



VEREIN FÜR
OSTKIRCHLICHE
MUSIK

MITTEILUNGSBLATT

Nr. 91, April 2025

Liebe VOM-Mitglieder

Kürzlich hat ein unscheinbares Büchlein etwa im A5-Format aus der Sammlung des VOM meine Neugier geweckt. «Die heilige Liturgie nach gallikanischem Ritus oder Liturgie nach dem Heiligen German von Paris». Zusätzlich ist vermerkt: Musik: Maxime Kovalevsky – 1965. Weitere nützliche Angaben zum Herausgeber usw. fehlen leider. Es folgt gleich das Inhaltsverzeichnis, das auf einer Seite die Struktur dieser Liturgie zeigt. Dann ist auf 82 Seiten die Liturgie in Wort (in deutscher Sprache) und Musik dargestellt. Dieser Spur wollte ich nachgehen.

Der Name Maxime Kovalevsky ist mir nicht unbekannt: Nach der Revolution aus Russland emigriert, hat er in der Folge in Paris eine neue Heimat gefunden. Er steht für Werke des russisch-orthodoxen Kirchengesangs, die ich in das Repertoire der von mir geleiteten Chöre aufgenommen habe, weil sie sich für kleinere Gesangsgruppen gut eignen. Meistens sind es nicht freie Erfindungen des Komponisten, sondern ansprechende, subtile Harmonisationen von Gesängen nach einem der acht Kirchentöne. Im bekannten sog. «London Sbornik» von 1962 sind solche Gesänge zur Göttlichen Liturgie von Kovalevsky gut vertreten. Kovalevsky gehörte, neben zahlreichen weiteren geläufigen Namen russischer Emigranten im Westen, zum Redaktionskollegium, das diese Anthologie russischer Kirchengesänge verantwortete.

Die nachstehenden zwei Artikel sollen das gewählte Thema ausleuchten.

Das Vermächtnis von Maxime Kovalevsky (1903-1988) im Bereich der liturgischen Musik, von Cyrille Sollogoub.

https://static1.squarespace.com/static/54d0df1ee4b036ef1e44b144/t/608ec5cbc4da522b8596c9f8/1619969483520/05_Sollogoub.pdf , 16.02.2025, Übers. Werner Dudli, mithilfe von DeepL

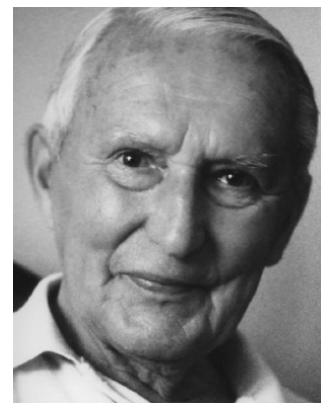
In den 1930er Jahren entstand in Frankreich eine äußerst kreative kirchliche Bewegung, die als Église catholique orthodoxe de France (ECOF) bekannt wurde. Entstanden aus der Begegnung zwischen den neuen russischen Einwanderern in Frankreich und einer Gruppe französischer Katholiken, die eine Rückkehr zur Tradition der ungeteilten Kirche des frühen Römischen Reiches anstrebten, brachte diese Gruppe, die den meisten zeitgenössischen Orthodoxen kaum bekannt ist, eine liturgisch reiche Bewegung hervor, die der französischen liturgischen Musik einen bedeutenden Stempel aufdrückte. Die ECOF ist eng mit den brillanten Brüdern Eugraph und Maxime Kovalevsky verbunden und stellt vielleicht einen der konsequentesten Versuche der jüngeren Geschichte dar, den Reichtum der russischen Orthodoxie mit der westlichen Kultur zu verschmelzen und eine tief in der westlichen Zivilisation verwurzelte orthodoxe Kirche zu schaffen.

Die Gründungsvision dieser Bewegung – die Wiedergeburt der westlichen Orthodoxie in Frankreich und insbesondere die Wiederherstellung der westlichen liturgischen Riten innerhalb der orthodoxen Kirche – wurde von anderen

orthodoxen Kirchen mit Argwohn und Misstrauen betrachtet. Im Laufe der Jahre gab es feindselige Reaktionen und Kritik an ECOF, nicht nur in Bezug auf den westlichen Ritus selbst, sondern auch zu anderen Fragen der kirchlichen Tradition, einschließlich einer angeblichen Nachlässigkeit gegenüber kirchlichen Regeln und einer scheinbaren Durchlässigkeit für nicht-orthodoxe Lehren. Es folgte ein langer und verschlungener Weg zwischen den verschiedenen Patriarchaten, da die Gruppe zu verschiedenen Zeiten mit den Patriarchaten von Moskau, Konstantinopel und Rumänien sowie mit der Russischen Orthodoxen Kirche im Ausland verbunden war. Schließlich führten die Differenzen 1993 zum Bruch der Gemeinschaft mit den kanonisch-orthodoxen Kirchen.

Es würde den Rahmen dieses Artikels bei weitem sprengen, alle Aspekte dieser Bewegung zu behandeln – ihre Ursprünge und ihren Zerfall, einschließlich der komplexen Fragen im Zusammenhang mit der Wiederherstellung des westlichen liturgischen Ritus, der bis heute von Kontroversen und aufgeladenen Emotionen auf allen Seiten umgeben ist. Unabhängig davon ist klar, dass der plötzliche und tragische Bruch von 1993 bis zum heutigen Tag eine offene Wunde in den Herzen vieler Gläubigen ist. Dieser Bruch hat zur Marginalisierung der Bewegung beigetragen, indem ihre reiche Geschichte und ihr Erbe 'unter den Scheffel' gestellt und ihre ursprünglichen Intuitionen, die immer noch voll und ganz orthodox sind, diskreditiert wurden. Es ist höchste Zeit für eine kritische und sachliche Aufarbeitung ihres Erbes, um die richtigen und fruchtbaren Intuitionen der Kovalevsky-Brüder und insbesondere die von Maxime anzuerkennen, die das Fundament der Bewegung bildeten.

Maxime Kovalevsky (nebenstehend im Bild) war nicht nur ein begnadeter Musiker, sondern auch ein talentierter Komponist, den Nikolay Lossky für den bemerkenswertesten Kirchenmusikkomponisten des 20. Jahrhunderts hielt. Er war ein echter Liturgiker, ein Chorleiter, ein Theologe und ein Spezialist für die Geschichte der Liturgie und der liturgischen Künste. Er hinterließ ein umfangreiches Werk von unschätzbarem Wert, das aus Artikeln über die Bedeutung und die Geschichte des liturgischen Gesangs sowie aus originellen mehrstimmigen Kompositionen besteht, die von einem treuen Respekt vor den lebendigen liturgischen Traditionen des Westens und des Ostens geprägt sind.



Liturgische und musikalische Ausbildung

Um den Ursprung von Maxime Kovalevskys liturgischer Berufung, seine musikalische Ausbildung und ganz allgemein sein klangliches Universum zu verstehen, ist es wichtig, seinen biografischen Werdegang zu betrachten. Maxime Kovalevsky wurde 1903 in Sankt Petersburg als Sohn eines ukrainischen Adligen geboren, einer Familie, die seit Generationen zum kulturellen und politischen Leben des Russischen Reiches beigetragen hatte.

Maxime und seine beiden Brüder (Peter und Eugraph, geboren 1901 bzw. 1905) erhielten eine umfassende klassische Ausbildung, in der die Künste, insbesondere Musik und Malerei, einen wichtigen Platz einnahmen. Im Bereich der Musik nahmen die Brüder zu Hause Privatunterricht in Klavier, Geige und Gesang und studierten außerdem an der Musikschule von S. F. Schlesinger.

Ihr liturgisches Leben und ihre Erfahrungen in Sankt Petersburg sind nicht von großem Interesse, da die Familie eine staatliche Kapelle ohne wirkliches Gemeindeleben besuchte. Als Kinder verbrachten sie die Sommer in dem kleinen Dorf Jatonovka in der Nähe von Voronež auf dem Familiengut. In der Kirche dieses Dorfes lernten sie die Grundlagen des liturgischen Gesangs.

Der Lernprozess wurde in Char'kiv fortgesetzt, wohin die Familie 1918, während des Bürgerkriegs, übersiedelte. Die Revolution und der darauffolgende Krieg hatten einen großen Einfluss auf das spirituelle Leben der ganzen Familie. Die Kirche erschien den jungen Brüdern als die einzige Säule, die diese Katastrophe überstehen konnte, als das Einzige, wofür es sich lohnte, sein Leben zu widmen. In Char'kiv, einer Stadt, die von einem Vorfahren der Kovalevskys gegründet worden war, besuchten die Brüder eifrig die Gottesdienste im Kloster des Schutzes der Mutter Gottes. Maxime entdeckte die Schlichtheit und nüchterne Schönheit des klösterlichen Gesangs sowie die pädagogische Funktion der Liturgie und des liturgischen Gesangs, die insbesondere durch den Kanonarchen zum Ausdruck kam, der den Ton der Hymnen ankündigte und den Text Abschnitt für Abschnitt vorlas, auf dass er vom Chor wiederholt wurde. Diese Erfahrung prägte sein Verständnis, dass die Liturgie das Mittel ist und sein sollte, um den Glauben der Kirche zu verstehen, und dass alle Theologie liturgisch sein, d. h. durch die Liturgie erfahren, ausgedrückt und vermittelt werden sollte.

Das liturgische Leben in dieser Region war besonders lebendig, geprägt von der Vision des Bischofs von Kiev, des berühmten Metropoliten Antonij (Chrapovitskij), der mit den Kovalevskys verwandt war und der selbst eine bescheidene lokale liturgische Erneuerung initiiert hatte. Im Kloster wirkten Maxime und Eugraph zwei liturgische Jahre lang in einem der beiden Chöre mit und besuchten fast täglich die Liturgie. «In Char'kiv tauchten wir in einen 'Background-Sound', den wir völlig assimilierten und der tatsächlich in unsere Körper eindrang», sagte Maxime am Ende seines Lebens in einem Interview.

Im Jahr 1920 zogen die Kovalevskys über Simferopol' (Krim) und Konstantinopel nach Frankreich, wo sie aktiv am kirchlichen Leben teilnahmen. In Frankreich ließen sie sich in Beaulieu an der Côte d'Azur in der Nähe von Nizza nieder, wo die Familie eine Villa besaß, die sie von ihrem Onkel, dem berühmten Soziologen Maxime Kovalevsky, geerbt hatte. Die Brüder richteten im zweiten Stock der Villa eine Kapelle ein und malten alle Ikonen selbst.

In Paris wurde Eugraph einer der ersten Studenten am Institut Saint-Serge, während Maxime ein Mathematikstudium an der Sorbonne begann. Parallel dazu

nahmen die jungen Brüder aktiv am religiösen Leben in Paris rund um das Institut, an der Russischen Christlichen Studentenbewegung und an der Akademie für Philosophie von Nikolaj Berdjajev teil. Zusammen mit anderen Studenten, die glaubten, dass die Mission der russischen Emigration darin bestehe, die Orthodoxie im Westen zu bezeugen und wiederherzustellen – darunter Vladimir Lossky, Leonid Ouspensky und Nikolaj Poltoratsky – gründeten sie die Bruderschaft des Heiligen Photius. Diese Gruppe spielte eine führende Rolle bei der Gründung der ersten französischsprachigen Gemeinde, die der heiligen Geneviève von Paris gewidmet war und von Pater Lev Gillet betreut wurde. Maxime leitete den Chor und leistete Pionierarbeit bei der Übersetzung der Liturgie und der Anpassung der russischen Melodien an die französischen Texte.

In Paris setzte Maxime sein Musikstudium am Rachmaninov-Konservatorium fort und machte mehrere neue Bekanntschaften, die seine musikalische Ausbildung entscheidend prägten. Zunächst lernte er Nikolaj Kedrov sen. kennen, einen der ersten Komponisten in der Diaspora, der die modale Harmonisierung in den liturgischen Gesang einführte und dabei die traditionelle russische Volksmusik nachahmte, um sehr schöne modale Klänge zu schaffen. Maxime profitierte sehr von der Erfahrung und dem Wissen Kedrovs, mit dem er eng zusammenarbeitete und seine Kompositionen teilte. Er sang regelmäßig mit der Familie Kedrov, schloss eine enge Freundschaft mit Kedrovs Sohn und heiratete schließlich Kedrovs Tochter. Nikolaj machte ihn mit Nadia Boulanger bekannt, einer berühmten Komponistin und Dirigentin und Lehrerin, der Maxime sehr nahestand, da er über mehrere Jahre hinweg ihre Vorlesungen über Musikgeschichte besuchte. Nadia erweiterte Maximes Sichtweise und Wissen und weihte ihn in den Reichtum der französischen Melodie ein, vor allem in Debussy und den gregorianischen Gesang. Maxime studierte den gregorianischen Gesang ernsthaft, besuchte verschiedene Abteien in Frankreich, wo er praktiziert wurde, hörte zu und tauchte in diese alte Tradition ein.

Maxime, der in dieser Zeit auch als Aktuar bei einer Versicherungsgesellschaft arbeitete, blieb der Entwicklung des ECOF voll und ganz verpflichtet, und als einer der engsten Mitarbeiter Eugraphs blieb er seinem Bruder und ihrem Projekt bis zu seinem Lebensende treu. Eugraphs Bemühungen galten der Suche nach alten Quellen als Grundlage für die Wiederherstellung und Entwicklung des gallikanischen Ritus und insbesondere der Wiedereinführung der Liturgie des heiligen Germanus in die Familie der orthodoxen Riten. Maxime machte es sich zur Aufgabe, ein musikalisches Substrat für diese Entwicklung zu finden. Er widmete einen Großteil seines Lebens diesem großen kreativen Werk, indem er als Chorleiter an der Kathedrale Saint-Irénée in Paris diente. Parallel dazu lehrte Maxime bis zu seinem Lebensende Liturgiegeschichte, sakrale Kunst und vergleichende Liturgie am Orthodoxen Theologischen Institut Saint Denys l'Aréopagite, das 1944 von seinem Bruder Eugraph und Wladimir Lossky gegründet worden war. Als Spezialist für die Geschichte der liturgischen Musik

wurde er häufig zu Vorträgen in Frankreich und ganz Europa und zur Veröffentlichung von Studien zu diesem Thema eingeladen. Er beteiligte sich auch an der Herausgabe mehrerer Sammlungen liturgischer Gesänge, in denen einige seiner Kompositionen und Harmonisierungen zu finden sind.

Theologische Überlegungen zum liturgischen Gesang

Maxime betrachtete die Liturgie als das lebendige Zentrum der Kirche, nicht nur als sakramentale Quelle, sondern auch als erzieherische Kraft, die den Ausdruck, die Aneignung und die Vertiefung der christlichen Theologie für die Persönlichkeitsentwicklung ermöglicht. Die Art und Weise, wie die Liturgie von einer Gruppe erlebt und verstanden wird, ist nach seiner Meinung ein Hinweis auf die spirituelle Reife der Gruppe. Darüber hinaus war er der Ansicht, dass die moderne Welt – gekennzeichnet durch das Ende der theokratischen Staaten und das Aufkommen von laizistischen Staaten, denen die Religion gleichgültig ist – den traditionellen, institutionellen Kirchen eine neue Freiheit und einen neuen Spielraum eröffnete, was ihm als ein fruchtbarer Boden für die organische Entwicklung der christlichen Liturgie erschien. Maxime vertrat die Auffassung, dass die Orthodoxie im Vergleich zu anderen christlichen Traditionen über eine sehr reiche Liturgie verfüge, die in einigen Elementen die Tradition der ungeteilten Kirche bewahrt habe, wie z. B. die Epiklese und die Kommunion der Gläubigen unter beiden Gestalten, der unvergleichliche Reichtum der liturgischen Texte, die Tradition, in der Volkssprache zu feiern, und der liturgische Gesang mit seinen traditionellen Melodien.

Dennoch bedauerte er, dass diese Schätze aus reiner Bequemlichkeit oder aus der Trägheit eingefahrener Gewohnheiten zu oft vergraben wurden. Wie er oft in seinen Artikeln schrieb, stand für ihn die Tradition in einem Gegensatz zur Gewohnheit. 'Fürchte Gewohnheiten mehr als Feinde', riet er. 'Gewohnheit ist die niedrigste Stufe der Anstrengung, sie ist eine statische und passive Haltung. Im Gegensatz dazu erfordert die Tradition einen ständigen Kampf, um sich schrittweise einem Ideal anzunähern.' Dies sei vor allem in traditionell orthodoxen Ländern der Fall, wo sich die Frage der liturgischen Erneuerung nicht stelle. Enttäuscht war er auch von der russischen Diaspora, wo trotz einer gewissen Lebendigkeit des theologischen Denkens keine echte liturgische Erneuerung angestrebt wurde und die Schätze der orthodoxen Tradition weitgehend ungenutzt blieben. Die im Entstehen begriffene ECOF, die 'eine neue Kategorie orthodoxer Menschen' versammelt, die im Westen geboren, von dessen Kultur durchdrungen sind und sich bewusst der Orthodoxie zuwenden, schien den Kovalevsky-Brüdern ein fruchtbarer Boden für die Mission und die Wiederherstellung einer authentischen Liturgie, die von liturgischen Formen befreit ist, die eher auf Gewohnheit als auf der lebendigen Tradition beruhen.

Das Komponieren traditioneller liturgischer Musik in französischer Sprache führte ihn dazu, sich über die zugrunde liegende Logik des liturgischen Gesangs, seine verschiedenen Funktionen in der Liturgie und das musikalische Material, das er

zur Erfüllung dieser Funktionen verwendete, Gedanken zu machen. Insbesondere versuchte er, gemeinsame Elemente unter den vielen Varianten der alten christlichen Gesangstraditionen – byzantinisch, slawisch, gregorianisch – zu finden, um allgemeine Prinzipien zu erkennen. In einer bahnbrechenden Vorlesung am Institut St-Serge vertrat er die Ansicht, dass die liturgische Musik mehrere spezifische Funktionen habe: die inneren Bewegungen des Herzens auszudrücken, das Wort zu unterstützen, zu verdeutlichen und zu heiligen, den Menschen von den Zufälligkeiten der Außenwelt zu befreien und die Aufnahme und das Einprägen der liturgischen Texte zu fördern. Das von der Kirche im Laufe der Jahrhunderte entwickelte musikalische Material leite sich ab von diesen Funktionen.

Dies erklärt den einzigartigen Platz, der der menschlichen Stimme, diesem Zusammentreffen von Atem und Wort, in der christlichen Liturgie eingeräumt wird, und verdeutlicht das Verbot von Musikinstrumenten in der Kirche. Außerdem wird der Rhythmus des Gesangs durch die Worte vorgegeben; der Gesang entsteht aus den Worten und ist eng und organisch mit dem Wort verbunden. Insbesondere ist es das Wort, das den Rhythmus bestimmt, frei und unregelmäßig, und nicht die Musik, die ihren Rhythmus dem Wort verpasst. Die verschiedenen Kantilenen, die die Kirche im Laufe der Jahrhunderte entwickelt hat, ermöglichen es uns, den Sinn des Textes objektiv zu vermitteln.

Maxime war wahrscheinlich auch der erste, der auf das Prinzip des 'Formulismus' im Kirchengesang aufmerksam machte, d. h. auf die Verwendung traditioneller 'Formeln' (Formula), die über Jahrhunderte hinweg gemeißelt und weitergegeben wurden. Seine Forschungen zu diesem Thema knüpften zufällig an die Untersuchung der mündlichen Tradition an, die der jesuitische Anthropologe Marcel Jousse entwickelt hatte, dessen Ideen, die Maxime 1965 entdeckte, für ihn besonders wichtig und beeindruckend waren. Jousse vertrat die Ansicht, dass Lernstoff, damit er assimiliert, erinnert und weitergegeben werden kann, in einer begrenzten Anzahl von Formeln ausgedrückt werden muss. Dennoch schloss die Verwendung alter Formeln nicht die Kreativität aus, die ein wesentliches Element der Tradition im wahrsten Sinne des Wortes ist. Die Kreativität des liturgischen Gesangs bestand nicht darin, neue Formeln zu erfinden, sondern vielmehr darin, die traditionellen Formeln neu zu kombinieren. Maxime wendet diese Prinzipien an, um eine Musik zu schaffen, die an die neuen Sprachen der orthodoxen Liturgie angepasst ist – vor allem an die französische – und gleichzeitig die Verbindung zur lebendigen und fruchtbaren Tradition aufrechterhält.

Adaption und Komposition im liturgischen Gesang

Maxime Kovalevskys erste Kompositionen stehen in der Tradition der Moskauer Schule, die im 19. Jahrhundert in Russland entstanden war und von Komponisten in der russischen Diaspora (wie Kedrov und Michail Ossorguine) fortgeführt wurde. Kennzeichnend für diesen Ansatz war die Rückbesinnung auf

alte russische Quellen, insbesondere auf die alten traditionellen Gesänge (Znamennyj, Putevoj, Demestvennyj), kombiniert mit einer Harmonik, die sich aus den modalen Implikationen des Chorals und von der russischen Volkstradition ableitet. Die Harmonisierungen und Kompositionen aus der russischen Diaspora in kirchenslawischer Sprache wurden in einer berühmten mehrbändigen Anthologie russisch-orthodoxer Kirchenmusik gesammelt, die von einer Gruppe enthusiastischer Experten zusammengestellt wurde. Maxime beteiligte sich aktiv an diesem Projekt, und einige seiner Werke in Kirchenslawisch wurden in die Anthologie aufgenommen.

Doch das einflussreichste Vermächtnis von Maxime ist seine liturgische Musik in französischer Sprache. Im Stil der Moskauer Schule komponierte er liturgische Gesänge für die ersten Liturgien, die in den Jahren nach seiner Ankunft in Paris auf Französisch gefeiert wurden. Einige seiner Kompositionen und Bearbeitungen wurden später von einem seiner Schüler, Michel Zimine, in einem Buch gesammelt, das heute in französischsprachigen Gemeinden weit verbreitet ist.

Maximes kreativstes Werk bleibt seine Musik für die ECOF. Hierfür wählte er alte gregorianische liturgische Töne, die seiner Meinung nach demselben kulturellen und kultischen Hintergrund angehören wie der von der ECOF wiederhergestellte alte gallikanische Ritus. So passte er die gregorianischen Melodien an die französische Sprache an, während er gleichzeitig die monodischen Weisen mit einer Polyphonie bereicherte, die von den harmonischen Prinzipien der slawischen Kirchenmusik inspiriert ist, wie er sie von klein auf verinnerlicht hatte. Diese wagemutige Kombination aus slawischer und gregorianischer Musik stellt eine brillante Synthese und ein einzigartiges und authentisches Beispiel für die Inkulturation der Orthodoxie in einem westlichen kulturellen Kontext dar. Die gregorianischen Töne benutzte er vor allem in der gallikanischen und römischen Liturgie (d. h. in der Liturgie des Heiligen Germanus von Paris und in der Liturgie der vorgeweihten Gaben des Heiligen Gregor des Großen), während er für die Troparien und Kontakien der zwölf großen Feste slawische Töne verwendete, vielleicht um an diesen Hochfesten interkommunale Gottesdienste mit anderen Pfarrgemeinden zu erleichtern. Von besonderem Interesse ist das «Buch der Kronen» (*Livre des couronnes*)¹, in dem Kovalevsky slawische und lateinische Weisen jeweils für die gleichen Texte parallel anbietet, wie z. B. die sonntäglichen Hymnen an die Mutter Gottes (Theotokia) und verschiedene Prokeimena und Alleluja-Verse. Maxime hinterließ auch andere bewundernswerte Kompositionen, darunter lateinische Hymnen, die er für die französische Sprache harmonisierte, wie den dem heiligen Venantius Fortunatus², Erzbischof von Poitiers zur Zeit der heiligen Radegunde³,

¹ <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39745183n.public>

² https://de.wikipedia.org/wiki/Venantius_Fortunatus

³ https://de.wikipedia.org/wiki/Radegunde_von_Th%C3%BCringen

zugeschriebenen Kreuzeshymnus 'Les étendards du Roi s'avancent'⁴ und den im vierten Jahrhundert Prudentius⁵ zugeschriebenen Adventshymnus 'Ecoutez, une voix s'élève.'⁶

Nachwort

Maxime Kovalevsky gehörte zu der Generation russischer Emigranten, die das Verschwinden eines Reiches miterlebten und während der Revolution und des anschließenden Exils alles verloren. Statt in Verzweiflung zu verfallen, begriff er diese Situation als einmalige Chance für Entfaltung und Kreativität und verkörperte so das Konzept der lebendigen Tradition. Mehr noch als eine umfangreiche Sammlung großartiger Kompositionen, hinterlässt uns Maxime Kovalevsky einen authentischen Prozess der kirchlichen Erneuerung: eine Rückbesinnung auf die alten Quellen, ein Verständnis ihrer Grundprinzipien und eine Methode zur Umsetzung dieser Prinzipien in einem spezifischen kulturellen Kontext. Es ist an der Zeit, das Vermächtnis von Maxime Kovalevsky gründlich auszuwerten und sein Werk im Bereich des liturgischen Gesangs als einen der interessantesten und kreativsten Schätze zu würdigen, die uns die Begegnung zwischen der russischen Emigration und der französischen Kultur hinterlassen hat.

Cyrille Sollogoub ist Professor für Materialwissenschaften am Conservatoire National des Arts et Métiers der Universität Paris und Vorsitzender der orthodoxen Laienbewegung Action Chrétienne des Étudiants Russes – Mouvement de Jeunesse Orthodoxe (ACER-MJO). Er unterrichtet Liturgietheologie und liturgische Kunst am Theologischen Institut des Heiligen Johannes des Theologen in Brüssel. Er ist außerdem Chorleiter einer Gemeinde und hat mehrere Seminare über orthodoxen liturgischen Gesang geleitet.

Link zu CD's (Webshop) mit liturgischen Gesängen von Maxime Kovalevsky (auf der Website können Beispiele daraus angehört werden):

<https://eglise-catholique-orthodoxe-de-france.fr/produit/avant-l-aurore-de-la-creation/>

Mit Gesängen, die zwischen Palmsonntag und Ostern in den Liturgien und weiteren Offizien gesungen werden, hat Kovalevsky ein Passions-Oratorium zusammengestellt und zur Verbindung der einzelnen Teile die Überleitungen und Rezitative komponiert. Dieses Werk wurde als Konzert am 10. März 2024 in der Kirche St. Maximin in Metz aufgeführt. Chöre der orthodoxen Kathedrale Sainte-Irénée, Paris und des Priorats Notre Dame & Saint-Thiébauld, Centre Béthanie, Gorze (Moselle), Leitung Diakon und Kapellmeister Bruno Houver.

<https://www.youtube.com/watch?v=CCxdwBGJWI>

⁴ Lateinisch: Vexilla regis prodeunt

⁵ <https://de.wikipedia.org/wiki/Prudentius>

⁶ https://www.youtube.com/watch?v=hl6bsc-L6_8

Weitere Aufführung desselben Passions-Oratoriums im Centre Béthanie in Gorze (Moselle, Frankreich)⁷. Unter diesem Link gibt es auch eine Übersicht über die einzelnen Teile des Werks: <https://www.youtube.com/watch?v=1gFtV-aq29k>

Konzert in Schorbach (2015): <https://www.youtube.com/watch?v=EN3PATwqkpw>

Auszüge aus dem Pfingst-Gottesdienst 2017

<https://www.youtube.com/watch?v=i3EpdTMF73o>

Bei der letzten Durchsicht des Inhalts dieses Mitteilungsblattes bin ich auf die Mitteilung gestossen, dass Diakon und Kapellmeister Bruno Houver am 21. Februar 2025 einen Herzstillstand erlitten hat und «in den Himmel geboren wurde». Msgr. Benoît, Bischof von Pau in seiner Homilie anlässlich der Liturgie für den Verstorbenen: «Bruno empfing schon als Jugendlicher das Wort des Lebens durch die Liturgie. Er war ein aufmerksamer Schüler von Maxime Kovalevsky, der sagte, dass er keine liturgische Musik komponiert habe, sondern dass er Gottes Wort verklanglicht habe, dass er Melodien in den Dienst des Wortes gestellt habe. Bruno nahm das göttliche Wort ernst, er ließ es sein Herz verwandeln und stellte seine Talente als Musiker und Sänger in den Dienst dieses Samen-Wortes, das das innere Wesen zu verändern vermochte. Dieser Same keimte in ihm und er selbst wurde zum Sämann in alle Richtungen, um seinen Schülern, die wir sind, zu helfen, das Wort Gottes zu verinnerlichen, zu verkünden und es als Träger der Früchte des Heiligen Geistes - das sind Friede und Freude - zu leben.»

Zur Wiederherstellung der **gallikanischen Liturgie** soll in aller Kürze der nachstehende Text aus Orthodoxwiki genügen:

«Nach der Gründung der Orthodoxen Kirche von Frankreich im Jahr 1936 machte sich der Priester Evgraph Kovalevsky, der spätere Bischof Jean von Saint-Denis, daran, den gallikanischen Ritus für den Gebrauch in der französischen Kirche wiederherzustellen. Die wichtigsten Dokumente, die er verwendete und die seinen Vorgängern nicht zur Verfügung standen, waren zwei Briefe, die dem heiligen Germanus von Paris (496-576) zugeschrieben werden und die Liturgie im Paris des sechsten Jahrhunderts beschreiben. Kovalevsky stützte sich auf die Schriften zahlreicher gallikanischer Heiliger aus derselben Zeit, die Informationen über die gallikanische Liturgiepraxis liefern, sowie auf erhaltene Messbücher, Sakramentare, Lektionare und Antiphonare. Die wiederhergestellte Liturgie hat mehrere Ausgaben erlebt (1956, 1968, 1973, 1975 und 1998). Einige Orthodoxe außerhalb der Französischen Kirche verbreiteten das Gerücht, die Liturgie sei lediglich ein Produkt von Kovalevskys Fantasie. Als Reaktion darauf leitete Erzbischof John Maximovitch (Johannes von Shanghai)⁸ eine spezielle liturgische Kommission, die die Liturgie Wort für Wort untersuchte und mit den Originalquellen verglich. Der Bericht der

⁷ <https://www.centre-bethanie.org/>

⁸ https://orthpedia.de/index.php/Johannes_von_Shanghai,_der_Wundert%C3%A4ter

Kommission von 1961 erklärte die Liturgie für authentisch. Sie wurde von der Russischen Kirche, der Russisch-Orthodoxen Kirche außerhalb Russlands, der Kirche von Rumänien und der Kirche von Serbien zur Verwendung zugelassen.»
https://orthodoxwiki.org/Divine_Liturgy_according_to_St._Germanus_of_Paris
14.2.2025

Die Katholische Orthodoxe Kirche Frankreichs

Im 20. Jahrhundert gegründet als lebendige Wiedergeburt der Urkirche im christlichen Westen, bekennt sich die Katholische Orthodoxe Kirche Frankreichs zum orthodoxen Glauben der ungeteilten Kirche. Sie versteht sich als Ortskirche Frankreichs und feiert die Göttliche Liturgie auf Französisch nach dem heiligen Germanus, Bischof von Paris im 6. Jahrhundert. Die gallikanische Liturgie wurde wiederhergestellt gemäß den örtlichen Gepflogenheiten und der orthodoxen Tradition, die die eine Wahrheit in der Vielzahl der Formen verkündet.
<https://saintmartindanjou.wordpress.com/about/historique/> 14.2.2025

In einem Vortrag mit dem Titel

Liturgische Kunst und Maxime Kovalevsky; Religiöse Musik [musique religieuse] oder liturgische Musik?

https://eglise-catholique-orthodoxe-de-france.fr/enseignements/etudes-liturgiques/lart_liturgique_et_maxime/ 14.2.2025, übersetzt von Werner Dudli mithilfe von DeepL

würdigt Vater Jean Doussard (1928-2015) das unvergleichliche Lebenswerk von Maxime Kovalevsky. Vater Jean Doussard stellt sich zunächst selber vor:

Jean Doussard gehörte zu jener Kategorie von Dirigenten, die aufgrund ihrer eigentlichen Berufung über eine umfassende musikalische Ausbildung verfügten, sowohl im Bereich der Sinfonie als auch der Oper und der Choreografie. Er studierte am Conservatoire National Supérieur de Paris, wo er einen ersten Preis für Flöte (Klasse Marcel Moïse) erhielt.

Später arbeitete er als Orchesterdirigent mit großen französischen und ausländischen Dirigenten und erhielt mehrere internationale Preise (Besançon, Siena, Hilversum). Er begann seine Karriere als Dirigent des Orchesters Radio Symphonique d'Alger (Saisons 1953, 1954, 1955).

Anschließend war er sechs Jahre lang Dirigent des Internationalen Balletts des Marquis de Cuevas und leitete gleichzeitig jedes Jahr Symphoniekonzerte im Rahmen der Société des Concerts Populaires d'Angers, wo er ein ständiges Kammerorchester gründete, dessen künstlerischer Leiter er bis 1969 blieb.

Neben zahlreichen Auftritten im Ausland war er 1965 der erste französische Dirigent, der im Rahmen des Kulturaustauschs eine große Tournee nach China unternahm.

Er war mehrere Spielzeiten lang Dirigent an der Opéra de Lyon, der Opéra de Paris und der Opéra Comique. Gleichzeitig machte er Aufnahmen bei Pathé Marconi und erhielt 1970, 1973 und 1974 den Orphée d'Or du Grand Prix National du Disque Lyrique.

Nachdem er viele Jahre lang das National-, Philharmonie-, Opern- und Kammerorchester beim französischen Rundfunk und Fernsehen geleitet hatte, wurde er vier Spielzeiten lang ständiger Dirigent des Theaters von Nancy. Anschließend war Jean Doussard vier Jahre lang Chefdirigent der Opéra Régional du Nord in Lille, von 1984 bis 1994 Direktor des Konservatoriums in Troyes, wo er ein Symphonieorchester gründete.

Jean Doussard erhielt 1980 die niederen Weihen, wurde 1994 zum Diakon in der orthodoxen Gemeinde in Angers und 2000 bei der Église Catholique Orthodoxe de France zum Priester geweiht.

Wir sind heute zusammengekommen, um das Leben der westlichen Liturgie zu analysieren, zu verstehen, zu erklären und zu entdecken, die dank eines Theologen, Propheten, inspirierten Visionärs und eines charismatischen Liturgen aus der Versenkung geholt, erneuert und wiederbelebt wurde, nämlich durch Monsignore Jean Kovalevsky, Bischof von Saint-Denis, und Maxime, seinen Bruder. Es ist der spirituelle und musikalische Ansatz des Letzteren, der uns besonders interessiert.

Ein Mann von großer Kultur, Historiker, Musikwissenschaftler, Ikonograph, Theologe, Mathematiker, aber auch und vor allem ein liturgischer Komponist und Pädagoge, Professor für Liturgiegeschichte und -Vergleich sowie sakrale Kunst am orthodoxen Institut für Theologie in Paris Saint-Denis. Maxime absolvierte ein ernsthaftes Musikstudium am russischen Konservatorium in Paris: Klavier, Klasse für Musiknotation, Harmonie, Fuge und Kontrapunkt. Das Fach Komposition nahm er bei Nadia Boulanger (1887-1979), Gewinnerin des zweiten großen Preises von Rom und Chorleiterin, die sich auf Kompositionsunterricht spezialisiert hatte und in ihren Kursen viele der jungen Komponisten des letzten Jahrhunderts, und nicht etwa die geringsten von ihnen, durchlaufen sah.

Ich möchte diesen Überblick über das Leben von Maxime, dem Komponisten liturgischer Musik, nutzen, um jenen zu antworten, die die Gültigkeit unserer Musik in Frage stellen, die sich ihrer Meinung nach an eine Sprache, in diesem Fall die französische, anhängt, die nicht liturgisch sei und die tausend Jahre der Versenkung endgültig von der Tradition abgeschnitten hätten. Wenn man sieht, was aus manchen Liturgien in tausend Jahren des täglichen Gebrauchs geworden ist, kann man sich glücklich schätzen, eine gallikanische Liturgie praktizieren zu können, die vor tausend Jahren zwar eingeschlafen ist, aber im Gegenzug auch nicht der Mode der Zeit ausgesetzt war. Ich werde, wenn Sie gestatten, mir die Freiheit nehmen, mit Argumenten, die ich überzeugend finde,

und Fakten, die mir kaum diskutabel erscheinen, das Gegenteil zu beweisen, und zwar auf dem Weg, den Maxime gegangen ist.

Der goldene Faden

Dieser Weg, den Maxime den «goldenen Faden» nannte, steht für die Treue, die sich durch die gesamte Kirchengeschichte zieht. Um diesen Weg treu zu befolgen, muss man sich strikt an ihn halten:

«An dieser Stelle bekenne ich, dass mein Bruder, ich und die Gruppe, die bei uns war, sich an diesen goldenen Faden unter den schwierigen Umständen unseres Lebens strikt gehalten haben. Alles, was davon abweicht, muss aus dem liturgischen Leben entfernt werden. Hingegen müssen die Dinge, die nicht von diesem goldenen Faden abweichen, beibehalten und, wenn nötig, sogar wieder zum Leben erweckt werden. Diesen Schritt nach vorne machte mein Bruder, der paradoxerweise für einen Revolutionär gehalten wurde, obwohl er lediglich die Treue verteidigte. Sobald wir von diesem goldenen Faden abweichen, weichen wir von der wahren christlichen Lehre ab, die durch eine solche Entstellung nicht die Früchte tragen kann, die man vom Christentum gemäß der Verheißung, die Christus uns gegeben hat, zu Recht erwarten darf.»

Dieser goldene Faden trägt die Reinheit, den Glanz des Lichts und den Reichtum der ununterbrochenen Tradition. Ihm zu folgen bedeutet, Gott auf rechte Weise zu dienen, was die eigentliche Bedeutung des Wortes «Orthodoxie» ist.

Um das liturgische Wirken von Maxim Kovalevsky richtig zu verstehen, ist es notwendig, einige Wahrheiten in Erinnerung zu rufen:

- dass die Weltkirche von Anfang an und bis heute aus Ortskirchen besteht, die denselben Glauben bekennen, sich von denselben Dogmen nähren, sich auf dieselben Kanones stützen und grob gesagt dieselbe liturgische Struktur haben, sich aber durch die Seele der Nation ausdrücken, in der der Same des Evangeliums Wurzeln geschlagen hat, woraus sich unterschiedliche Riten und Bräuche östlicher oder westlicher Tradition ergeben, mit anderen Worten: Vielfalt der Riten in der Einheit des Glaubens.
- Wenn die orthodoxe Kirche heute immer noch die wahre Kirche Christi ist, die Fortsetzung der ungeteilten Kirche der ersten zehn Jahrhunderte, muss man die Verschiedenheit der Riten anerkennen, man kann nicht anders. Wenn man die Geschichte betrachtet, stellt man fest, dass von Anfang an: der heilige Athanasius der Große die Göttliche Liturgie nach dem Ritus von Alexandria feierte; der heilige Basilius der Große den von Kleinasien, Hilarius von Poitiers den von Gallien und Ambrosius von Mailand den von Norditalien. Keiner der vier zelebrierte die sogenannte Johannes-Chrysostomus-Liturgie, alle vier ignorierten das spät gebildete byzantinische Typikon, bekannten sich aber einmütig zum fleisch-

gewordenen göttlichen Wort und kämpften gemeinsam gegen die arianische Häresie, wobei sich diese Liturgien gegenseitig durchdrangen.

Ob damals oder heute, keine Kirche kann irgendeine Priorität für sich beanspruchen, außer der in Jerusalem gegründeten Kirche Christi. Alle anderen wurden durch die apostolische Evangelisation und einige Kirchenväter, die die Nationen lehrten (St. Irenäus, St. Cassian, als sie in verschiedene Länder auswanderten), zum Glauben geboren.

Bischof Johannes und Maxime stützten sich auf diese Feststellung, zumal die Entdeckung der Texte nach St. Germanus von Paris in Autun uns die Existenz eines wahrhaft orthodoxen Ritus mit einer Liturgie, Dogmen und Kanones, die der ungeteilten Kirche der ersten Jahrhunderte angehörten, offenbarte. Leider fehlten die Kantilenen, die in alter Zeit die Gebete und das göttliche Wort transportierten. Jede authentische Religion, egal in welcher zeitlichen und räumlichen Dimension, ist mündlich überliefert. Erst später tauchten einige Zeichen über den Wörtern und nach und nach die ersten Neumen auf, die eine melodische Linie anzeigen. Mit der Gewissheit, dass diese wiedergefundene gallische Liturgie wirklich in direkter Linie mit der von Alexandria oder Kleinasien steht, aber mit ihrer lokalen Besonderheit, musste Maxime also eine Tonsprache finden, die ohne jedes gesprochene Wort die Seele des zeitgenössischen Galliers widerspiegeln und das Gebet vom Herzen zum Geist tragen würde, also eine liturgische Kunst und keine religiöse Kunst sein würde. Bevor wir fortfahren, sollten wir über den grundlegenden Unterschied zwischen religiöser und liturgischer Kunst nachdenken. Was verstehen wir unter dem Begriff Kunst?

Ich glaube, am besten hat es Jean-Paul Sartre formuliert, als er sagte, dass «Kunst eine Offenbarung ist, die von einem oft außergewöhnlichen Individuum erlebt wird und die es durch sinnliche Mittel an andere Individuen weitergibt, die dafür empfänglich sind. Wichtig ist vor allem, dass ein Künstler den Zuhörer, Leser oder Zuschauer an einer höheren Transzendenz teilhaben lässt. Wenn er nicht an dieser Transzendenz teilhaben lässt, ist er kein wahrer Künstler, da er denjenigen, an den er sich wendet, nicht bereichert.»

Aber an welcher Transzendenz lässt der Künstler seinen Zuhörer, Leser oder Zuschauer teilhaben? Ich denke, wir sind uns einig, dass ein Künstler in der Lage ist, uns an seiner eigenen Transzendenz teilhaben zu lassen. Natürlich trägt uns diese Transzendenz, die von einem Genie ausgeht, über das hinaus, was wir in der Lage sind zu sehen, zu fühlen, auszudrücken, selbst zu erfahren, und eine unbekannte Sensibilität zu entdecken. Sicherlich können wir Zugang zu einer anderen Welt haben, einer inneren Welt, die unter anderem mehr auf Emotionen, Freude, Frieden, Überschwang, Aufregung, Exaltiertheit und auf Schönheit ausgerichtet ist, aber wir gehen immer noch nicht über die Transzendenz des Künstlers hinaus. Und ich denke an die Werke, die von Beethoven, Liszt, Fauré, Gounod, Verdi, Bach, Brahms und Benjamin Britten in den letzten Jahrhunderten geschaffen wurden, aber auch an Vivaldi, Cherubini im Barock und Palestrina

nach dem Konzil von Trient. Diese Kunst kann als «religiös» bezeichnet werden. Wenn ein talentierter Komponist eine Schönheit anstrebt, der er aus ästhetischen Gründen einen religiösen Charakter zuschreibt, ist es nicht ausgeschlossen, dass diese Musik, die eine gewisse Religiosität vermittelt, ein Gefühl der Teilnahme und des Gebets hervorrufen kann. Dies erscheint mir angesichts dessen, was liturgische Musik sein sollte, fragwürdig. In dieser Art von Musik, die ich gerade beschrieben habe, ist das Wort religiös nicht Teil ihres Wesens. Nur weil sie heilige christliche Worte enthält, wird sie so bezeichnet, denn derselbe Komponist verwendet dieselben Passagen, dieselben Techniken und dieselbe innere Struktur, um ein weltliches Werk zu schreiben. Darüber hinaus stehen der Komponist und der Interpret (Dirigent, Sänger) an erster Stelle und sind die Hauptakteure, durch die der Hörer hindurchgehen muss. Der Interpret hat auch seine eigene Transzendenz, die bereits der Transzendenz des Autors unterworfen ist. Der Hörer vibriert nur dank des Charakters der musikalischen Handschrift, und je nach dem Wert des Interpreten wird die Qualität seiner Teilnahme unterschiedlich sein.

«Eine Musik», so Maxime, «die versucht, eine Gebetsatmosphäre zu schaffen, würde nicht den Strukturen und Absichten der christlichen Lehre entsprechen. Es wäre dann eine äußere, fast magische Kraft, die unseren inneren Zustand verändern würde. Es ist jedoch nicht die Schönheit aus sich selbst, die ein wahres Gebet hervorrufen kann, sondern der Mensch, der betet, der das Lob Gottes singt, der eine Ikone oder ein Fresko malt, der eine Kirche baut, der eine liturgische Geste so bewusst und so schön wie möglich vollzieht, wie ein Gebet, ein solcher Mensch kann eine gewisse Schönheit erschaffen, die die liturgische Kunst bereichern kann. Nur wenn dieser Künstler die Lehre der Kirche verinnerlicht hat und beten kann, kann das Ergebnis seiner künstlerischen Arbeit liturgisch werden. Es gibt hier eine Nuance, die zu subtil oder im Gegenteil zu scharf erscheinen mag, aber sie ist grundlegend: Hier wird, so glauben wir, die Grenze zwischen religiöser und liturgischer Musik gezogen, die die geheimen Resonanzen enthüllt, ausstrahlt und die mystische Bedeutung des Textes verstärkt.»

In der Tat nimmt in der liturgischen Kunst der Komponist, der Lektor, der Sänger, ganz allgemein der Interpret nur den zweiten Platz ein, obwohl diese Akteure von hoher Qualität sein müssen. Sie sollten die Musik nicht nach ihrem Empfinden oder Pathos interpretieren, sondern nach der theologischen Bedeutung des Textes, denn der Gegenstand ihrer Kunst ist die direkte Beziehung zu Gott durch den Gottesdienst, sie sind keine Künstler mehr, sondern Diener. Man muss alle Mittel vergessen und weglassen, die geeignet sind, zu erregen, eine bestimmte Atmosphäre zu schaffen, das Empfinden des Menschen zu lenken, indem man ihn zwingt, sich in einer «religiösen Stimmung», wie Maxime es nannte, einzuschließen. Es muss eine geeignete Musik gefunden werden, die vor dem Wort zurücktreten kann, es aber gleichzeitig trägt und mit ihm übereinstimmt. Das Wort wird zur Musik und die Musik wird zum Wort. Der Text versorgt den

Menschen mit der Nahrung, die sein Geist braucht, die Musik versorgt ihn mit der Nahrung, die sein Herz braucht. Die Emotionen, die uns die sogenannte religiöse Musik vermittelt, richten sich an unsere Natur (Maxime nannte sie «naturalistisch»). Sie erreicht unsere Psyche, löst Emotionen aus und bringt sogar unseren Körper durch die Amalgamierung der Schallwellen, die sie erzeugt, in Schwingung. Sie spricht also unsere Natur an, unseren Intellekt, unsere Intelligenz, aber nicht unseren Geist. Auch die liturgische Musik trägt in sich Emotionen, Freude, Frieden, Erhebung, Licht, Verständnis, man entflieht der materiellen und alltäglichen Welt, um in eine andere Welt einzutreten, indem sie uns in eine andere Realität versetzt, sie ist nicht mehr naturalistisch, sondern spirituell, sie ist nicht mehr Emotion, sondern Gnade, der Zuhörer ist dann in der Lage, sich der göttlichen Gnade zu öffnen, sich von der Lehre Christi besäen zu lassen, denn diese, so sagte Maxime, ist «ein Same und keine Doktrin».

Manche mögen denken, dass ich Musik religiöser Art ablehne! Das ist überhaupt nicht der Fall! Denn es ist oft angenehm, mit der Transzendenz des Menschen zu kommunizieren und die Emotionen des Komponisten und seinen intellektuellen Ansatz zu teilen: Bischof Germain hat bei unserer letzten Generalversammlung den Text von Isaak dem Syrer, den er uns vorgelesen hat, mit einer kurzen Zusammenfassung abgeschlossen: «Die Welt nicht ablehnen, sondern die Werke der Menschen ehren und bewundern». Um den Unterschied zwischen religiöser und liturgischer Musik zu verdeutlichen, möchte ich die Malerei und die Ikonografie als Beispiel heranziehen. In der Malerei flieht die Perspektive vor dem Betrachter und geht in die Unendlichkeit; während in der Ikone die Linien der Perspektive umgekehrt sind und sich im Herzen des Menschen treffen (das Herz ist der ganzheitliche Mensch). Nehmen das Beispiel des Evangeliars, das von den Heiligen präsentiert wird. Durch die umgekehrte Perspektive gelangt das heilige Wort symbolisch zum Herzen des Menschen.

Nehmen wir ein anderes Beispiel: In der Malerei geht der Künstler vom Licht zu den Schatten, um ein Relief zu schaffen; bei der Ikone gilt das umgekehrte Vorgehen: man geht von der Dunkelheit aus, um das Licht hervorzubringen. Man kann sehen, dass es zwei verschiedene Techniken gibt, wie bei der religiösen und der liturgischen Musik.

Maximes Vorgehen

Zur Zeit des Autun-Manuskripts (6. Jh.) und für die gallikanische Liturgie, die seit mindestens einem oder zwei Jahrhunderten existieren musste, waren keine Partituren geschrieben worden, wie übrigens auch im Osten, und dennoch gab es eine melodische Sprache. Für Maxime stellte sich die Frage nach einer Tonsprache, die diese Aufgabe erfüllen und an die französische Sprache angepasst werden konnte, wobei er sich bewusst war, dass diese Stütze nur eine Steigerung des Wortes ist. Es ist die Sprache, die etwas Klangvolles hervorbringt, nämlich die liturgische Musik; diese darf niemals einen betörenden oder magischen Charakter haben, sie darf weder erregen noch einlullen, sondern

muss den Gläubigen wachsam halten, damit er zuhört («Höre Israel..., höre», wiederholt uns Christus, «Wer mein Wort hört und es bewahrt...»).

Maxime verließ bald den Weg der «religiösen» Musik (obwohl er die Fähigkeiten hatte, sie zu schreiben), er weigerte sich, musikalische Kreationen einzuführen, die allein aus seiner persönlichen Inspiration entstanden wären, weil er der Tradition treu bleiben wollte (immer dieser «goldene Faden»). Aber welche Tradition sollte er wählen? Er hatte die Wahl zwischen dem byzantinischen und dem römischen Ritus. Der byzantinische Ritus war vor 1920 in Westeuropa nie als organischer lokaler Ritus gefeiert worden, und überhaupt, welchen sollte man übernehmen? Der russische, der griechische, der serbische, der rumänische: keiner hatte die gleiche Musik und keiner passte in unsere Vergangenheit.

Der römische Ritus? Lassen wir Maxime sprechen:

«... Es war ein Ritus in Entwicklung, was zum Zweiten Vatikanischen Konzil führte. Ihn zu übernehmen, selbst wenn man orthodoxe Elemente hinzufügt (Epiklese, Kommunion unter beiden Gestalten...), wäre ein Fehler gewesen, der zu Missverständnissen geführt hätte, die eine Wiederholung des Uniatismus (Identität des Ritus, dogmatische Unterschiede) hervorgerufen hätten.»

Trotzdem studierte er die verschiedenen orthodoxen Riten und ihre Musik und analysierte sie genau. Dabei entdeckte er in jedem Ritus die gleiche Schreibtechnik, d. h. Gruppen von Noten, die eine Formel bilden, die von den Gläubigen leicht auswendig gelernt werden kann. Als er sich mit der Gregorianik beschäftigte, stellte er fest, dass sie auf dieselbe Weise funktionierte, und beschloss, sie als Vorbild zu nehmen.

Aber welche Gregorianik soll man wählen? Diese entwickelte sich langsam bis ins 7. Jahrhundert, aber nach einer kurzen Periode zwischen dem 7. und 9. Jahrhundert, in der sie fast unangetastet blieb, wurde sie nach und nach bis ins 16. Jahrhundert verändert: ihr Rhythmus veränderte sich unter dem Einfluss der aufkommenden Polyphonie, nach und nach gaben die Neumen die Gruppierung der Noten nicht mehr getreu wieder, die authentische Anwendung der Melodie auf den Text erfuhr aufgrund neuer Ideen tiefgreifende Veränderungen, (Beispiel: Palestrina), die Melismen wurden größer, die endlosen Vokalisieren, oft ohne großen Ausdruckswert, erklären sich nur durch die Notwendigkeit einer langen Dauer des Gesangs, während die Gläubigen ihre Gaben zum Altar brachten. Im 19. Jahrhundert ordnete Solesmes zwar diesen Wust an Korrekturen und Verstümmelungen, ohne jedoch wirklich zur Reinheit der frühen Gregorianik zurückzukehren. Maxime suchte immer noch nach der wahren Tradition («Der goldene Faden»).

Sie wissen wahrscheinlich, dass unsere Gottesdienste auf denen der Benediktiner basieren, und Maxime fand in einigen Klöstern eine authentische Gregorianik, die nicht allzu sehr beschädigt worden war. Er übernahm also die musikalischen Strukturen, die der benediktinischen Tradition entsprachen. Was

war der Grund dafür? Diese Tradition hat ihre Wurzeln in der klassischen patristischen Theologie (Basilus der Große, Johannes Chrysostomus, Johannes Cassianus...), also eine in der Weltkirche gereifte Tradition.

Die Benediktiner, die zu Beginn des 6. Jahrhunderts mit St. Maur nach Gallien kamen und die der heilige Benedikt von Italien nach Gallien schickte, um Klöster zu errichten, mussten wahrscheinlich die lokale Liturgie feiern; außerdem erlebten sie die Entstehung, Ausarbeitung und Komposition der Gregorianik, die sie übernahmen und die zum Gebet werden und nur noch Gebet sein sollte. Maxime hatte in dieser Entstehung der Gregorianik, die sich zwischen dem 7. und 9. Jahrhundert stabilisierte, die musikalische Verbindung zu einer westlichen liturgischen Kunst der noch ungeteilten Kirche gefunden; sie musste nur an die französische Sprache angepasst werden. Er machte sich mit der Hilfe seines Bruders, Monsignore Jean, an diese Aufgabe.

Er behielt die Hauptformeln der Gregorianik bei, d. h. die Intonation, die Flexa vor den Kommas, die Mittel- und die Schlusskadenz, er benutzte die recto-tono-Kantilenen auf verschiedenen Tonhöhen wie in den ersten Jahrhunderten, die durch aufsteigende oder absteigende Flexa (arsis-thesis, d. h. Spannung und Lösung, Aufbruch und Ankunft, Inspiration und Expiration) markiert wurden, um daraus das zu machen, was wir als Rezitationsnoten bezeichnen. Dieses Verfahren ermöglicht es einem Text, als Bindeglied zwischen zwei theologischen Ideen zu dienen, oder einer Gruppe wichtiger Wörter, die, getragen durch die melodischen Formeln, hervorgehoben werden, um die Aufmerksamkeit des Zuhörers zu erregen. Er komponierte eine einfache Musik, da er immer sagte, dass liturgische Musik einfach sein sollte, nicht mit überflüssigen Elementen beladen, um mit wenigen Mitteln einen ästhetischen Effekt zu erzielen. Dies hinderte ihn jedoch, der Tradition gemäss, nicht daran, für den Chor, z. B. für Cantica, Hymnen, große Antiphonen und Troparien, eine viel ausgefeiltere, kunstvollere Musik zu schreiben, die eine Gregorianik unterstützt, die oft durch eine subtile Harmonisierung verziert ist, was nur eine Gruppe von erfahrenen Sängern bewerkstelligen kann.

Maxime verwendete mit Freude alle acht gregorianischen Töne, aber auch slawische und sogar hebräische Töne («Chantons le Seigneur...»). Warum (immer dieser «goldene Faden»)? Weil der Osten und der Westen sich jahrhundertlang liturgisch beeinflusst und eine gewisse spirituelle Blutsverwandtschaft zwischen den Brüdern des Ostens und des Westens geschaffen haben. Was er vor allem tat, war, die Schlacken zu beseitigen, die sich durch jahrhundertlange Gewohnheiten angesammelt hatten und die immer noch fortbestehen. Hören wir Maxime zu:

«Fürchtet die Gewohnheiten mehr als eure Feinde, denn Gewohnheit ist die geringste Anstrengung, sie ist eine statische und passive Haltung. Die Tradition verlangt eine unaufhörliche Anstrengung der Suche, um sich allmählich einem Ideal anzugleichen».

Der gregorianische Gesang, der unter anderem aus dem griechisch-syrischen Gesang hervorgegangen ist, verleiht der lateinischen Sprache und dem westlichen Empfinden eine neue Geburt (dasselbe gilt für den slawischen Gesang, der aus dem byzantinischen Gesang hervorgegangen ist). Maxime hat ihn erneut wiederbelebt, indem er ihm eine Musik verlieh, die dem Text, den sie trägt, angeboren ist, und zwar in französischer Sprache. Dies befähigt die Gläubigen der westlichen orthodoxen Kirche im 21. Jahrhundert, sich dieser Gnade zu öffnen, damit sie imstande sind, die göttliche Transzendenz zu empfangen - dies ist der große Unterschied zwischen der sogenannten «religiösen Musik», die uns zur menschlichen Transzendenz führt, und der «liturgischen Kunst», die uns die Türen zur göttlichen Transzendenz öffnet.

Maxime hat in den musikalischen Formeln, die er verwendete, eine große Freiheit im Ausdruck belassen, außer wenn er eine Melodie schrieb, die für die ganze Gemeinde bestimmt war, um Gott mit einer Stimme und gut zusammen zu loben. Wie in der Frühzeit benutzte er Symbole, Zeichen über den Wörtern, um die Hymnen und Cantica möglichst genau zu notieren.

Andererseits lässt er den höheren Klerikern bei der Verkündigung des Wortes große Freiheit. Den Lektoren stehen für jede Lesung eine bestimmte Melodie und die darin enthaltenen Formeln zur Verfügung; es liegt an ihnen, sie je nach der theologischen Bedeutung des Textes, der Wörter oder Wortgruppen, die sie hervorheben wollen, einzusetzen, damit der Zuhörer sie sich gut einprägt. Dies erfordert ein Studium des Textes und bereits einen gewissen Werdegang im Bereich der Spiritualität. Dasselbe gilt für den höheren Klerus, dem eine Reihe von Kantillationen zur Verfügung stehen, einerseits feste (zur Immolation / Praefation), die man aber trotzdem verzieren kann; und andere, die er selbst musikalisch und theologisch an den Text anpasst, denn der Zelebrant schafft nicht die Formeln, sondern arbeitet mit diesen Formeln, die er nicht erfunden hat. Und Gott weiß, dass für diejenigen, die die Liturgie feiern, der Reichtum der Offenbarung zahlreiche Kantillationen gemäß den zugelassenen Regeln ermöglicht, um die Lehre Christi zu loben, zu heiligen und zu verherrlichen.

Wie bei den Komponisten weltlicher Musik, Beethoven, Berlioz, Debussy, Ravel, Dutilleux usw., denen man das Wort Genie verleihen kann, kann man auch Maxime das Prädikat «Genie der liturgischen Kunst» anwenden.

Maxime sah sich in seiner Arbeit, die er geleistet hatte, um «die vergessene Quelle» wiederzufinden, bestätigt und absolut beruhigt, als er das Buch eines Jesuitenpaters, Pater Jousse, entdeckte, der leider in den Himmel einging, ohne dass Maxime ihn kennenlernen konnte, obwohl sie seit etwa dreißig Jahren an demselben Thema arbeiteten. Pater Jousse (Marcel Jousse, 1886-1961) hatte sein ganzes Leben lang die Technik der mündlichen Überlieferung seit der Antike studiert und den Formulismus in verschiedenen Formen gefunden (Cinémimismus, Körpergesten und Laryngobucal-Phonomimismus).

Zum Schluss möchte ich mich mit einem Zitat von Nicolas Lossky («Essai sur une théologie de la musique liturgique», Editions du Cerf) auf einen feinen Kenner der liturgischen Musik beziehen:

1. Der gregorianische Gesang ist das Ergebnis höchster musikalischer Kompetenz von Komponisten mit pädagogischem Geschick.
2. Der gregorianische Gesang ist so komponiert und organisiert, dass er für den Priester, die Chöre und die Gemeinde immer in enger Verbindung mit dem liturgischen Moment steht, mit spezifischen Schwierigkeiten für diese verschiedenen Rollenträger der Liturgie.
3. Für die liturgische Musik, die vom Gebet und der Beschäftigung mit dem Wort Gottes getragen wird, muss der Komponist die Tiefe der von ihm verwendeten heiligen Texte kennen und sie mit großer Feinheit über das hinaus, was sie ausdrücken, sprechen lassen können.

Nicolas Lossky fügt später hinzu: «Es besteht für mich kein Zweifel, dass der beste Komponist liturgischer Gesänge im 20. Jahrhundert Maxime Kovalevsky ist.»

Wie Sie wissen, gibt es in der Gregorianik keine Noten, sondern Zeichen, die ein Intervall zwischen ihnen definieren. Auf den ersten Blick gibt es also keine Verbindung zwischen den Neumen und den uns bekannten Noten. Leider gibt es heute kaum noch Gemeindemitglieder, die singen möchten und die Neumen lesen können. Viele unserer Mitbürger kennen jedoch Noten, und Maxim benutzte sie, um die «gregorianischen Intervalle» zu definieren, die es sofort möglich machten, die in Noten umgeschriebenen Neumen zu singen, aber diese Noten haben nichts mit der Musik zu tun, wie wir sie heute kennen. Sie folgen nicht denselben Regeln, weder dem Rhythmus noch dem Notenwert und somit auch nicht der Interpretation. Sie unterliegen weiterhin den Regeln der Gregorianik, die sich nur auf das gesprochene Wort stützt, indem sie die Schwungnoten, die Rezitationsnoten, die Mittel- und die Schlusskadenzen, die Formeln sind, hervorhebt. Diese Formeln haben ihren eigenen Rhythmus, der nicht in Achteln, Vierteln oder Halben gemessen werden kann, da man damit in ein Korsett geraten würde, das der Freiheit des gregorianischen Gesangs, der sich auf den theologischen Wert der Worte stützt, zuwiderläuft. Maxime verwendet nur wenige Zeichen: Achtelnoten fast nur, um grob ein Tempo zu definieren, längere Noten, die er mit Viertelnoten und Halben materialisiert hat, die aber von ihrem Wert her nicht wirklich solche sind. Tatsächlich sind die Notenfiguren je nach dem Wort, das sie tragen, und ihrem Platz im Satz mehr oder weniger lang oder kurz und entziehen sich so der rhythmischen Strenge der Notenschrift. Maxime hatte keine andere Wahl, als diese Gregorianik, die er von den über mehrere Jahrhunderte angesammelten Schlacken befreit hatte, für jeden von uns zugänglich zu machen. Er ließ mich wissen, dass er befürchtete, dass man aus ihr eine regelmässige Musik machen würde, indem man sie in eine obligatorische Interpretation einschließt, die der Strenge von Achteln,

Vierteln oder Halben unterworfen ist und für alle Texte denselben Stil definiert, während die rhythmische Geschmeidigkeit der Gregorianik sich an den theologischen Wert der Worte anpassen muss.

Maxime verwendete Noten auch, um die gregorianischen Melodien zu harmonisieren; er brauchte ein System, das die vertikale Sicht auf den Ablauf einer Chorpartitur unserer Liturgie ermöglicht und so mit Leichtigkeit die Synchronisation der verschiedenen Stimmen erlaubt. Aber auch hier gilt: Die Materialisierung dieser Enembletechnik ändert nichts an der Besonderheit der Interpretation gregorianischer Melodien durch ihre Formeln, die einen Rhythmus definieren.

Wir dürfen nicht vergessen, dass vor der Musik das Wort steht und dass diese Musik realisiert wird, um das Wort zu tragen, und es darf keine Tyrannei des einen gegenüber dem anderen geben, sondern Gemeinschaft!

Ohne anmaßend zu sein, darf man sagen, dass Maximes liturgisches Vorgehen einzigartig ist, da man kein ähnliches Beispiel findet. Seine Arbeit ist im 20. Jahrhundert einzigartig, und man stellt fest, dass selbst in den vorangegangenen Jahrhunderten niemand ein solch meisterhaftes Werk von diesem Ausmaß unternommen hat.

Notenblatt aus dem eingangs erwähnten Büchlein in der Sammlung des VOM

K Y R I E - E L E I S O N

(S1 = 1^{er} Sopran solo, oder Kind
S2 = 2^{er} Sopran solo, oder Kind
A = Alt solo)

D : Lasst uns zum Herren beten.

= 96 ungef.
(leise)

(Liturgisches Thema in dem 2.en Sopran)

S1: Ky--ri--e

S1: e--le-i-son.....

A: e--le-i-son.....

TENOR & BASS (alle) : e-le-i--son.

alle Sopr.

mp

Jahresbericht von Februar 2024 bis Februar 2025 (d. h. bis zum Erscheinen von Mitteilungsblatt Nr. 91)

Vereinsstatistik

Generalversammlung 2024

Sie fand am 03. Juni 2024 im Pfarreisaal der röm.-kath. Pfarrei Dreikönigen in Zürich-Enge statt. Das Protokoll wurde im letzten Mitteilungsblatt (Nr. 90) abgedruckt.

Vorstand

In der Berichtsperiode setzte sich der Vorstand wie folgt zusammen:

- Werner Dudli, Gossau SG, Präsident
- Archimandrit Kosma (Büchl), Zürich / München, Serbisch-orthodoxe Kirche
- Dr. Bruno Jans, Herlisberg LU
- Regina Klaus, Aesch bei Birmensdorf ZH
- Tobias Gomm, Dortmund (D)

Vorstandssitzungen

Die für die Abwicklung der Projekte und Daueraufgaben notwendigen Kontakte wurden situativ in Arbeitssitzungen oder per Telefon und E-Mail direkt unter den Beteiligten gepflegt.

Mitgliederbestand

Mitgliederbestand 01.03.2024	116	gemäss letztem Jahresbericht
Eintritte	-	
Austritte	- 7	
Tod	- 4	
Mitgliederbestand 28.02.2025	105	

Mitgliederbeitrag

Der Mitgliederbeitrag wird gemäss den Statuten jeweils an der Generalversammlung für das folgende Jahr festgesetzt. Für das Jahr 2025 beträgt er CHF 40 bzw. Euro 35 für Mitglieder in Ländern mit Euro-Währung.

Jahresrechnung

Das Aufwandbudget 2024 betrug CHF 6'350.00 und wurde um CHF 150.00 überschritten. Die Einnahmen überstiegen den budgetierten Betrag von CHF 6'700.00 um CHF 223.55. Dies ergibt einen Ertragsüberschuss von CHF 73.55 statt des budgetierten Verlustes von CHF 350.00.

Es sind Spenden im Betrag von CHF 1'303.60 eingegangen. Allen Spendern sei an dieser Stelle für ihr Wohlwollen herzlich gedankt. Ohne diese freiwilligen Zuwendungen könnte der Aufwand nicht vollständig gedeckt werden.

Der Vorstand beantragt der Generalversammlung 2025, den Gewinn von CHF 423.55 dem Eigenkapital gutzuschreiben. Das EK beläuft sich nach dieser Abschlussbuchung auf CHF 15'007.20.

Mitteilungsblatt

In der Berichtsperiode sind die Mitteilungsblätter Nr. 90 und 91 erschienen. Verantwortlich für die Redaktion ist Präsident Werner Dudli. Ein grosser Dank gebührt Andreas Herold, der für das Mitteilungsblatt Nr. 90 einen lesenswerten Artikel zum 100. Todestag des Kirchenkomponisten Aleksandr A. Archangel'skij abgeliefert hat. Dem Präsidenten wurden von einigen Mitgliedern anerkennende Worte zugetragen.

Bildungsangebote: Seminare, Reisen

Im Berichtsjahr wurden keine entsprechenden Angebote realisiert.

Publikationen

Erzpriester Aleksej Mal'cev: Die liturgischen Bücher der orthodoxen Kirche in deutscher Sprache

Das Projekt ruht seit einigen Jahren. Die in früheren Jahren erschienenen Bände sind alle vorrätig und lieferbar.

Deutsches Chorbuch für den orthodoxen Gottesdienst

Der Umfang der lieferbaren Notenbände hat sich im Berichtsjahr nicht verändert. Sie sind sowohl als Print-Ausgabe als auch zum Download als pdf im Internet verfügbar.

Die im Entwurf vorhandenen, aber noch unveröffentlichten Noten, vor allem zu den Hochfesten, sollen durchgesehen und Schritt für Schritt zu Ende redigiert werden. Mit dem Pfingstfest und Epiphanie wurde begonnen, da Werner Dudli das entsprechende Notenmaterial für Gottesdienste bereitstellen musste.

Das von uns für die Noten verwendete Schreibprogramm «Finale» wurde im letzten Jahr leider eingestellt. Mittelfristig kommt der Tag, ab dem wir die mit diesem Programm erstellten Dateien nicht mehr bearbeiten können. Selbstverständlich können sie weiterhin, so wie sie sind, im pdf-Format gelesen oder ausgedruckt werden.

Ältere, in Heft- oder Buchform gedruckte VOM-Editionen

Von den meisten Publikationen gibt es Restbestände. Sie können bei der Geschäftsstelle bezogen werden. Der Katalog ist auf unserer Website aufgeschaltet.

Projekt Russicum

Keine Fortschritte.

Projekt Limburg, «35 Geistliche Konzerte von Bortnjanskij»

Keine Fortschritte.

Vereinssitz, Geschäftsstelle

Sitz und Geschäftsstelle des VOM befinden sich beim Präsidenten Werner Dudli im Weibelhaus an der Herisauerstrasse 4, 9200 Gossau SG.

Kontakte mit Kunden und Öffentlichkeitsarbeit

Ich stehe hin und wieder mit Kunden in Kontakt, wenn sie spezifische Fragen haben.

Im August 2024 hatte ich Gelegenheit, an einer Musikschule in der Zentralschweiz über ostkirchliche Musik zu referieren. Zwei Themen standen im Vordergrund: die Bedeutung und Funktion des Gesangs im ostkirchlichen Gottesdienst aufzuzeigen und die vielfältigen musikalischen Formen jenseits des bekannten Konzertrepertoires hiesiger Chöre vorzustellen. Der halbtägige Weiterbildungsanlass richtete sich an die Lehrkräfte für Gesang an dieser Schule.

Website

Tobias Gomm, Dortmund, betreut seit Jahren unsere Website. Herzlichen Dank für seinen unermüdlichen Einsatz.

Dank

Ich danke allen, die den Verein tragen, weiterbringen oder unterstützen: namentlich den Vorstandsmitgliedern und allen, die in irgendeiner Weise ehrenamtlich mithelfen, die anstehenden Arbeiten in verschiedenen Ressorts zu erledigen, und Ihnen allen, die Sie unseren Anliegen stets wohlgesinnt sind und mit Ihrem Beitrag unterstützen.

Gossau SG, März 2025, Werner Dudli, Präsident

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:

acrevi 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