



VEREIN FÜR
OSTKIRCHLICHE
MUSIK

MITTEILUNGSBLATT

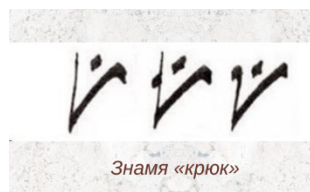
Nr. 93, März 2026

Liebe VOM-Mitglieder

Derzeit ist in der Russischen Orthodoxen Kirche ein grosses Interesse am **Znamennyj Raspev** (auf Deutsch etwa: Gesang nach Zeichen bzw. Neumen, auch als Neumengesang bezeichnet) und an dessen Wiederbelebung zu beobachten. Wir widmen das vorliegende Mitteilungsblatt diesem Thema.

Der Neumengesang hat sich in der Rus' nach der Christianisierung (988), d. h. ab dem 11. Jh. herausgebildet und wurde vorherrschend, bis er im 17. Jahrhundert durch den mehrstimmigen Gesang abgelöst wurde. Ab dem 19. Jh. wurden bestimmte Melodien des Neumengesangs von Kirchenkomponisten in ihren Kompositionen verwendet. Am bekanntesten ist wohl die geniale Ganznächtliche Vigil op. 37 von Sergej Rachmaninov von 1915. In seiner einstimmigen Grundform, in Formen früher Mehrstimmigkeit oder harmonisiert nach klassischen Prinzipien, ist der Neumengesang bis heute im liturgischen Gesang erhalten geblieben.

Diese Gesangsart der russischen Kirche stellt die ursprüngliche Form des russischen Gottesdienstgesangs dar und ist mithin ein höchst bedeutendes Kulturerbe.



Der Name «Znamennyj Raspev» leitet sich von der Form der Notenschrift ab – «znamënamî», d. h. «mit speziellen Zeichen». Die Notenschrift wird auch als krjukovoe penije, d. h. Gesang nach Haken bezeichnet, nach den am häufigsten verwendeten Zeichen, die aussehen wie Haken.

Das alte russische Wort „raspev“ (vom Verb „raspet“¹) bedeutet die Verteilung und Bearbeitung von melodischem Material (melodische Formeln: Popevki, Litsa, Fita) nach einem bestimmten, zu singenden Text.

«Der Prozess des Komponierens der altrussischen Kirchengesänge war jedoch keine musikalische Bearbeitung im heutigen Sinne und auch keine Vertonung von Texten, sondern etwas Komplexeres, das nicht so sehr musikalisches Können als vielmehr göttliche Eingebung erfordert. Der Neumengesang entstand nicht spontan und hat keinen Autor im heutigen Sinne; er entwickelte sich unbemerkt, wie eine Pflanze» (Erzpriester Boris Nikolaev).

Im Laufe vieler Jahrhunderte schufen vor allem unbekannte Sänger eine «immense Sammlung melodischer Schätze», nämlich den gesamten Jahreszyklus aller liturgischen Gesänge für den Vollzug der Gottesdienste nach byzantinischem Ritus.

Wenn oben von Jahreszyklus gesprochen wird, so handelt es sich genau genommen um ein System von Zeitzyklen jeweils verschiedener Länge, die dauernd um das Geheimnis Gottes, Christi und des Heiligen Geistes kreisen. Wir zählen sie auf, beginnend bei den grossen und fortschreitend zu den kleinen Zyklen:

1. Der Osterfestkreis: Er enthält das Triodion, unterteilt in Fastentriodion, beginnend mit der Vorfastenzeit, und das Blumentriodion, d. h. die Zeit von Ostern bis Pfingsten. Der Osterfestkreis setzt sich über Pfingsten hinaus fort in den Sonntagen nach Pfingsten bis zum Beginn der Vorfastenzeit des folgenden Jahres.
2. Das Kirchenjahr oder der Indikt: Beginn ist am 1. September, Dauer bis zum 31. August. Die Tage nach dem bürgerlichen Kalender sind dem Gedächtnis der Herrenfeste (ausser Ostern) und der Heiligen gewidmet.
3. Der Rhythmus des Oktoichs (System der acht Töne) mit einem Neubeginn alle acht Wochen.
4. Die Woche, da auch jeder Wochentag seine eigene Widmung hat, mit den entsprechenden Texten.
5. Der Tageszyklus, eingeteilt in sieben Tagzeitendienste. Für den Kirchengesang bedeutend sind Vesper, Matutin und die göttliche Liturgie, während die kleinen Horen (Stunden) vorwiegend Lesegottesdienste sind.

Wenn man dieses System mit etwas vergleichen kann, dann mit den Bewegungen der Sternsysteme im Kosmos. (Ulrich Kroll, aus dem Vorwort im Band II/3 (Stundengebet) in der Reihe «Ostkirchlicher Gottesdienst» des VOM)

Die Entstehung und Entwicklung des altrussischen Gottesdienstgesangs

Die alte Rus' übernahm von der östlichen byzantinischen Kirche das orthodoxe Christentum und damit auch den Gottesdienst. Der Neumengesang hat seinen Ursprung in der alten byzantinischen Gottesdienstpraxis. Dies wird durch die Ähnlichkeit der Gesangszeichen und die Gemeinsamkeiten der Melodien des alten byzantinischen und russischen Neumengesangs bestätigt.

«Die Rus' ist nicht nur in Bezug auf den Glauben, sondern auch in Bezug auf kirchliche Bräuche und Einrichtungen der rechtmässige Erbe Byzanz'. Das kirchliche Schrifttum, Ikonenmalerei, Architektur und der Gesang tragen den Stempel dieser Verwandtschaft und zeugen von ihrer edlen Herkunft» (Hieromonach Pavel Korotkich).

Die Quelle für die Notation der Gesänge war die spätbyzantinische Neumenschrift. Aus der byzantinischen Liturgiepraxis wurde auch das Prinzip der Organisation des musikalischen Materials übernommen – das System der Osmoglasije / Oktoechos / Oktoich / System der acht Töne.

Manuskripte aus der Frühzeit zeugen von der Ähnlichkeit vieler melodischer Wendungen mit byzantinischen Vorbildern.

Allerdings sind bereits in den ältesten notierten Nachweisen Anzeichen einer Überarbeitung des byzantinischen Melos und der Formen der Notation von

Gesängen erkennbar. Die altrussischen Manuskripte weisen deutliche Unterschiede zu ihren byzantinischen Entsprechungen auf.

Die Forscher des altrussischen Kirchengesangs, die griechische und slawische Varianten desselben Gesangs vergleichen, stellen fest, dass eine Adaption des byzantinischen Gesangs an russische Verhältnisse stattfand. Die altrussischen Gesänge sind nicht eine slawische Kopie des byzantinischen Originals. Vereinfacht ausgedrückt ist die Melodie des russischen Neumengesangs eine russische Überarbeitung des griechischen Achtton-Systems.

Die Melodie ist neben der Sprache (dem ersten Kommunikationsmittel) das zweite Kommunikationsmittel und weist ebenso nationale Besonderheiten auf.

Mit der Aneignung des Geistes, Charakters und der musikalischen Technik des griechischen Musikschafterns tauchten unter den Russen auch eigene «Meister des Gesangs» auf. Allmählich wurde die melodische Sprache an die Besonderheiten des russischen Musikverständnisses angepasst.

«Der Text des Gottesdienstes wurde von den Heiligen Kyrill und Method übersetzt, und die Melodie wurde nach und nach vom orthodoxen Russland übernommen. Diese Übernahme dauerte mehrere Jahrhunderte, da es sich um eine neue, eigenständige «liturgische Musiksprache» handelte – den Neumengesang» (Erzpriester Boris Nikolaev).

«Der russische Neumengesang ist eine Sammlung von Melodien des orthodoxen byzantinischen (griechisch-syrischen) Achtton-Systems, die im Geiste der russischen Orthodoxie von frommen Sängern und Znamennyj-Komponisten der Russisch-Orthodoxen Kirche entwickelt und verfeinert und mit Hilfe der von ihnen entwickelten und vervollkommenen russischen Neumenschrift (ohne Notenlinien) aufgezeichnet wurden» (Erzpriester Boris Nikolaev).

Besonderheiten des Znamennyj Raspev

Der Znamennyj Raspev ist ein bedeutendes Erbe der russischen Kultur. Er stellt eine besondere Form der Musikkunst dar, die sowohl nationale Intonationen und folkloristische Wurzeln als auch in überarbeiteter Form Elemente der byzantinischen Kirchengesangskultur in sich vereint. Später wurde er zu einer der wichtigsten Quellen der russischen professionellen Musik und verlieh ihr eine einzigartige Originalität und hohe Spiritualität.

Der Gesang nach Neumen hat nicht nur historischen, sondern auch spirituellen Wert. Bekanntlich wurde der altrussische Kirchengesang einstimmig, im Unisono, gesungen. «Die Erfahrung des Unisono-Gesangs ... hat gezeigt, dass die Gläubigen dieser Art des Gesangs positiv gegenüberstehen. Besonders ... verstehen Künstler, die sich mit alter Ikonenmalerei auskennen, die spirituelle Schönheit und Kirchlichkeit der alten einstimmigen Gesänge sehr gut, vielleicht weil Kirchengesang und Ikonenmalerei in vielerlei Hinsicht verwandte Künste sind» (B. P. Kutuzov).

«Der einstimmige Gesang ist ein Mittel, das die Konzentration der Aufmerksamkeit und des Geistes fördert» (Erpriester Boris Nikolaev).

Eine typologische Parallele zum einstimmigen Znamennyj-Gesang sind die schlichten altrussischen Ikonen. Ihre strenge Einfachheit passt hervorragend zum strengen, einstimmigen Klang des Neumengesangs.

Die Grundlage des Znamennyj-Gesangs bildet die vollständige zwölfstufige Tonleiter, die im alten Russland verwendet wurde und sich bis zum Ende des 15. Jahrhunderts, der Zeit der Reform des Kirchengesangs, herausgebildet hatte.

Die Tonleiter ist in vier gleiche Gruppen von Tönen unterteilt, die als Akkorde bezeichnet werden.



Die altrussische Monodie ist ein modales System. Im Gegensatz zum tonalen westeuropäischen System gibt es hier keine durchgehende tonale Anziehungskraft, keinen dominierenden Grundton, sondern eine melodische Bewegung entlang einer bestimmten Tonleiter.

Der Znamennyj-Gesang lässt sich nur schwer harmonisieren. Das liegt daran, dass das moderne Konzept der Tonart, das für das Dur-Moll-Tonsystem verwendet wird, für den Znamennyj-Gesang nicht anwendbar ist.

Das wichtigste Prinzip der Organisation des Kirchengesangs war das System der Osmoglasie (griech. Oktoechos, System mit 8 Tönen). Es entstand im 8. Jahrhundert in Byzanz und wurde in den Werken von Johannes von Damaskus endgültig vollendet. Von dort gelangte es nach Russland, wo es jedoch auf neue Weise aufgenommen wurde.

Die meisten Gesänge des Znamennyj Raspev unterliegen dem Achtton-System (Osmoglasie). Diese Gesänge werden als Säulengesang bezeichnet. Jeder Ton (glas) erklingt eine Woche lang und wird dann durch den nächsten abgelöst. Acht Wochen bilden eine Säule.

Es gibt einen kleineren Teil der Gesänge des Znamennyj Raspev, die keinem Ton zugeordnet sind (Gesänge des Obichod, unveränderliche Gesänge).

Dieses modale Tonsystem funktioniert im Rahmen melodischer Formeln, Popevka genannt, aus denen sich jeder Znamennyj-Gesang zusammensetzt. In den Popevki werden die melodisch-rhythmischen Wendungen fixiert, die für einen bestimmten Kirchenton (глас / glas) typisch sind. Die Verschiedenartigkeit der Popevki innerhalb eines Tons, und ihre erhebliche Anzahl bestimmen den

jeweiligen Charakter und die Eigenart der Melodieführung eines Gesangs des Znamennyi-Raspev.

Die Auswahl der Popevki und ihre Zusammenstellung waren vermutlich nicht vom Zufall abhängig, sondern hatten eine feste Grundlage im religiösen Gefühl des Schöpfers eines Raspev. Die Kreativität der meist namenlosen Musiker und Sänger bestand vor allem darin, den Text eines Gesangs auf der Grundlage bestehender kanonischer Vorlagen zu singen, wobei sie sich streng an den Inhalt des Gesangstextes und die Gesangsregeln der Hymnographie hielten. Die früheren Sänger waren meist nicht Komponisten von Melodien im heutigen Sinne, sondern stellten nur in gekonnter Weise vorhandene Melodieformeln, Popevki, zusammen. Sie erfanden nur die Übergänge von einem Bruchstück zum andern durch klare Trennung der einzelnen Teile und manchmal durch Verzierungen, die sog. Fiti (Einfügungen), wobei diese zuweilen extrem lang sein konnten.

Die grundlegenden Aufbauelemente des Znamennyj Raspev sind: die Znamëna (Gesangszeichen), die Popevki (Bruchstücke), die Litsa (Gesichter) und die Fiti (Einfügungen). Es besteht eine genaue Beziehung zwischen den erwähnten Einheiten. Die kleinste strukturelle Einheit ist das Gesangszeichen. Die Popevka stellt schon eine komplexere Einheit dar, eine abgeschlossene melodische Phrase. Die Popevka ist der «Baustein» des Znamennyj-Gesangs. Die Melodie der Gesänge des Znamennyj-Gesangs besteht aus verschiedenen Kombinationen von Popevki eines bestimmten Kirchentons.

Anfangs gab es nicht sehr viele Popevki, und sie wurden auswendig gelernt, aber nach und nach wuchs deren Bestand so stark an, dass es unmöglich wurde, sie alle im Gedächtnis zu behalten. Damals entstanden die ersten Kokizniki, d. h. Sammlungen von Popevki, sowie Zeichen, die die Tonhöhe genauer angaben.

Die Werke der Sänger waren anonym, doch die Geschichte hat die Namen einiger Meister des Znamennyj-Gesangs bewahrt: Fjodor Christianin, Ivan Akimov, Savva und Vasilij Rogov, Ivan Nos, Paisij Litvinov, Ivan Lukoško, Stepan Golyš und andere.

«Unsere Kirchengesänge wurden von frommen Menschen geschaffen, Menschen, die aufgrund ihrer persönlichen spirituellen Erfahrungen das Reich Gottes in sich selbst erschaffen konnten (Lk 17,21). Ihre innere spirituelle Welt, erfüllt von himmlischer Süsse, spiegelte sich in ihren Werken wider, so wie sich der blaue Himmel in klarem, transparentem Wasser widerspiegelt. Nur solche Schöpfer ... konnten eine Melodie schaffen, die die Stimme der Kirche, ihre «melodische Theologie» ist» (Patriarch von Moskau und ganz Russland Aleksij (Simanskij), Patriarch von 1945-1970).

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts erreichte der Znamennyj Raspev den Höhepunkt seiner Entwicklung. Die grosse Zahl von Manuskripten – mehr als tausend Gesänge – zeugt davon.

Die Notation

Die Haken-Notation der Znamennyj-Gesänge ist ein altrussisches, linienloses System zur Aufzeichnung der Gesänge und war vom 11. bis zum 17. Jahrhundert in Gebrauch. Anstelle von Noten wurden «знамѣна» (Haken) verwendet, die nicht eine bestimmte Tonhöhe, sondern die Art der Stimmbewegung (aufwärts, abwärts, an Ort und Stelle) oder eine ganze melodische Wendung (Popevka) anzeigen. Das System umfasst etwa 200 verschiedene Zeichen. Es erfasst auch rhythmische und intonatorische Nuancen. Die später entwickelte Markierungsnotation präzisiert die Tonhöhe durch zusätzliche Markierungen und erleichtert so das Lesen.

In der Markierungsnotation, aus Gründen der Genauigkeit eingeführt, wurden neben den Haken Markierungen mittels Buchstaben gesetzt, die angeben, welche Höhe (Stufe) die Stimme erreicht, wodurch das Problem der eindeutigen Lesbarkeit gelöst wurde.

Die Entschlüsselung der Znamennyj-Gesänge in Markierungsnotation ist nicht besonders schwierig. Es befinden sich jedoch bis heute in Archiven und anderen Aufbewahrungsorten eine grosse Anzahl noch unentschlüsselter Handschriften. Dabei handelt es sich vorwiegend um Manuskripte aus dem 11. bis 16. Jahrhundert ohne diese zusätzlichen Markierungen.

Vom 11. bis zum 17. Jahrhundert war der Znamennyj-Gesang in ganz Russland zu hören. Zunächst wurde die Notation ohne Notenzeichen verwendet, dann kam die Notation mit Notenzeichen auf, und ab dem 17. Jahrhundert begann der Übergang zum mehrstimmigen Gesang mit Notenlinien.

Ein Wendepunkt für den Znamennyj-Gesang war die Kirchenreform von Patriarch Nikon um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Ende des 17. Jahrhunderts entsteht im Zusammenhang mit den Reformen eine neue kulturhistorische Situation in Russland: es beginnt eine Zeit der Annäherung an andere Kulturen. Auf der einen Seite sind dies südslawische und balkanische Gesänge (Kiever, bulgarische, griechische), auf der anderen Seite westpolnische und italienische Stile des mehrstimmigen Singens nach Partitur. Der Znamennyj-Gesang verlor seine frühere Bedeutung.

Ende des 17. Jahrhunderts – Anfang des 18. Jahrhunderts wurde die Haken-Notenschrift durch die moderne Notenschrift ersetzt. Unter Berücksichtigung der Reformen in der Kirche wurde eine neue Fassung der Gesänge erstellt.

Um den Znamennyj-Gesang vor Verfälschungen zu schützen und eine einheitliche Textfassung zu schaffen, wurden die Znamennyj-Gesänge im 18. Jahrhundert auf Anordnung des Synods der russisch-orthodoxen Kirche in eine

fünfzeilige quadratische Notation im C-Schlüssel übertragen. Im Jahr 1772 wurden folgende Sammlungen veröffentlicht: „Obichod cerkovnyj notnogo penija“ (Gesänge für den kirchlichen Alltag in Notenschrift), „Irmologij notnogo penija“ (Irmologion in Notenschrift), „Oktoich notnogo penija“ (Oktoich in Notenschrift) und „Prazdniki notnogo penija“ (Gesänge für die Feiertage in Notenschrift). Im Jahr 1891 wurde der „Triod postnaja i cvetnaja“ (Fasten- und Blumentriodion) veröffentlicht. Die Entschlüsselungen wurden anhand der Handschriften mit Hakenzeichen aus der Mariä-Entschlafens-Kathedrale im Moskauer Kreml vorgenommen.

Diese Bücher, die im Laufe des 19. Jahrhunderts bis 1917 mehrfach neu aufgelegt wurden, enthielten Beispiele für alte russische Gesänge und die gesamte Struktur des Znamennyj-Gesangs.

Der Znamennyj-Gesang wurde in Klöstern mit alter Gesangstradition und in einigen Pfarrkirchen bis zu ihrer Schliessung unter der Sowjetherrschaft weitergeführt. Dazu gehören die Mariä Entschlafens-Kathedrale im Moskauer Kreml, die Klöster Solovetskij, Valaam, Sarov, Spaso-Andronikov, Novgorod-Jur'evsk, Nikolo-Pešnošskij, Iosifo-Volotskij, Troitse-Stefano-Ul'janovskij, das Kiever Höhlenkloster, Gefsimanskij-Skit, die Kirche zu Ehren der georgischen Ikone der Mutter Gottes auf dem Vorontsov-Feld in Moskau und viele andere.

Es gibt Belege dafür, dass Sergej Vasil'evič Rachmaninov das Spaso-Andronikov-Kloster in Moskau oft besuchte, wo er dem alten Znamennyj-Gesang lauschte, der unter den Gewölben der alten Spaski-Kathedrale und der Erzengel-Kirche erklang.

Der Organist und Pädagoge, Professor des Moskauer Konservatoriums A. F. Goedicke, hinterliess folgende Erinnerungen an den Komponisten:

«Er liebte den Kirchengesang sehr und stand oft, sogar im Winter, um sieben Uhr morgens auf und fuhr in der Dunkelheit mit einem Kutscher meist zum Andronikov-Kloster, wo er in der halbdunklen riesigen Kirche die ganze Liturgie über stand und den alten strengen Gesängen aus dem Oktoechos lauschte, die von den Mönchen vorgetragen wurden... Das machte einen starken Eindruck auf ihn» (A. F. Goedicke / Гедике, «Denkwürdige Begegnungen»).

Die Wiedergeburt des Znamennyj-Gesangs im 20. Jahrhundert

Nach der Oktoberrevolution 1917 erwies sich der Znamennyj-Gesang zusammen mit dem allgemeinen kirchlichen Kulturerbe als der neuen Ideologie fremd und wurde praktisch nicht mehr im Gottesdienst gesungen.

In der Mitte des 20. Jahrhunderts war die Arbeit des Wissenschaftlers M. V. Bražnikov von grosser Bedeutung, der die Tradition der Erforschung und Restaurierung des russischen Znamennyj-Gesangs in den schwierigsten Zeiten nicht abbrechen liess. Er setzte die wissenschaftliche Arbeit fort, die von seinen Vorgängern im 19. Jahrhundert, D. V. Razumovskij, V. M. Metallov, S. V.

Smolenskij und A. V. Preobraženskij, vorgegeben worden war: die Erforschung altrussischer Musik aus den alten Gesangshandschriften und deren Rekonstruktion und Veröffentlichung. «Bražnikov hat in unserer Musikkultur denselben Umbruch vollzogen, wie er in der Malerei stattfand, als Restauratoren Schicht für Schicht die Firnisdecke von den Ikonen entfernten und die ursprünglichen Farben zum Vorschein kamen – Rublev, Dionisij, Theophanes der Grieche» (N. Koževnikova in «Der Chor der Engel erklingt auf Erden»).

In Wikipedia lesen wir: «Maksim Viktorovič Bražnikov (19. März (1. April) 1902, Sankt Petersburg – 24. Oktober 1973, Kiev) – russischer Musikwissenschaftler, Forscher der altrussischen Musik, Professor, Begründer der wissenschaftlichen Schule der russischen Musikmittelalterkunde, Komponist» (Abb. unten links).



Weiter steht da: «Bražnikov ist einer der Begründer der Wissenschaft über altrussische Musik im heutigen Russland. Zu seinen herausragenden wissenschaftlichen Leistungen zählen die Entschlüsselung zahlreicher Gesangsmanuskripte aus dem 12. bis 19. Jahrhundert und die Veröffentlichung von Denkmälern altrussischer Musikkunst. Dennoch bleiben viele Werke von Bražnikov unveröffentlicht, das Manuskriptarchiv wird in St. Petersburg aufbewahrt.»

In diesem trockenen enzyklopädischen Nachschlagewerk ist alles korrekt, aber man hört nicht den «Lärm der Zeit». Man stelle sich vor: Im Jahr 1917, zu Beginn der revolutionären Unruhen, ist Bražnikov 15 Jahre alt. Er stürzt sich in die Welt der Musik, lebt im absolut westlich geprägten St. Petersburg und studiert an einem unter deutschem Einfluss gegründeten Konservatorium. Was zieht ihn plötzlich so sehr zum alten Russland, zu seinem berühmten Gesang? Warum widmet er sein ganzes Leben gerade ihnen, den unergründlichen, nicht entschlüsselten, stummen Manuskripten des Mittelalters? Schliesslich hat er den Beruf des Komponisten ergriffen und hätte sich (wie alle seine Altersgenossen) in diesem Bereich verwirklichen können. Warum hatten gerade die Vorlesungen von Antonin Viktorovič Preobraženskij, der sich schon seit den vorrevolutionären Jahren mit der Geschichte der Kirchenmusik beschäftigte, einen entscheidenden und buchstäblich schicksalhaften Einfluss auf ihn? Und er scheute sich nicht, sein Werk fortzusetzen, als um ihn herum Kirchen zerstört, Glocken heruntergeschlagen und Hunderttausende von Gläubigen verfolgt und hingerichtet wurden. Die Bolschewiki führten den Atheismus ein. Wie hätte man in jenen Jahren an einem Thema wie „Kirchenmusik“ arbeiten können?

Stellen wir uns nun ein anderes Datum vor: 1940, Kollegen vertreiben buchstäblich einen Sonderling, der sich mit nichts anderem als altrussischen

Manuskripten beschäftigen will. Was würde jeder von uns in einer solchen Situation tun? Aufgeben, sich verstecken, den Schwerpunkt seiner Tätigkeit ändern?

Bražnikov schreibt einen Brief ... an Stalin, begründet seine Position und bittet um die Erlaubnis, sich mit der Erforschung altrussischer Musik zu beschäftigen. Wie könnte die Antwort ausfallen? Erstens könnte es überhaupt keine Antwort auf ein so «obskures Thema» geben. Und zweitens: Es wäre durchaus möglich, dass man nach einem solchen Brief an einen nicht allzu weit entfernten Ort verschleppt würde.

Aber hier kommt das Paradox der Geschichte, das Schicksal, oder ... Gottes Wille ins Spiel! Stalin (Absolvent eines Priesterseminars ohne Abschluss) antwortet positiv und gibt Bražnikov faktisch einen «Schutzbrief» für viele Jahre. Seine Kollegen sind schockiert, aber gezwungen, ihm den Status, das Gehalt und den regelmässigen Zugang zu den Archiven zu gewähren. Und während des Krieges, bereits in der Evakuierung in Vjatka (damals Kirov), setzt er sein Studium fort, schliesst seine Doktorarbeit ab und verteidigt sie 1943 (!) erfolgreich am Moskauer Konservatorium.

Seine Artikel werden in Fachzeitschriften veröffentlicht, seine Bücher in kleiner Auflage. Aber (und das ist das Erstaunlichste!) sobald die «Tauwetterperiode» einsetzt und professionelle staatliche Chöre in der UdSSR Musik aus der alten Rus' aufführen wollen, sind «Bražnikovs Entschlüsselungen» als praktisches Material für die Wiederbelebung der Tradition gefragt. Oder (sagen wir es vorsichtiger) für die Rekonstruktion der Tradition.

So kehren die Beharrlichkeit, die grenzenlose Arbeitsamkeit und die Scharfsinnigkeit des Musikers, der die Seele und den Geist der alten Rus' hörte, in den legalen Bereich der heimischen Kultur zurück und werden auf Tourneen und in Tonaufnahmen der ganzen Welt präsentiert. Wie kann man das, was Maksim Viktorovič Bražnikov geleistet hat, anders als eine Heldentat bezeichnen? Seine Schüler sagen, er sei der «Kolumbus der altrussischen Musik» gewesen.

Die Welt konnte den Znamennyj-Gesang nur dank der Zusammenarbeit von M. V. Bražnikov mit dem Chor von A. A. Jurlov kennenlernen, denn es reicht nicht aus, alte Musikmanuskripte zu entschlüsseln, sie müssen auch zum Klingen gebracht und dem Zuhörer vermittelt werden, und zwar in einer Weise, die ihrem Inhalt gerecht wird. Die Aufnahmen (Gesang der Chor-Kapelle namens A. A. Jurlov) wurden 1966 gemacht.

Die von M. V. Bražnikov am St. Petersburger Konservatorium gegründete Schule ist heute sehr aktiv: Sie veranstaltet das jährliche internationale wissenschaftlich-künstlerische Symposium «Bražnikov-Lesungen», veröffentlicht wissenschaftliche Artikel, gibt Manuskripte heraus und vieles mehr.

Die Wiederbelebung des Neumengesangs in der liturgischen Praxis

Die ersten Versuche, den Znamennyj-Gesang in der kirchlichen Praxis wiederzubeleben, gehen auf die siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts zurück. Die erste Liturgie ausschliesslich mit Znamennyj-Gesang wurde 1980 in der Dreifaltigkeits-Sergius Lavra gefeiert. Der Dirigent dieses Gottesdienstes war Anatolij Tichonovič Grindenko (Bild links), der sich seit Ende der siebziger Jahre intensiv mit dem Znamennyj-Gesang befasste und einen Chor aus Seminaristen zusammenstellte. Dieser Chor bestand bis 1987, als Grindenko einen Chor bei der Verlagsabteilung des Moskauer Patriarchats gründete, der später in den Chor «Drevnerusskij Raspev» (Altrussischer Gesang) umbenannt wurde.



Anatolij Grindenko wurde 1950 in Charkiv geboren. Er lernte Geige an Musikschulen in Leningrad und Moskau, wechselte dann zum Kontrabass. 1974 schloss er sein Studium am Moskauer Staatlichen Konservatorium namens P. I. Tschaikowski ab. Während seiner Studienzeit begeisterte er sich für die Aufführung alter Musik und begann, Viola da Gamba zu spielen. 1971 wurde er Solist des Ensembles für Alte Musik „Madrigal“. Er konzertierte in Russland und im Ausland. Als Mitglied des Moskauer Trios „Orpharion“ und des internationalen Barocktrios „Treata“ trat er bei Festivals für Alte Musik in den Niederlanden, Ungarn, den USA, Irland, Spanien, Deutschland (Bachfest in Leipzig) und den baltischen Staaten auf.

Ende der siebziger Jahre gab er seine weltliche Karriere auf und arbeitete mehrere Jahre lang in der Dreifaltigkeits-Sergius-Lavra, wo er 1980 einen Chor aus Schülern des Seminars und der Theologischen Akademie gründete. Dort studierte er auch Ikonenmalerei unter der Leitung des Restaurators Adolf Ovtschinnikov. 1984 gründete er den ersten Klosterchor in dem 1983 wiedereröffneten Moskauer Danilov-Kloster, 1987 organisierte er mit dem Segen von Erzbischof Pitirim den Männerchor „Drevnerusskij Raspev“ (Altrussischer Gesang) bei der Verlagsabteilung des Moskauer Patriarchats. Der Chor von Grindenko wurde zu einem weithin bekannten Ensemble, das die alten Gesänge aufführte und auch ausserhalb Russlands bekannt war.

Der Chor hat 18 CDs in Frankreich, Deutschland, Polen und Russland veröffentlicht, die von internationalen Experten, darunter auch der Zeitschrift Diapason, mit höchsten Bewertungen ausgezeichnet wurden. Interessanterweise wurden zwei dieser CD's mit dem französischen Label opus 111 in den Jahren 1994 und 1995 in der Schweiz produziert. Mit der Nummer OPS 30-120 erschien eine CD mit der vollständigen Liturgie des heiligen Johannes Chrysostomos, einstimmig gesungen im Znamennyj Raspev. Die den Zelebranten (Priester bzw. Diakon) vorbehaltenen Teile hat Archimandrit Kosma (Büchl), Vorstandsmitglied

unseres Vereins, gesungen. Die Tonaufzeichnung wurde im Juli 1994 in der Kirche des ehemaligen Klosters Beinwil im Solothurner Jura realisiert. Die CD kann auf Spotify angehört werden:

<https://open.spotify.com/intl-de/album/4glQXHol0A3RqtdPBI2DQ6>

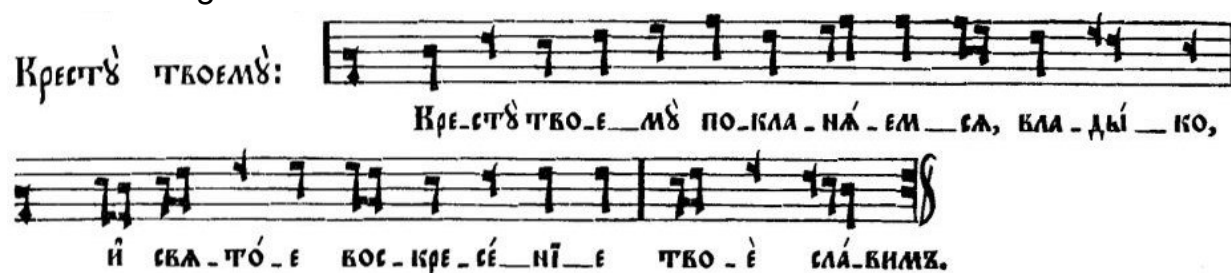
1995 wurde auf Initiative des Abtes der Dreifaltigkeits-Sergius-Lavra, Archimandrit Feognost, beschlossen, regelmässig Gottesdienste in der Dreifaltigkeitskathedrale, der ältesten Kirche des Klosters, zu feiern. Ab diesem Zeitpunkt wurde Igumen Gleb (Koževnikov) zum Chorleiter dieser Kirche ernannt. Eine besondere Rolle in der weiteren Entwicklung des Chores spielte Andrej Orlov. Diese Tradition ist bis heute lebendig: Mönche und Seminaristen singen nach wie vor regelmässig die Frühliturgie in der Dreifaltigkeits-Kathedrale nach dem Znamennyj-Gesang.

Seit 1990, nach einer langen Pause während der Sowjetzeit, finden in der Spaski-Kathedrale des ehemaligen Andronikov-Klosters wieder regelmässig Gottesdienste statt. Mit dem Segen des Patriarchen von Moskau und ganz Russland, Alexij II., werden die Gottesdienste wieder im alten Znamennyj-Gesang gesungen. Ein begeisterter Anhänger und Sänger im Chor von Grindenko, Boris Pavlovič Kutuzov (geb. 1938), Chorregent der Spaskij-Kathedrale des Andronikov-Klosters, hatte sich dem alten Neumengesang verschrieben und begann bald darauf, mit seinem Chor die Znamennyj-Gesänge in der nach siebenzig Jahren wiedereröffneten Kirche einzustudieren.

Der Chor existiert im Spaso-Andronikov-Kloster seit der Eröffnung der Spaski-Kathedrale im Jahr 1990 und nimmt regelmässig an Gottesdiensten in den Kirchen des Andronikov-Klosters teil. Derzeit gibt es im Kloster drei Znamennyj-Chöre: einen Männer- und einen Frauenchor (rechter und linker Chor) sowie einen Jugendchor, die in derselben musikalischen Tradition singen und sich gegenseitig ergänzen.

Seit 1990 ist die Spaskij-Kathedrale des Andronikov-Klosters das Zentrum für das Studium des Znamennyj-Gesangs in der russisch-orthodoxen Kirche. Unter Kutuzov begann die «Schule für Znamennyj-Gesang» zu arbeiten, wo regelmässig Znamennyj-Gesang unterrichtet wird. So wurde die Spaskij-Kathedrale einer der Orte, an denen die Tradition des altrussischen Gesangs wieder aufblüht. Viele Schüler und Anhänger wurden in dieser Schule ausgebildet und setzen die Entwicklung des Znamennyj-Gesangs fort in Kirchen von Rostov Velikij, im Boris und Gleb-Kloster, im Kloster von Serpuchov bei Moskau, in Novosibirsk, Jekaterinburg, Tscheljabinsk, in Sevastopol', Minsk, Novgorod und in anderen Städten sowie in der Republik Abchasien. Schüler von Kutuzov haben in Novosibirsk das weltweit grösste Archiv für Znamennyj-Gesang, den «Znamennyj-Fonds» (<http://znamen.ru>), gegründet. Der Chor der Andronikov-Klosterkirchen arbeitet aktiv mit diesen Leuten zusammen und ergänzt den Znamennyj-Fonds mit neuen Entschlüsselungen.

Die erste Etappe der Wiederbelebung des Znamennyj-Gesangs im Spaso-Andronikov-Kloster war das Singen nach den fünf Synodalen Notensammlungen, also das Singen nach Noten.



Abbildungen: Kreuzhymnus, wird am Fest Kreuzerhöhung (14. September) und am dritten Sonntag in der Grossen Fastenzeit anstelle des Trisagions gesungen. Oben Quadratnotation, unten linienlose Neumen mit zusätzlichen Markierungen (rote Buchstaben). Text: Vor Deinem Kreuz, o Herr, fallen wir anbetend nieder und lobpreisen Deine heilige Auferstehung.

In der zweiten Phase widmeten sich Kutuzov und seine Schüler intensiv dem Studium der linienlosen Hakennotation, nach der die Vorfahren bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts sangen. Es finden Kurse zum Erlernen der Hakenschrift statt. Die Gruppe arbeitet produktiv: es ist ihr gelungen, viele Gesänge des Znamennyj-Gesangs aus alten Haken-Manuskripten zu entschlüsseln, aus Manuskripten, die in Bibliotheken und Archiven aufbewahrt werden, darunter auch in der Sammlung des Zentralmuseums für altrussische Kultur und



Kunst namens Andrej Rublev, das sich auf dem Gelände des Spaso Andronikov-Klosters befindet. Die Forschungs- und wissenschaftliche Tätigkeit der Sänger des Andronikov-Klosters steht im Einklang mit den Forschungen von Mediävisten, die Znamennyj-Gesänge in Haken-Manuskripten sammeln, studieren und zum Klingen bringen.

«Bis heute sind nur etwa 50 Prozent der Znamennyj-Manuskripte (Ende des 16. bis 17. Jahrhunderts) entschlüsselt worden. Welche Meisterwerke sich in dem noch nicht entschlüsselten Teil der mit Markierungen versehenen Manuskripte und vor allem in den noch unlesbaren Manuskripten aus der sechs Jahrhunderte umfassenden Zeit ohne Markierung verbergen, kann man nur ahnen. Die noch stummen Hakenmanuskripte aus sechshundert Jahren russischer Notenschrift mit ihren darin vermuteten musikalischen Schätzen regen die Fantasie an» (B. P. Kutuzov).

Neben den Transkriptionen entstehen auch neue Gesänge im Kanon des Znamennyj-Gesangs. Diese Kreativität ergab sich aus dem Umstand, dass einige wichtige Gesänge verloren gegangen sind. Beispielsweise konnten die Gesänge für die heiligen Andronikos und Savva, die ersten Äbte des Klosters, nicht gefunden werden, oder es entstehen Texte für neu kanonisierte Heilige, beispielsweise für den Heiligen Andrej Rublev.

Die dritte Etappe umfasst Aufklärungsarbeit, Veröffentlichungen und die Verbreitung neuer Transkriptionen. Die Kirche des nicht von Menschenhand geschaffenen Bildes des Erlösers hat etwa 40 Sammelbände von Znamennyj-Gesängen herausgegeben. Dank dieser Noten, die oft kostenlos verteilt werden, hat auch in vielen anderen Klöstern und Kirchen in ganz Russland der Prozess der Wiederbelebung der Praxis des Znamennyj-Gesangs begonnen.

Wie ist die Wiederbelebung des Znamennyj-Gesangs in der gegenwärtigen liturgischen Praxis einzuordnen?

Wir zitieren aus einem Artikel von Igumen Siluan (Tumanov), Priester der russisch-orthodoxen Kirche.¹ (Abb. rechte Seite)

In der Literatur über russische Kirchenmusik wird in letzter Zeit häufig auf den Znamennyj-Gesang als einzigartiges System echter Kirchenmusik Bezug

¹ <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-ob-issledovanii-znamennogo-raspeva-v-sovetskiy-period-xx-stoletiya>

Igumen Siluan (geb. 1971), 1997 von Varsonofij, damaliger Bischof von Saransk und Mordwinien zum Priester geweiht, Komponist, Autor und Herausgeber von Lehrbüchern über Katechismus, Liturgie und Heortologie, Autor zahlreicher Artikel und Publikationen, Autor der Notensammlung «Werke und Bearbeitungen für gleichstimmigen Chor» in 11 Teilen, die unter anderem erstmals vertonte Texte des Gottesdienstes in den mordwinischen Sprachen Ersjanisch und Mokschanisch (Wolgafinnische Sprachgruppe) enthält. 1997 wird Igumen Siluan zum Pressesprecher der Erparchie Saransk und Mordwinien, zum Prorektor, Dozenten und Chorleiter des Männerchors der Theologischen Hochschule Saransk ernannt. 2014 folgt er Varsonofij nach dessen Ernennung zum Metropoliten in die St. Petersburger Metropole.

Zwischen 1990 und 2006 hat Igumen Siluan eigene liturgische Gesänge komponiert, sowohl im klassischen «Partiturstil», der sich im russischen Kirchenchor so sehr etabliert hat, als auch auf der Grundlage von Znamennyj-, byzantinischen und anderen alten Gesängen, die dem orthodoxen Menschen nahestehen. Er möchte mit seiner «bescheidenen Arbeit» den Leitern von Chören helfen bei der Auswahl von Gesängen, die den alten Gesangstraditionen entsprechen und die so gefragt sind in einer Zeit, in der in der Kirche und in der Gesellschaft ein lebhaftes Interesse an der eigenen Vergangenheit und an ihren spirituellen Wurzeln wiederauflebt. (aus dem Vorwort in einem seiner Notenhefte)

genommen, das in gewisser Weise die russische authentische Tradition widerspiegelt.



Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts bis heute sind zahlreiche Werke erschienen, die sich mit verschiedenen Aspekten des Studiums und der Aufführung des Neumengesangs (Znamennyj Raspev) befassen und deren Übersicht allein schon als eigenständige Aufgabe betrachtet werden kann.

Dabei ist zu beachten, dass fast alle Komponisten und Chorleiter (man denke an A. D. Kastal'skij, S. V. Smolenskij, S. Z. Trubačev, I. I. von Gardner und andere) zahlreiche Harmonisationen von Gesängen des Znamennyj Raspev schufen, als wollten sie damit zum Ausdruck bringen, dass der Neumengesang in seiner reinen, einstimmigen Form nicht auf die Kirchenchöre zurückgebracht werden könne.

Bei aller Anerkennung des einzigartigen, nicht-notenbasierten Systems der Notation von Gesängen und der Forderung nach dessen Erforschung, schlugen die Komponisten ständig ihre eigenen, zutiefst persönlichen, manchmal sehr komplexen, polyphon reichhaltigen Interpretationen vor, die in der traditionellen italienischen Notation mit fünf Linien notiert waren. In dieser zweideutigen Haltung unserer Zeitgenossen verbirgt sich offenbar ein gewisser Widerspruch, eine Art Problem in der Herangehensweise an den Znamennyj-Gesang.

Einerseits wird der Znamennyj-Gesang als das bedeutendste musikalische Erbe des vorpetrinischen Russlands angesehen, das, wenn auch indirekt, durch den Kirchengesang die Entwicklung der russischen Musikkultur insgesamt beeinflusst hat.

Andererseits sind diese durchaus berechtigten und verdienten Würdigungen implizit ein Nachruf auf diese Form des Kirchengesangs, wodurch der Znamennyj-Gesang nur noch dem Studium von Mediävisten und wenigen Enthusiasten in der Kirche überlassen wird.

Dabei ist wichtig zu erwähnen, dass die vor der Revolution von 1917 begonnenen Forschungen zu alten Gesängen, vor allem zu den Znamennyj-Gesängen, auch in der Sowjetzeit fortgesetzt wurden. Ein Beweis dafür ist die umfangreiche Liste von Fachliteratur, die im Zeitraum von 1917 bis 1999 zu diesem Thema veröffentlicht wurde. Diese Liste spiegelt indirekt das schwierige

Schicksal der Kirche in der Sowjetzeit wider und zeigt das grosse Interesse am alten Kirchengesang, selbst in den für die Kirche schweren Jahren.

Zwei Aussagen von Personen, die in direktem Zusammenhang mit dem Kirchengesang stehen, sollen den Platz des Znamennyj-Gesangs im heutigen Leben der Kirche und seine Perspektiven für die Entwicklung der russischen Musikkultur aufzeigen.

Auf die Frage, warum dieser Gesang in Vergessenheit geraten ist, meinte der



herausragende Chorleiter und Komponist Archimandrit Matfej (Mormyl', 1937-2009, Abb. links) zu den möglichen Gründen dafür:

«Wie soll man zum Neumengesang stehen, wenn daraus andere Gesänge entstehen? – Das bedeutet, dass er nicht mehr der einzige ist; und daraus ergibt sich die Möglichkeit, dass ein anderer Gesang an die Oberfläche tritt. Offensichtlich nimmt der Neumengesang seinen angemessenen Platz ein, nach dem Prinzip der Einheit – der Erste unter Gleichen. Gleichzeitig ist es legitim, auch

andere Gesänge zuzulassen, da diese das Achtton-System beachten und auf einer choralischen Grundlage aufgebaut sind. Warum sollten wir die Würde anderer Gesänge herabsetzen? Die Führungsrolle des Neumengesangs ist verloren gegangen. Noch im 17. Jahrhundert wurden alle Kräfte auf seine Verteidigung gerichtet. Zar Alexej Michailovič, die beiden Patriarchen Joasaph und Joseph, 14 Didaskalen² unter der Führung von Aleksandr Mezenets³! Und alles kam zum Stillstand. Was bedeutet das also? Von wem kommt das? Übrigens wurde auch Metropolit Antonij (Chrapovitskij, 1863-1936) zur Revolution befragt: Warum kam es dazu? Er antwortete: «Wir haben alles getan, um sie zu verhindern, aber alles glitt uns durch die Finger – wie Luft oder Wasser.» Ähnliches geschah auch mit dem Neumengesang. Der Neumengesang ist wirklich ein kostbarer Schatz unserer Kirche; er ist der Patriarch der kirchlichen Gesänge. Aber wir dürfen ihn nicht verabsolutieren. Er hat etwas Irdisches an sich, weshalb er vom Sockel gestürzt wurde.»

² Bezeichnung für einen Lehrer, Dozenten oder Mentor im antiken Griechenland, im Byzantinischen Reich sowie in den Bruderschaftsschulen der Ukraine und den griechisch-lateinischen Schulen des russischen Staates im 17. Jahrhundert.

³ Mönch des Savvino-Storozhevskij-Klosters in Zvenigorod, russischer Musiktheoretiker, Korrektor von Büchern über den Neumengesang, einer der Autoren, Verfasser und Herausgeber der Abhandlung «Alphabet des Znamennyj-Raspev», Autor von Versen, Buchschreiber. Er leitete die Kommission, die die Moskauer Kirchenmusikbücher überarbeiten sowie den Kirchengesang selbst und die Haken-Notation reformieren sollte.

Derzeit herrscht eine zurückhaltend respektvolle Haltung gegenüber der Rückkehr des Neumengesangs in die Kirchenköre, die unserer Meinung nach Tatjana Koroljova (Abb. links), stellvertretender Dekan für Erziehungsarbeit und Lehrstuhlleiterin am Lehrstuhl für Dirigieren an der Fakultät für Kirchenmusik der Orthodoxen Humanitären Universität des heiligen Tichon, sehr treffend zum Ausdruck gebracht hat:



«Die altrussische Gesangkunst ist weitgehend verstummt, da der Neumengesang nur bei den Altgläubigen lebendig geblieben ist. Aber die Altgläubigen haben die Ideologie der Isolation so sehr verinnerlicht, dass es sehr schwierig geworden ist, den Gesang von dem Geist zu trennen, den die Altgläubigen in ihn einbringen. Das Problem des

Neumengesangs besteht derzeit darin, dass wir nicht wissen, wie wir singen sollen: Wir können nicht wie die Altgläubigen singen, und wir wissen nicht, wie zur Zeit des Patriarchen Nikon gesungen wurde. Es ist notwendig, die Neumen-Notation so gut wie möglich zu beherrschen, zu verstehen, was im Neumengesang am authentischsten ist, aber ihn vorsichtig in den Gottesdienst zurückzubringen. Die kategorischen Standpunkte einiger Chorleiter, die den Neumengesang praktizieren, verstärken den negativen Eindruck.»

Quellen:

<https://andronikov-monastery.moscow/znamenny-raspev/>

<https://www.nashavera.com/publikacii/maksim-brazhnikov-peredal-nam-penie-drevnej-rusi/>

Beiheft zur CD opus 111 OPS 30-120

Jahresbericht von Februar 2025 bis Februar 2026

(d. h. bis zum Erscheinen von Mitteilungsblatt Nr. 93)

Vereinsstatistik

Generalversammlung 2025

Sie fand am 02. Juni 2025 im Pfarreisaal der röm.-kath. Pfarrei Dreikönigen in Zürich-Enge statt. Das Protokoll wurde im letzten Mitteilungsblatt (Nr. 92) 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 01.03.2025	105	gemäss letztem Jahresbericht
Eintritte	1	
Austritte	- 4	
Tod	- 2	
Mitgliederbestand 28.02.2026	100	

Die beiden Todesfälle betreffen ehemalige Vorstandsmitglieder des VOM.

Am 14. Mai 2025 verstarb Priester Thomas Egloff, geb. 1941, in Zuchwil bei Solothurn. Er war von 1981 bis 1985 Mitglied im Vorstand und besorgte während dieser Zeit die Redaktion des Mitteilungsblattes. Bei der Beisetzung auf dem Friedhof St. Katharinen in Solothurn am 20. Mai 2025 war ich als Präsident anwesend.

Am 7. Februar 2026 verstarb Grossarchimandrit Felix Dillier, geb. 1932, in Baar bei Zug. Er war Vorstandsmitglied von 1985 bis 1990. Von 1988 bis 1990 besorgte er das Amt des Kassiers. An der Beisetzung auf dem Friedhof St. Michael in Zug am 16. Februar 2026 war ich als Präsident anwesend.

Mitgliederbeitrag

Der Mitgliederbeitrag wird gemäss den Statuten jeweils an der Generalversammlung für das folgende Jahr festgesetzt. Für das Jahr 2026 beträgt er CHF 40 bzw. Euro 40 für Mitglieder in Ländern mit Euro-Währung.

Jahresrechnung

Das Aufwandbudget 2025 betrug CHF 6'500.00 und wurde um CHF 229.40 unterschritten. Die Einnahmen überstiegen den budgetierten Betrag von CHF 5'800.00 um CHF 145.95. Dank dieses um CHF 375.35 besseren Ergebnisses ergibt sich ein Verlust von CHF 324.65 statt des budgetierten von CHF 700.00.

Es sind Spenden im Betrag von CHF 1'667.30 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 2026, den Verlust von CHF 324.65 aus dem Eigenkapital zu decken. Das EK beläuft sich nach dieser Abschlussbuchung auf CHF 14'682.55.

Mitteilungsblatt

In der Berichtsperiode sind die Mitteilungsblätter Nr. 92 und 93 erschienen. Verantwortlich für die Redaktion ist Präsident Werner Dudli. Ein grosser Dank gebührt Urs Rüedi, der für das Mitteilungsblatt Nr. 92 einen lesenswerten Artikel zum 200. Todesjahr des Komponisten Dmitrij Bortnjanskij bei der renommierten Musikwissenschaftlerin Marina Ritzarev in New York organisiert und aus dem Englischen übersetzt hat.

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 ich das entsprechende Notenmaterial für Gottesdienste bereitstellen musste.

Aus allen drei deutschsprachigen Ländern wurden Noten nachgefragt, von orthodoxen wie auch von evangelischen Gemeinden für den Gebrauch in ihrem Gottesdienst. Das ist sehr erfreulich, denn genau dies war die Intention ganz am Anfang dieses umfangreichen Werks. Eine konkrete Anfrage aus einer orthodoxen Gemeinde motivierte mich, die Buss-Stichiren (Pokajanija) für den Morgengottesdienst zu bearbeiten. Ich konnte die Arbeit rechtzeitig auf die Fastenzeit abliefern, was mit Anerkennung verdankt wurde.

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

Der Präsident steht hin und wieder mit Kunden in Kontakt, wenn sie spezifische Fragen haben.

Website

Tobias Gomm, Dortmund, ist seit Jahren verantwortlich für unsere Website, hat sie auch selber gebaut. Leider war die Website länger als ein halbes Jahr vom Netz. Wir haben im Begleitbrief zum letzten Mitteilungsblatt darauf hingewiesen. Nach Monaten hat sich Tobias glücklicherweise Ende Januar wieder gemeldet und die baldige Wiederinbetriebnahme in Aussicht gestellt. Er gibt persönliche Probleme als Grund für sein Untertauchen an. Herzlichen Dank für seinen Einsatz, und dass er sich weiterhin darum kümmern will.

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 2026, 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

