwerk *Ne otverzi mene vo vremja starosti* (Herr, weise mich nicht zurück, wenn ich alt bin), und man könnte vermuten, dass es ihn antrieb, seine Arbeit mit einem ähnlichen Werk abzuschliessen. Auch die Arbeit zur Aufführung der grossen westeuropäischen, orchestrierten Chorwerke, wie Mozarts *Requiem*, für die Sankt Petersburger Philharmonische Gesellschaft, machten ihm die grossen Ausdrucksmöglichkeiten der Polyphonie, deren Potential er in den Konzerten zur Zeit Katharinas II. nie voll verwendet hatte, von Neuem bewusst. Schliesslich sah er, dass das Chorkonzert als Gattung geistlicher Musik seine gesellschaftliche Existenzgrundlage auf unbestimmte Zeit verloren hatte. All dies, zusammen mit der Trauer um den Verlust seiner Tochter / Töchter, könnte in ihm die kreative Energie für die letzten, grossartigen Konzerte freigesetzt haben. Sie bilden den Abschluss seines kompositorischen Wirkens und spannen den Bogen zurück zu den Anfängen des Genres durch Maxim Berezovskij und Baldassare Galuppi vor einem halben Jahrhundert.

Obwohl der geistlichen Musik vom Konzertpublikum beschränkte Aufmerksamkeit zuteilwird, erhielten Bortnianskys Konzerte eine beachtliche Rezeption in Russland. Auch im Ausland war ein gewisser Einfluss spürbar. In Deutschland dank der engen familiären Verbindung der beiden Herrscherhäuser, in Frankreich dank Hector Berlioz, der, begeistert von dem Gehörten während seines Aufenthaltes in Sankt Petersburg, zwei Stücke in Frankreich publizierte. Zudem wurden seine Werke in die Konzertprogramme von Tourneen russischer Chöre eingestreut. Prinz Juri Golitsyn führte Bortniansky auf, zwischen 1858 und 1872, mit seinem berühmten Chor, in Berlin, London, Paris, Prag und New York.

In seiner kreativen und freundlichen Art war Bortniansky anziehend für die verschiedensten Menschen. Kein Wunder, dass er bei seinen Zeitgenossen gute Erinnerungen hinterliess, und sogar die schöne Legende, der Chor habe sich um sein Sterbebett versammelt, ihm zum Abschied das Konzert Nr. 33 *Warum bist du traurig, meine Seele?* zu singen.

Zur Autorin

Marina Ritzarev (*1946) ist eine israelische Musikwissenschaftlerin mit russischem Hintergrund, Alumna des Sankt Petersburger staatlichen Konservatoriums (1973 Doktorarbeit, 1989 Habilitation als Doktorin in Kiew). Von 1971 bis 1990 lebte sie in Moskau und emigrierte dann nach Israel.

Sie ist emeritierte Professorin der Bar-Ilan Universität, und Autorin mehrerer Bücher in russischer Sprache über: Dmitrij Bortniansky. (1979, 2015), Maxim

Berezovskij (1983, 2013), Das russische geistliche Konzert im 18. Jahrhundert (2006), Sergej Slonimskij (1991), Josef Bardanashvili (2015, in Hebräisch 2022), Das Geheimnis von Čajkovskijs Symphonie «Pathétique» (2017).

Zu ihren Werken in englischer Sprache gehören *Eighteenth-Century Russian Music* (2006), *Tchaikovsky's 'Pathétique' and Russian Culture* (2014), *The Paradox of Musical Vernaculars* (2023). Übersetzungen von Anatoly Milka's *Rethinking J.S. Bach's 'The Art of Fugue'* (2016) und *Rethinking J.S. Bach's 'Musical Offering'* (2019).

Unter ihren neueren Online-Veröffentlichungen sind: "Peut-être que la sonate veut un conte de fées?" in *Music Scholarship* No. 4 (2022): Seiten 107-116, "The Orthodox Church and Paradoxes of Russian Music History". *Min-Ad: Israel Studies in Musicology Online*, Vol. 21, 2023. Seiten 67-91, "Was Shostakovich's *Second Cello Concerto* a Hidden Homage?" *Arts* 2024, 13(3), 80.

* * *

In Novgorod steht das Denkmal zum tausendjährigen Bestehen Russlands. Der Chronik zufolge wurde Rurik, der Anführer der warägischen Söldner, im Jahr 862 nach Novgorod eingeladen. Damit beginnt die Herrschaft Ruriks in Novgorod, was gemeinhin als der Beginn der russischen Geschichte und der russischen Staatlichkeit gilt.



Das gewaltige, über 15 m hohe Denkmal steht im Novgoroder Kreml auf dem Platz gegenüber der Sophienkathedrale. Es wurde am kirchlichen Feiertag Maria Geburt, dem 8. September 1862, im Beisein des Zaren Alexander II., feierlich eingeweiht. Auf der dem



Bortniansky ganz rechts, sitzend



Denkmal gewidmeten Website <https://1000russia.ru/> wird berichtet, dass zu der Zeremonie Musik von Bortniansky gespielt wurde. Im unteren Teil des Denkmals befindet sich ein Fries mit Hochreliefs von 109 historischen Persönlichkeiten, die die Idee der Stütze der autokratischen Macht durch die Gesellschaft in Gestalt ihrer berühmtesten Vertreter verkörpern. Unter diesen 109 Personen sind neben Kriegshelden, Aufklärern (просветители), russischen Heiligen sowie Staatsmännern auch 16 bedeutende Schriftsteller und Künstler. In dieser Gruppe erhielt Bortniansky einen Ehrenplatz an dem Denkmal.

«Am Abend des 7. September 1862 kam Zar Alexander II. mit seiner Familie und seinen Vertrauten auf einem Dampfschiff auf dem Wolchow in Nowgorod an. Die Eröffnungs-

zeremonie begann mit fünf Kanonenschüssen. Am 8. September fand in der Sophienkathedrale eine feierliche Liturgie statt, nach deren Ende alle Geistlichen mit Fahnen und Ikonen aus der Kirche traten. Der Kaiser begleitete die Prozession zu Pferd, die Kaiserin, der Thronfolger und andere Mitglieder der kaiserlichen Familie folgten der Prozession zu Fuß.»

Mehr Informationen auf deutsch:

https://de.wikipedia.org/wiki/Nationaldenkmal_Tausend_Jahre_Russland

Ein eigens Bortniansky gewidmetes Denkmal war im vorrevolutionären Russland bzw. in der Sowjetunion auf öffentlichen Plätzen vergeblich zu suchen. In der Ukraine hat sich dies nach 1991, als sich das Land für unabhängig erklärte, geändert. Im zentralen Park von Hluchiv wurden



im Jahre 2002 den Komponisten Bortniansky und Berezovsky je ein Denkmal errichtet (Bild links aus Wikipedia: Bortniansky-Denkmal im Stadtpark von Hluchiv).

Der ukrainisch-niederländische Musikwissenschaftler Myroslaw Antonowycz (1917-2006) schreibt:

«Vermutlich hat der ausgesprochen ukrainische Charakter seiner Musik und ihre Zugehörigkeit zur ukrainischen und westeuropäischen (italienischen) Musik dazu beigetragen, dass man ihn in Russland unmittelbar nach seinem Tode zunächst insgeheim, dann ganz offen anzugreifen begann. So wurde 1826 Bortnjans'kyjs Witwe von russischen Macht-

habern an der Herausgabe seiner Kompositionen gehindert, die er schon zum Druck fertiggestellt hatte und die sie auf eigene Kosten in Kupfer und Blei hatte stechen lassen. Die bekanntesten russischen Musikkritiker leiteten eine scharfe Kampagne gegen seine Werke ein. Sein Bestattungsort geriet in Vergessenheit; das ihm von seiner Frau errichtete Grabmal, ein Obelisk, wurde entfernt. Sein



Grab wurde erst 1900-1901 wiederentdeckt, und zwar anlässlich des 150. Geburts- und 75. Todestags D. Bortnjans'kyjs, welche beide von der Hofkapelle begangen wurden. In der Kirche des Smolensky-Friedhofs, auf dem D. Bortnjans'kyj bestattet worden war, wurde eine Totenmesse zu Ehren des grossen Komponisten abgehalten, zu der jedoch nur Personen mit «Eintrittskarten» zugelassen wurden; es ist anzunehmen, dass die russischen Behörden eine Kundgebung seitens der Ukrainer befürchteten. Eine Zeitlang trug man sich mit dem Gedanken, Bortnjans'kyj ein Denkmal zu errichten; so wurde zwischen 1903 und 1908 in diesem Sinne eine Kampagne von den bedeutendsten russischen Musikern und am russischen Musikleben beteiligten

Persönlichkeiten betrieben, doch ohne Erfolg; Bortnjans'kyi erhielt kein Denkmal, und so gab man dieses Vorhaben vollends auf.»¹⁷



Die sterblichen Überreste Bortnianskys wurden im Jahre 1939 umgebettet und in der Nekropole der Meister der Künste auf dem Tichvinsker Friedhof des Alexander-Nevsky-Klosters in St. Petersburg beigesetzt. Das Grab ist mit einem Obelisk versehen (ob es sich um das wieder hervorgeholte Original handelt?); auf dessen steinernem Sockel steht, in

Grossbuchstaben eingehauen, die Inschrift КОМПОЗИТОР / ДМ. БОРТНЯНСКИЙ (Komponist / Dm. Bortnjanskij).

Ein Denkmal der besonderen Art wurde Bortniansky von Verleger Petr Jurgenson (1836-1904) gesetzt. Der Inhaber des bedeutenden russischen Musikverlags entschloss sich 1881, eine Gesamtausgabe des geistlichen Oeuvres von Bortniansky aufzulegen. Kein Geringerer als sein Freund Peter

¹⁷ Antonowycz, Myroslaw: op. cit., S. 261

Čajkovskij (1840-1893) sollte die zahlreichen Chorwerke redigieren und zum Teil mit einem Klavierauszug ergänzen.

Die Vorgeschichte, die zu diesem Projekt führte, ist der Erwähnung wert¹⁸: 1816 erhielt Bortniansky von Kaiser Alexander I. das ehrenvolle Privileg, den allgemeinen Zustand des orthodoxen Gesangs in ganz Russland zu überwachen. Dies betraf sowohl die Begutachtung neuer Kompositionen als auch die Zweckmäßigkeit ihrer Veröffentlichung und die Zulässigkeit ihrer Aufführung. Mit anderen Worten: Bortniansky wurde zum einzigen bevollmächtigten geistlich-musikalischen Zensor im Bereich des orthodoxen Gesangs ernannt.

Die nachfolgenden Direktoren der Hofkapelle (F.P. L'vov, A.F. L'vov, N.I. Bachmetev) deuteten dieses Bortniansky persönlich gewährte Privileg nach und nach um und betrachteten es schließlich als eine Art unumstößliches Vorrecht, das automatisch von jedem Leiter der Kapelle auf seinen Nachfolger übertragen wurde. Bald bildete sich eine begrenzte und sehr geschlossene Kaste geistlicher Komponisten, was die besten einheimischen Musikkkräfte davon abhielt, sich diesem Genre zu widmen. So hat der talentierte Mussorgsky zum Beispiel keine einzige Note für den Kirchengesang geschrieben. Das musikalische Schaffen im kirchlichen Bereich kam völlig zum Erliegen. Der Höhepunkt dieser unnatürlichen Entwicklung kam 1878, als der damalige Direktor der Hofkapelle die von P.I. Jurgenson veröffentlichten Noten von Čajkovskijs „Liturgie op. 41“ mithilfe der Polizei beschlagnahmen ließ. N.I. Bachmetev sah eine Verletzung des Monopols der Hofkapelle und sich selbst als einzigen bevollmächtigten Zensor von Kompositionen auf liturgische Texte. Jurgenson reichte mit Hilfe des bekannten Anwalts D.W. Stassov Klage ein. Nach dreijährigem Rechtsstreit gewann Jurgenson schließlich im Frühjahr 1881 den Prozess in allen Punkten. Die Angelegenheit war bis zur höchsten juristischen Instanz Russlands, dem Senat, weitergereicht worden. Dieser erkannte, dass die kaiserlichen Erlasse von 1816 und 1846, auf die sich Bachmetev berief, nur für Kompositionen anwendbar seien, welche ausdrücklich für die Verwendung im Gottesdienst komponiert sind.

Die Entscheidung des Gerichts gab den Verlagen freie Hand, geistliche Werke ohne die Zustimmung der Hofkapelle zu drucken und zu veröffentlichen. Unmittelbar nach der Verkündung des Urteils schrieb Jurgenson Čajkovskij mehrere Briefe, in denen er den Komponisten über das Ergebnis des Prozesses und seine weiteren Pläne zur Festigung des juristischen Erfolgs informierte und ihn um kreative Unterstützung bat: «Gestern habe ich den Prozess gegen Bachmetev im Senat gewonnen. Hurra! [...] Ich halte dies für eine Art Befreiung vom tatarischen Joch, und ich bin Dmitrij Donskoj! Donskoj ist nicht Donskoj, sondern ein Rammbock: Ich habe mit meiner Stirn ein Loch geschlagen oder es gemacht», teilte er seine Freude mit, und ganz am Ende des Briefes stellte er als Postskriptum unverblümt die direkte Frage: «Möchtest du die Herausgabe der

¹⁸ Quellen zu diesem Thema: Antonowycz, Myroslav: op. cit.

„Gesammelten Werke von Bortniansky“ übernehmen, die ich plane? Du wirst fragen: In welchem Sinne? In jedem beliebigen, werde ich dir antworten. Natürlich gegen eine gute Vergütung».

Am 21. Juni 1881 beginnt Čajkovskij mit der Arbeit an dem Projekt, und noch am gleichen Tag schreibt er Jurgenson ernüchtert den folgenden Brief:

«Ich habe die Werke von Bortniansky erhalten, sie durchgesehen und mit der Bearbeitung begonnen, was sich als ziemlich mühsame und langweilige Arbeit herausstellte, vor allem weil die meisten Werke von Bortniansky ziemlich vulgäre Belanglosigkeiten sind. Wozu willst du seine vollständige Sammlung herausgeben? Ich rate dir, diesen Plan zu verwerfen und stattdessen eine «Sammlung ausgewählter Werke von Bortniansky» zu veröffentlichen. Das wäre viel besser für deinen Geldbeutel und in jeder Hinsicht klüger. Vergiss nicht, dass gut 7/10 oder zumindest 3/5 der Gesamtausgabe aus Konzerten bestehen, d. h. aus einer Sammlung der plattesten Gemeinplätze und Vulgaritäten, die niemals und nirgendwo in Kirchen aufgeführt werden. Wenn es hoch kommt, stehen sie vielleicht einmal im Jahr ausnahmsweise auf dem Programm eines geistlichen Konzerts. Ich behaupte, es sind nur sehr wenige Werke von Bortniansky, die wirklich in Gebrauch sind und überall gesungen werden. Angenommen, du veröffentlichst diese sowie die zwei oder drei besten der Konzerte, dann entsteht etwas wirklich Brauchbares, und ich garantiere dir, dass meine Redaktion alles Brauchbare aus Bortniansky herausholen und alles Unbrauchbare und Zukunftslose verwerfen wird. Eine vollständige Sammlung? Das ist ein sehr grosses Wort, aber in diesem Fall tönt es seltsam, denn es bezieht sich auf einen Menschen mit geringem Talent, der einen Haufen Schund geschrieben hat, aus dem wie Oasen in der Wüste ein Dutzend anständiger Stücke hervorstechen. Ich habe sogar gezögert, ob ich meinen Namen für eine solche Ausgabe hergeben soll, mit der ich mich nicht identifizieren kann. Ich schreibe gerade ein geistlich-musikalisches Werk, das ein (zugegebenermaßen sehr bescheidener) Versuch ist, gegen den von Bortniansky und *«tutti quanti»* etablierten schlechten Stil anzukämpfen. Da kann ich doch nicht hingehen und gleichzeitig mit einem Musikstil an die Öffentlichkeit treten, den ich mit meinem eigenen Werk ablehne. Man könnte das natürlich einfacher sehen, d. h.: Ich bin ein Musiker, der von seiner Arbeit lebt, und daher ist es nichts Verwerfliches, dass ich, um meinen Lebensunterhalt zu verdienen, jeden Mist redigiere, den mein Verleger veröffentlichen will – aber mein Stolz leidet dennoch darunter. — Denk darüber nach und schreib mir eine Antwort!»

Jurgenson hat nicht nachgegeben, und weil sich Čajkovskij gerade in Geldnöten befand, konnte er das Angebot schon aus diesem Grund nicht ausschlagen. Für den geschäftstüchtigen Verleger bedeutete Čajkovskijs Zustimmung eine so starke Unterstützung, dass Jurgenson ohne weitere Bedenken einen Vorposten nach dem anderen von der zuvor allmächtigen Hofkapelle zurückzuerobern gedachte: «... vierundsechzig Jahre lang haben die Direktoren der Kapelle den

Fluss der geistlichen Musik aufgehalten, aber jetzt wird es eine Flut geben». In der Vorahnung, dass die Zerstörung des staatlichen Monopols bisher ungekannte Früchte in der kreativen Tätigkeit, im Verlagswesen und in der Aufführungspraxis hervorbringen würde, träumte Jurgenson von einer wirklich neuen Ära im Bereich der orthodoxen Musik.¹⁹

In den Mitteilungsblättern 73 und 74 haben wir die geistlichen Konzerte von Bortniansky ausführlich dargestellt und Links zu Tonaufnahmen auf Youtube angegeben. Damit können Sie sich selbst einen Höreindruck verschaffen und sich über Čajkovskijs Verriss ein eigenes Urteil bilden.

Werner Dudli

Protokoll der 42. ordentlichen Generalversammlung

Montag, 02. Juni 2025, 16.00 – 17.10 Uhr

Pfarreisaal der röm.-kath. Kirche Dreikönigen,
Schulhausstr. 22, 8002 Zürich-Enge

Anwesend: Gemäss Präsenzliste: 11 Mitglieder (davon 1 Vorstandsmitglied),
9 Entschuldigte.

Vorsitz: Werner Dudli, Präsident

Protokoll: Werner Dudli (Regina Klaus musste sich wegen Krankheit entschuldigen).

Traktanden

1. Begrüssung durch den Präsidenten und Festlegung der Tagesordnung

Werner Dudli begrüsst die Anwesenden und gibt die Entschuldigungen bekannt.

Einladung Traktandenliste und Traktandenliste wurden fristgerecht verschickt.
Damit erklärt der Vorsitzende die Versammlung als eröffnet.

2. Wahl des Stimmenzählers: Ronald Greber wird einstimmig gewählt.

3. Jahresbericht des Präsidenten

Der Jahresbericht wurde im Mitteilungsblatt Nr. 91 (April 2025) veröffentlicht und wird deshalb nicht verlesen. Er wird von der Versammlung einstimmig genehmigt.

Das Protokoll der 41. GV vom 3. Juni 2024 wurde im Mitteilungsblatt Nr. 90 (Dezember 2024) veröffentlicht. Es wird von der Versammlung einstimmig genehmigt.

Es sind verstorben:

10.09.2024: Bernhard Oetterli, Solothurn

¹⁹ https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Main_Page

18.10.2024: Monika Boyer, Luzern

03.11.2024: Josef Kaufmann, Buchs SG

06.01.2025: Horst Isenmann, Horgen

14.05.2025: Archimandrit Thomas Egloff, Zuchwil SO

Die Versammlungsteilnehmer erheben sich zu ihrem Gedenken.

4. Abnahme der Jahresrechnung 2024

Das Aufwandbudget von CHF 6'350.00 wurde um CHF 150.00 überschritten.

Die Einnahmen überstiegen den budgetierten Betrag von CHF 6'700.00 um CHF 223.55.

Der Ertragsüberschuss beträgt CHF 423.55 statt CHF 350.00 wie budgetiert.

Es sind CHF 1'303.60 an Spenden eingegangen. Allen Spendern sei an dieser Stelle für ihr Wohlwollen herzlich gedankt.

Der Vorstand beantragt der Generalversammlung, den Gewinn von CHF 423.55 dem Eigenkapital gutzuschreiben. Das EK beläuft sich nach dieser Abschlussbuchung auf CHF 15'007.20.

Der anwesende Revisor Gerd Horch verliest den Revisionsbericht. Die Revisoren beantragen der Versammlung, die Rechnung zu genehmigen.

Die Versammlung genehmigt die Jahresrechnung 2024 einstimmig. Dem Antrag des Vorstandes über die Verwendung des Gewinns wird ebenfalls einstimmig zugestimmt.

5. Entlastung des Vorstandes

P. Chrysostomos verdankt die Arbeit des Vorstandes, insbesondere das grosse Engagement von Präsident Werner Dudli. Die Versammlung erteilt einstimmig Décharge.

6. Budget 2025

Der budgetierte Aufwand von CHF 6'500.00 kann nicht mit den ordentlichen Mitgliederbeiträgen (CHF 4'000.00) gedeckt werden. Dank bereits verbuchten Spenden von CHF 1'600.00 ergibt sich ein prognostizierter Verlust von CHF 700.00.

Die Versammlung genehmigt das vorgelegte Budget (Aufwand CHF 6'500.00, Ertrag CHF 5'800.00, Verlust CHF 700.00) einstimmig.

7. Festsetzung des Mitgliederbeitrages 2026

Zur Deckung des Aufwandes reichen die Mitgliederbeiträge seit längerem leider nicht mehr. Der Verein ist deshalb auf das Wohlwollen seiner Mitglieder, d.h. auf freiwillige zusätzliche Spenden, angewiesen. In den vergangenen Jahren sind diese reichlich geflossen, so dass keine Verluste zu beklagen waren. Eine Erhöhung des Mitgliederbeitrages konnte bisher immer vermieden werden. Herzlichen Dank allen Spendern!

Obwohl im laufenden Jahr 2025 erstmals ein Verlust zu erwarten ist, schlägt Werner Dudli vor, den Mitgliederbeitrag in CHF auch für das Jahr 2026 unverändert bei CHF 40 zu belassen, hingegen den Beitrag in Euro auf Euro 40

zu erhöhen, dies in Anbetracht der seit längerem festzustellenden Stärke des Schweizer Frankens gegenüber dem Euro.

Von einer generellen Erhöhung des Mitgliederbeitrages auf z.B. CHF 50.00, um das strukturelle Defizit zu vermeiden, möchte er jedoch absehen. Da der Verein keine finanziellen Mittel für Zukunftsprojekte äufnen muss, ein wegweisender Entscheid über die Zukunft des Vereins jedoch in einigen Jahren anstehen wird, soll zur Überbrückung dieser Phase nach Meinung des Präsidenten das Eigenkapital herangezogen werden. Ein schrittweiser Abbau auf ein tieferes Niveau verträgt sich mit den Zukunftsszenarien.

Die Versammlung beschliesst einstimmig: CHF 40 / Euro 40.

8. Anträge

Innerhalb der gesetzten Frist sind von Mitgliedern keine Anträge eingegangen.

Der Vorstand bringt folgendes Geschäft vor die Mitgliederversammlung:

Ersatz für einen Rechnungsrevisor

Gerd Horch möchte aus gesundheitlichen Gründen sein Amt als Rechnungsrevisor abgeben. Das Rücktrittsgesuch wurde terminlich nicht so eingereicht, dass die Ersatzwahl hätte auf der Einladung traktandiert werden können.

Der Präsident hat sich um eine Nachfolge bemüht und in der Person von Oskar Kraft ein Mitglied gefunden, das bereit wäre, das Amt zu übernehmen.

Da nicht traktandiert, kann keine Wahl vorgenommen werden. Der Vorstand schlägt vor, Oskar Kraft als Rechnungsrevisor zu kooptieren. Die ordentliche Wahl kann dann in einem Jahr im Rahmen der ordentlichen Erneuerungswahlen stattfinden.

Die Versammlung ist mit diesem Vorgehen einstimmig einverstanden.

Der Präsident verdankt die Arbeit von Gerd Horch und überreicht ihm ein Präsent.

9. Ausblick des Präsidenten

Projekt Mal'cev

Alle publizierten Bändchen sind am Vereinssitz in Gossau vorrätig und lieferbar. Keine Aktivitäten geplant.

Projekt Deutsches Chorbuch

Pendenz: Die Verbesserungsvorschläge von Werner Dudli wären mit einer Singgruppe zu begutachten und je nach Befund umzusetzen.

Aus der Versammlung kommt der Vorschlag, dies im Rahmen eines Seminars anzugehen. Werner Dudli möchte jedoch mit einem Quartett von versierten Sängern arbeiten, um zum Ziel zu kommen.

Veröffentlichung im pdf-Format von Notenmaterial zu diversen Hochfesten: Pfingsten und Epiphanie sind in Arbeit.

Das Notenschreibprogramm Finale, mit dem der VOM arbeitet, wurde vom Markt genommen. Die schon produzierten Noten sind im pdf-Format gesichert. Mittelfristig wird man jedoch die Finale-Dateien nicht mehr verwenden können.

Ronald G. empfiehlt, sich Dorico von Steinberg anzuschauen, falls ein neues Produkt evaluiert werden sollte.

Akathistos-Hymnos

Das Notenmaterial zum Akathistos-Hymnos mit der deutschen Übersetzung, die anlässlich eines VOM-Seminars im Jahre 2001 verwendet wurde, kann von Interessierten als pdf-File angefordert werden. Gleiches gilt für die andere Variante: Textübertragung nach dem griechischen Versmass von Protodiakon Dr. J. P. Deschler.

Projekt Russicum

Keine Aktivitäten geplant.

Projekt «35 Geistliche Konzerte von Bortnjanskij» (Limburg)

Keine Aktivitäten geplant. Der Ukrainekrieg hat bei Ausführenden, aber auch beim Publikum das Interesse gedämpft, sich auf russische Musik einzulassen.

Website

In der Obhut von Tobias Gomm.

Sammlung

Die Sammlung (Noten, Tonträger, Bibliothek) befindet sich am Vereinssitz in Gossau und wird von Werner Dudli kuratiert.

Mitteilungsblatt

Es erreichen den Sprechenden hin und wieder freundliche Zuschriften, mit denen die Absender für die im Mitteilungsblatt publizierten Beiträge Lob aussprechen. Dies versteht er als Wink, weiterzumachen.

Der in Nr. 91 publizierte Beitrag über den in Frankreich durch die Brüder Kovalevsky rekonstruierten gallikanischen Ritus ist auf grosses Interesse gestossen und wird entsprechend gewürdigt und verdankt.

Seminare

Keine Aktivitäten geplant.

Präsident Werner Dudli hatte am 29. August 2024 auf Einladung von Mitglied Patrick Oetterli Gelegenheit, an der Musikschule Cham an einem halbtägigen Weiterbildungsanlass der Lehrkräfte für Gesang über orthodoxe Kirchenmusik zu referieren.

10. Varia und kleiner Aperó

Ronald G. erklärt sich bereit, bei Bibliotheken abzuklären, ob ein grundsätzliches Interesse an einer späteren Übernahme der Musikaliensammlung des VOM vorhanden wäre.

Protodiakon Jean-Paul Deschler weist darauf hin, dass in Ländern wie Indien oder Äthiopien die Liturgie von der ganzen Gemeinde gesungen wird. Müsste die einstimmige Ausführung der Gesänge nicht als Notfallszenario ins Auge gefasst und geübt werden für den Fall, dass wegen Ausfalls von Sängern oder des Dirigenten kein Chorgesang möglich ist?

Werner Dudli: Die Gläubigen in den genannten Weltgegenden sind von Kindesbeinen an mit ihrem traditionellen Kirchengesang vertraut, kennen sein System und praktizieren ihn intensiv und regelmässig. Hierzulande gibt es keine Beheimatung der Sänger und Kirchgänger in einem solchen Konzept. Dazu kommt, dass der byzantinische Ritus, in dem wir unsere Gottesdienste feiern, und noch mehr die kirchenslawische Sprache, den meisten der Sänger, selbst nach langjähriger, jedoch nur sporadisch und nebenbei geübter Praxis, im Grunde fremd bleiben. Zudem fehlt für das Singen der liturgischen Texte in deutscher Sprache ein entsprechendes Melos.

Nicht zuletzt darf man annehmen, dass die Gottesdienstbesucher die Liturgiefeier im byzantinischen Ritus wegen der spirituellen Erfahrung als Ganzes schätzen. Ist der Gesang für unsere Ohren eher fremd, werden vermutlich etliche fernbleiben.

Der Präsident schliesst die Versammlung um 17:10 Uhr.

Der VOM offeriert eine kleine Stärkung. Im Anschluss wird in der Kirche Dreikönigen die Göttliche Liturgie im byzantinischen Ritus gefeiert. Es zelebrieren V. Chrysostomos Kanavakis sowie die Protodiakone Jean-Paul Deschler und Daniel Blättler. Der Chor Gregor Palamas singt unter der Leitung von Werner Dudli.

Protokoll: Werner Dudli

Impressum

Herausgeber: VOM – Verein für Ostkirchliche Musik

Präsident, Redaktion:

Werner Dudli

Herisauerstrasse 4

CH-9200 Gossau SG

Tel. +41 (0)44 750 09 01

E-Mail: wernerhdudli@bluewin.ch

Geschäftsstelle, Laden und Mediothek:

Adresse und Telefon des Präsidenten, siehe oben.

Öffnungszeiten nach Vereinbarung. E-Mail: info@ostkirchenmusik.ch

Bankverbindung:

acervis Bank AG, 9004 St. Gallen

IBAN: CH38 0690 0059 9186 1000 6

BIC/SWIFT: ACRGCH22

Kontoinhaber:

VOM – Verein für Ostkirchliche Musik, CH-9200 Gossau SG

www.ostkirchenmusik.ch www.ostkirchenmusik.de www.ostkirchenmusik.at

