



VEREIN FÜR
OSTKIRCHLICHE
MUSIK

MITTEILUNGSBLATT

Nr. 83, April 2021

Liebe VOM-Mitglieder

Am 22. Oktober 1908 hielt der Musiker und Komponist geistlicher Werke Aleksandr Vasil'evič Nikol'skij (1874-1943) ein Referat mit dem Titel «Pjotr Iljitsch Tschaikowsky als geistlicher Komponist», dies anlässlich eines Konzertes des Chores von Leonid Sergeevič Vasil'ev im Saal der Adelsgesellschaft in Moskau zum 15. Todestag des grossen russischen Meisters. Im letzten Mitteilungsblatt (82, Dezember 2020) haben wir Ihnen einen Vortrag von Metropolit Ilarion (Alfeev) über Tschaikowsky präsentiert. Da ist es sicherlich interessant zu vergleichen, wie ein Kirchenmusiker der damals jungen Generation, dessen Lebenszeit sich mit der von Tschaikowsky ein Stück weit überschneidet, das geistliche Oeuvre des berühmten Meisters beurteilt. Nikol'skij wurde 1874 geboren, Tschaikowsky starb im Jahre 1893.

Nikol'skij absolvierte geistliche Schulen und schloss seine Grundausbildung 1896 an der Synodalen Lehranstalt ab. Er entschied sich jedoch für eine weltliche Laufbahn, studierte am Moskauer Konservatorium und an der philharmonischen Lehranstalt, wo er 1902 die Auszeichnung eines «freien Künstlers der Kompositionstheorie» erlangte. 1909 wurden in Moskau erstmals von qualifizierten Pädagogen geführte Kurse für Regenten von Kirchenchören durchgeführt und Nikol'skij mit der Leitung des Kurswesens beauftragt. Nikol'skij war ein profunder Kenner des orthodoxen Kirchengesangs, schrieb und veröffentlichte Lehrbücher. Sein kirchenmusikalisches Oeuvre nimmt einen bedeutenden Platz ein. Er zählt seinem Kompositionsstil nach zu den Vertretern der Gruppe von Kirchenkomponisten einer neuen Richtung, für die der Musikwissenschaftler Ivan von Gardner den Begriff «Moskauer Schule» eingeführt hat.

Infolge der Oktoberrevolution musste sich Nikol'skij neu ausrichten und schrieb proletarische Lieder. Bald kam er jedoch zur Einsicht, dass diese Tätigkeit nicht mit seiner inneren Einstellung übereinstimmte, so dass er sich Arbeiten auf dem Gebiet der Musikethnologie zuwandte. Er war bis zu seinem Tod im Jahre 1943 Professor am Moskauer Konservatorium.

Pjotr Iljitsch Tschaikowsky als geistlicher Komponist – Vortrag von Aleksandr Vasil'evič Nikol'skij, gehalten am 22. Oktober 1908

Abgedruckt in der Zeitschrift «Muzyka i žizn'», 1908, No. 10-11 bzw. «Regentskoe delo», X/MMVI.

Die Übersetzung und die Fussnoten sind von Werner Dudli. Wir schreiben Pjotr Iljitsch Tschaikowsky in gewohnter deutscher Schreibweise, die übrigen russischen Eigennamen jedoch nach wissenschaftlicher Transliteration.

Am 25. Oktober 1908 jährt sich Tschaikowskys Todestag zum 15. Mal. Sein Tod in St. Petersburg im Jahre 1893 traf die russische gebildete Gesellschaftsschicht damals völlig unerwartet. Die Schwere des erlittenen Verlustes belastet uns auch heute noch, als wäre es erst gestern gewesen. Der traurige Gedanke daran stellt sich jedes Mal unwillkürlich ein, wenn man sich mit den Werken Tschaikowskys befasst. Und auch diesmal werden unaufhörlich Erinnerungen geweckt, die einen hinziehen zu Geschichten über sein Leben und sein Werk. Es drängt einen förmlich dazu, von dem großen Komponisten zu reden, um sein berückendes Bild immer wieder in Erinnerung zu rufen. Ich erlaube mir, auf einen Aspekt von Tschaikowskys Gesamtwerk einzugehen, der sich als der bisher am wenigsten erforschte herausstellt, der aber, wie überhaupt alles von Tschaikowsky, erhebliche Bedeutung in seinem Schaffen hat. Damit meine ich seine geistlichen Musikwerke. Wenn Tschaikowsky uns in allem, was er geschrieben hat, – wie wir selbst spüren können – viel und auf kraftvolle Art zu sagen hat und uns mit dem Charme seines Genies zweifellos zu erobern und zu bezaubern vermag, wäre es dann nicht interessant, genauer hinzuhören, was er der Welt in seinen Werken für Kirchenchor vermittelt hat? Diese Frage ist umso berechtigter, als die Kirchenmusik in unseren Tagen eine sehr interessante Periode durchläuft: Nach einem Jahrhundert der Stagnation und einem mehr als «grauen» Dasein über viele Jahre erfährt sie zurzeit eine breite und kühne Wiederbelebung und befindet sich auf dem Weg in die freie Sphäre der Kunst.

Weder als Kind noch im reiferen Alter hat Tschaikowsky je in Kirchenchören gesungen oder solche gar geleitet, so dass er keine direkte Kenntnis vom Kirchengesang hatte, weder als Chorsänger noch im Allgemeinen¹. Sein Verhältnis zur geistlichen Musik und das

¹ Diese Aussage steht in Widerspruch zu folgenden Belegen:

1. Vortrag von Metropolit Ilarion, gehalten am 1.12.2016 in Moskau vor dem Ersten Internationalen Kongress der Kirchenchorleiter: «Tschaikowsky sammelte Erfahrung und Wissen über den Kirchengesang an der Kaiserlichen Hochschule für Recht, wo es eine eigene Hauskirche gab. Er sang neun Jahre lang im Schulchor unter der Leitung eines hervorragenden Regenten, des wunderbaren Chordirigenten und Komponisten Gavriil Jakimovič Lomakin.»
2. Brief Tschaikowskys an N. F. von Mekh vom 24./25. November 1879: «Als ich ein Junge war, hatte ich eine großartige Sopranstimme, und ich sang während mehrerer Jahre hintereinander die erste Stimme in dem Trio, das in der Pontifikalliturgie von drei Knaben zu Beginn und am Ende des Gottesdienstes

Einschwenken auf den Weg zu eigenem kirchlichem Komponieren waren mehr oder weniger zufällig und geschahen unter den folgenden Umständen.

Bei einer Gelegenheit gab P. I. Jurgenson² Tschaikowsky mehrere hundert geistliche Musikstücke zur Durchsicht, um festzustellen, welche

am Altar gesungen wird.»

Baronin Nadežda Filaretovna von Mekk (1831-1894) unterhielt während 14 Jahren eine rege Brieffreundschaft mit Tschaikowsky. Sie war verwitwet, begütert und eine passionierte Musikliebhaberin. Als Mäzenin unterstützte sie den Künstler auch finanziell.

3. Brief Tschaikowskys an N. F. von Mekk vom 18. April 1880 aus Kamenka: «Heute debütierte ich in der Eigenschaft eines Kirchenchorleiters. Die Schwester wollte unbedingt, dass wir heute zur Prozession und Grablegung den 'Blagoobraznyj Iosif' singen. Wir verschafften uns Noten, bildeten ein Quartett, bestehend aus der Schwester, Tanja, Anatolij und mir, und wir übten diesen Tropar, harmonisiert von Bortnjanskij. Zu Hause ging alles gut, aber in der Kirche verhedderte sich Tanja, und nach ihr alle andern. Trotz meiner vergeblichen Anstrengungen, die Ordnung wiederherzustellen, mussten wir den Gesang abbrechen, ohne ihn zu Ende gesungen zu haben. Die Schwester und Tanja waren über alle Massen betrübt ob dieser Episode; aber am Sonntag ergab sich während der Liturgie die Gelegenheit, unsere Schmach wiedergutzumachen. Ich übernahm es, mit ihnen das 'Iže Cheruvimy No. 7' [Hymnus der Cherubim] von Bortnjanskij einzustudieren sowie das 'Otče naš' [Vater unser] aus meiner Liturgie.»

Kamenka in der heutigen Ukraine war der Wohnsitz von Tschaikowskys Schwester Aleksandra und ihres Gatten. Oft war Tschaikowsky hier für längere Zeit zu Gast, im Jahre 1880 z.B. vom 13. April bis zum 2. Juli nach julianischem Kalender. Verschiedene seiner Kompositionen entstanden hier.

Der 18. April des Jahres 1880 war der Karfreitag. Man darf annehmen, dass an diesem besonderen Tag mit spezieller Struktur der Gottesdienste der Titularchor der Kirche ebenfalls am Gottesdienst teilnahm. Wenn Tschaikowsky schreibt, die Schwester habe unbedingt den 'Blagoobraznyj Iosif' singen wollen, deutet das darauf hin, dass Tschaikowskys Quartett für sich einige von den Gesängen herauspickte.

Bemerkenswert ist auch, dass Tschaikowsky Gesänge des von ihm nicht besonders geschätzten Bortnjanskij auswählt. Das könnte damit zu tun haben, dass es eine Liste der für den Gottesdienst approbierten Harmonisationen und freien Kompositionen gab, karg bestückt mit den Namen von nur gerade sieben Komponisten (J. v. Gardner, Gesang der russisch-orthodoxen Kirche, Band II, p. 193-195, Harrassowitz, Wiesbaden, 1987).

² Pëtr Ivanovič Jurgenson (1836-1904) war der grösste russische Musikverleger seiner Zeit. Seit Mitte der 1870er Jahre legt er sein Augenmerk kontinuierlich auf die Herausgabe geistlicher Musikwerke der russischen klassizistischen Epoche. Sein bekanntestes Projekt ist die Gesamtausgabe der Werke Bortnjanskijs in der Redaktion von Tschaikowsky. Fast alle Werke Tschaikowskys – auch seine

davon es wert wären, gedruckt zu werden. Tschaikowsky führte den Auftrag aus und sah alles sorgfältig durch, aber, wie er sagte (im Brief an Koninskij, s.u.), «fand er kein einziges Stück, das sich zum Druck geeignet hätte: alle waren nicht kirchlich». Alsdann nahm Jurgenson eine Ausgabe der Werke D. S. Bortnjanskij³ in Angriff, im Hinblick auf dessen 50. Todestag, an dem nach dem Gesetz die Rechte der Erben am künstlerischen Eigentum enden und die Werke gemeinfrei werden. Wiederum betraute er Tschaikowsky mit der Aufgabe, die alte Ausgabe (der Hofsängerkapelle) zu überprüfen und neu zu redigieren. Solche Bekanntschaft mit der geistlichen Musik der Zeit führte bei Tschaikowsky zu einer pointierten Haltung, die er in seinen Briefen auch immer wieder kundtat. So drückt er sich in einem Brief an Baronin von Mekk in dem Sinne aus: Er sei geneigt, Bortnjanskij und Berezovskij⁴ ein gewisses Talent nicht abzusprechen, doch an deren Kompositionen, generell aber auch an der gesamten Kirchenmusikliteratur, falle ihm auf, dass «diese Musik schlecht mit dem byzantinischen Stil der gesamten Kirchenarchitektur, den Ikonen, den Riten usw. zusammen harmoniert». Mit diesem Brief kündigt er seine Absicht an, sich selber im Komponieren für Kirchenchöre zu versuchen. Klipp und klar äußert sich Tschaikowsky in Bezug auf die Kirchenmusik in einem Brief an einen Chorleiter namens Koninskij irgendwo in der Provinz. Dieser schickte ihm einst als «seltenen Fund» ein handgeschriebenes 'Vaterunser' von Mozart. Tschaikowsky antwortete: Ein «'Vaterunser' von Mozart! Was für eine Blasphemie, denn für mich ist Mozart der Gott der Musik. Was Sie mir geschickt haben, ist der abgeschmackteste Schund im Stil der russischen Kirchenmusik des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts.» In demselben Brief aus Wien schreibt er auch: «Mit Ihrer Frage über die russische Kirchenmusik haben Sie meinen wunden Punkt getroffen, und

weltlichen – wurden im Verlag Jurgenson herausgegeben. Die Firma existierte von 1861 bis 1918 und wurde dann verstaatlicht.

³ Dmitrij Stepanovič Bortnjanskij (1751-1825) kam im Alter von sieben Jahren als Chorknabe an die Hofsängerkapelle in St. Petersburg. Von 1765-1768 leitete Baldassare Galuppi den Hofchor. Bortnjanskij wurde dessen Schüler und folgte ihm 1769 nach Italien. 1779 nach St. Petersburg zurückgekehrt, ernannte ihn 1796 Zar Paul I. zum Direktor der Hofsängerkapelle. Sein grosses kirchenmusikalisches Werk wurde 1882 in 10 Bänden in der Redaktion von Tschaikowsky (er schrieb dazu den Klavierauszug) im Verlag P. Jurgenson herausgegeben.

⁴ Maksim Sozontovič Berezovskij (1745-1777) machte seine musikalische Ausbildung an der philharmonischen Akademie in Bologna, kehrte 1773 nach St. Petersburg zurück und wurde 8 Monate später Kapellmeister der Hofkapelle. Er gilt zusammen mit Bortnjanskij als Begründer des klassischen russischen geistlichen Konzerts ohne Instrumentalbegleitung.

ich müsste ein ganzes Buch vollschreiben, um Ihre Frage gebührend zu beantworten.»

«Bortnjanskijs Technik ist kindisch, reine Routine, aber dennoch ist er der einzige unter den Komponisten geistlicher Musik, der sie hatte. Alle diese Vedel's⁵, Dechterevs⁶ etc. liebten die Musik auf ihre Weise, aber sie waren wahre Ignoranten. Mit ihren Werken haben sie Russland so viel Schaden zugefügt, dass hundert Jahre nicht reichten, um ihn zu zerstören. Von der Hauptstadt bis hinaus aufs Land hört man den abgeschmackten, süsslichen Stil Bortnjanskijs, und ach! dem Publikum gefällt's! Wir bräuchten einen Messias, der alles Alte auf einen Schlag zerstört und einen neuen Weg einschlägt. Dieser neue Weg bestünde in der Rückkehr zum Altertum und in der Vermittlung der alten Melodien in passender Harmonisierung. Zwar hat noch keiner mit entsprechendem Sachverstand aufgezeigt, wie die alten Weisen zu harmonisieren wären. Doch es gäbe sehr wohl Leute wie zum Beispiel Razumovskij⁷, Rimskij-Korsakov⁸, Azeev⁹, die wissen und verstehen, was die russische Kirchenmusik braucht. Aber das alles ist nur eine rufende Stimme in der Wüste! Denken Sie nun nicht, dass ich meine eigenen Kompositionen meine. Ich möchte nur eine Übergangsstufe sein vom banalen italienischen Stil, den Bortnjanskij eingeführt hat, zu einem Stil, den ein zukünftiger Messias einführen wird» (aus einem Brief von P. I. Tschaikowsky an Koninskij¹⁰).

Aus diesen Zeilen wird deutlich, dass Tschaikowsky

⁵ Artemij Lukjanovič Vedel' (1767-1808) war ukrainischer Herkunft, Musiker, Geiger, Komponist geistlicher Musik im Partes-Stil, Kirchenchorleiter, Schüler Giuseppe Sartis.

⁶ Stepan Anikievič Degtjarëv (1766-1813) war leibeigener Musiker (Kirchenchorleiter, Orchesterdirigent) des Grafen Šeremetev. Studierte Musiktheorie u.a. bei Giuseppe Sarti. 1803 wird er aus der Leibeigenschaft entlassen und zieht nach Moskau. Er ist u.a. Autor von ca. 16 geistlichen Konzerten.

⁷ Dmitrij Vasil'evič Razumovskij (1818-1889), Erzpriester, Forscher auf dem Gebiet der altrussischen und byzantinischen Kirchenmusik, Paläograph, Begründer der russischen Mediävistik in Musik.

⁸ Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov (1844-1908) war Komponist, Dirigent, Pädagoge, Musikkritiker und schrieb auch eine Anzahl von geistlichen Werken.

⁹ Evstafij Stepanovič Azeev (1851-1918) war Komponist, Chordirigent, Pädagoge, Autor und Arrangeur von über 80 Kirchengesängen.

¹⁰ Der Originalbrief von Tschaikowsky, datiert in Wien am 15./27. März 1888, ist verschollen. Konstantin Martinovič Koninskij, Dirigent eines Kirchenchores in der Provinz und Empfänger des Briefes, zitiert daraus Passagen in einem Artikel «Tschaikowsky über die russische Kirchenmusik», der in der Zeitschrift «Russkaja muzykal'naja gazeta», St Petersburg, 1899/2, p. 50-52 publiziert wurde.

Quelle: http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Main_Page

1. den zeitgenössischen geistlichen Kompositionen jegliche positiven Züge oder Qualitäten abspricht;
2. als Weg zur wahren Wiederbelebung unserer Kirchenmusik die «Rückkehr zum Altertum», zu den alten Weisen in passender Harmonisierung, vorschwebt;
3. bekennt, dass der Anstoss zu eigener Tätigkeit als Komponist von geistlichen Musikstücken aus seinem persönlichen Bedürfnis heraus entstand, einem zukünftigen Messias der russischen Kirchenmusik, auf den er wartete, als «Übergangsstufe» den Weg zu bereiten und ihm auf diese Weise zu dienen.

Tschaikowsky beschäftigte sich nicht dauernd und ununterbrochen mit dem Komponieren geistlicher Musik. Die zeitliche Abfolge seiner geistlichen Werke ist die folgende: 1878 schrieb er die vollständige Liturgie des heiligen Johannes Chrysostomus; 1882 entstanden die Bearbeitungen der Gesänge aus dem Abend- und Morgenlob nach alten Gesangsweisen; 1885 wurden einzelne Nummern veröffentlicht: «Tebe poem», «Otče naš», «Dostojno est'», «Blažennyj jaže izbral», «Da ispravitsja» und «Nyne sily»; später, nicht sehr lange vor seinem Tod, «Hymnus der Cherubim» in drei Varianten und «Angel vopijaše». Alle Gesänge sind für grossen gemischten Chor geschrieben.¹¹

¹¹ Vollständiges Verzeichnis der liturgischen Werke Tschaikowskys, gemäss Gesamtausgabe, Bd. 63, Verlag Muzyka, Moskau 1990, sowie Links zu Youtube-Videos

- Liturgie des hl. Johannes Chrysostomos op. 41, Uraufführung 1879 Universität Kiev
https://www.youtube.com/watch?v=XRfHDP4ORXw&list=PLJCWOjp6Sk1KWv_jnKCLXAr6KJu-wbnBu&index=14
- Nachtwache (vsenoščnoe bdenie) op. 52, Uraufführung 1882 in Moskau
https://www.youtube.com/watch?v=jeOjEfb6FH0&list=OLAK5uy_k5NWn6w_kR2rMG19xqttRQLu1iOhN-Qt8
- 1884-85 komponiert und 1885 als einzelne Faszikel herausgegeben; Reprint 1896 als Heft mit dem Titel «Neun geistliche Werke», enthaltend:
 1. Iže cheruvimy (Hymnus der Cherubim), No. 1, wird gesungen beim Einzug mit den Opfern in der Liturgie.
https://www.youtube.com/watch?v=hUvJwD3BKbY&list=PLJCWOjp6Sk1KWv_jnKCLXAr6KJu-wbnBu&index=2
 2. Iže cheruvimy (Hymnus der Cherubim), No. 2
https://www.youtube.com/watch?v=2yuNjMCj2fo&list=PLJCWOjp6Sk1KWv_jnKCLXAr6KJu-wbnBu&index=3
 3. Iže cheruvimy (Hymnus der Cherubim), No. 3
https://www.youtube.com/watch?v=KqF4r2Km1O4&list=PLJCWOjp6Sk1KWv_jnKCLXAr6KJu-wbnBu&index=4
 4. Tebe poem (Dir singen wir), wird gesungen während des Hochgebets nach dem Einsetzungsbericht bei der Epiklese (Herabrufung des Heiligen Geistes)

Tschaikowskys erstes Werk auf dem Gebiet der geistlichen Musik war die «Liturgie». Unzufrieden mit der bestehenden Richtung der Kirchenmusik, trachtete er mit der ganzen Kraft seines grossen Geistes, sie zum Blühen zu bringen. Jedoch träumte er keineswegs davon, selber etwas Grösseres zu schaffen, sondern nur, «den Weg freizumachen, dem erwarteten Messias als Übergangsstufe zu dienen».

Mit seinem ersten geistlichen Werk tat er genau das, was er beabsichtigt und gewollt hatte: Mit der «Liturgie» legte er ein festes Fundament für die gesamte Kirchenmusik, wie sie sich in der Folgezeit entwickelte. Er manövrierte sie aus der Sackgasse und führte sie auf einen Weg, wo Erfolg und echte Prosperität ihrer warteten. In diesem Werk waren, wie in einem Embryo, viele gesunde Ideen angelegt, die erst später realisiert wurden. Zum einen war Tschaikowsky der erste Komponist, der eine komplette Liturgie schrieb, in der konsequent alles vertont ist, was der Chor zu singen hat, also nicht nur die Hauptgesänge, wie bei den früheren Komponisten, sondern alle Ektenien¹², alle Kurzformen, alle Akklamationen zu den Rufen der Zelebranten. Das Ergebnis war ein

https://www.youtube.com/watch?v=R7jlkK3lj0c&list=PLJCWOjp6Sk1KWv_jnKCLXAr6Kju-wbnBu&index=5

5. Dostojno est' (Würdig ist es), Hymnus an die Muttergottes in der Liturgie

https://www.youtube.com/watch?v=ZBtjf4DkorQ&list=PLJCWOjp6Sk1KWv_jnKCLXAr6Kju-wbnBu&index=6

6. Otče naš (Vater unser) https://www.youtube.com/watch?v=W-EmcGwMvFY&list=PLJCWOjp6Sk1KWv_jnKCLXAr6Kju-wbnBu&index=7

7. Blaženi jaže izbral (Selig, die Du auserwählt), Kommuniongesang in der Liturgie am Samstag (der Samstag ist dem Gedächtnis aller Heiligen und aller Verstorbenen gewidmet)

https://www.youtube.com/watch?v=aoqVT4PhyBU&list=PLJCWOjp6Sk1KWv_jnKCLXAr6Kju-wbnBu&index=8

8. Da ispravitsja (Aufsteige mein Gebet), Wechselgesang zwischen Sängergruppe (Trio) und Chor beim Weihrauchopfer in der Liturgie der vorgeweihten Gaben

https://www.youtube.com/watch?v=mJcw3pumpjA&list=PLJCWOjp6Sk1KWv_jnKCLXAr6Kju-wbnBu&index=9

9. Nyne sily nebesnyja (Nun dienen die himmlischen Mächte), Cherubim-Hymnus beim Einzug mit den Opfergaben in der Liturgie der vorgeweihten Gaben

https://www.youtube.com/watch?v=yG06vknmTj4&list=PLJCWOjp6Sk1KWv_jnKCLXAr6Kju-wbnBu&index=12

- Auftragswerk «Angel vopijaše (Der Engel rief)», Hymnus an die Muttergottes in der Osterzeit, 1887 uraufgeführt.

https://www.youtube.com/watch?v=VKRERH0Wx5o&list=PLJCWOjp6Sk1KWv_jnKCLXAr6Kju-wbnBu&index=13

¹² Fürbittgebete, die jedem orthodoxen Gottesdienst eigen sind mit der Akklamation «Gospodi, pomiluj – Kyrie eleison»

grosses, integrales, einheitliches Werk, das einen entsprechend gesamt-heitlichen Eindruck zu vermitteln vermag. Die Heterogenität der Vergangenheit, die das Ergebnis einer zufälligen, unkoordinierten Auswahl von Stücken verschiedener Autoren, ohne Gemeinsamkeiten des Stils, abgestimmte Tonartwechsel oder einheitliche musikalische Interpretation ist, war nicht mehr. Auch nicht der ärgerliche Wechsel zwischen einzelnen Nummern im «Partes-Stil»¹³ und «einfachen» Gesängen. Ärgerlich deshalb, weil die einfache Gesangsweise gegenüber der Opulenz der Partes-Gesänge, sowohl in den Köpfen der Zuhörer als auch in der Haltung der Sänger, als minderwertig betrachtet wird und ihr folglich nicht die geringste Aufmerksamkeit zuteilwird. Ausserdem lenken die Nummern im Partes-Stil das allgemeine Interesse aufgrund ihrer Heterogenität in Geist und Ausdruck nur auf sich selbst und untergraben unmerklich, aber unausweichlich den eigentlichen Sinn des gesamten Gottesdienstes als logische Entwicklung einer Idee, als Ausdruck einer einheitlichen, gemeinsamen Stimmung. Die Musik einer Liturgie aus einem Guss unterstrich auf einmal diese Einheit der Idee und die dadurch geschaffene Stimmung; mit anderen Worten, sie stellte den Gottesdienst selbst auf einen (für den Beter und Hörer) richtigeren Weg, und es resultierte gleichzeitig etwas in musikalischer Hinsicht Befriedigenderes als das frühere «Patchwork».

Heute wird die Überlegenheit von integralen Liturgiekompositionen eines einzigen Autors bei Komponisten geistlicher Musik anerkannt und ist beinahe Allgemeingut geworden, aber zu der Zeit, als Tschaikowskys Liturgie erschien, war es eine Pioniertat, eine Entdeckung im wahrsten Sinn des Wortes, eine jener Ideen, deren Fruchtbarkeit meist nicht unmittelbar in Betracht gezogen wird. Nur schon die von Tschaikowsky eingeführte Innovation darf ihm als eines seiner Verdienste angerechnet werden, das grösste Spuren hinterlassen hat. In Anbetracht des Charakters der Musik selbst in der Liturgie ist es nicht verwunderlich, dass sie bei ihrem Erscheinen in Kirchenmusikkreisen einiges Aufsehen erregte. Für die Routiniers war Tschaikowskys Liturgie nichts weniger als eine gewagte Herausforderung, denn alles daran, von der ersten bis zur letzten Zeile, war ungewöhnlich und neu.

¹³ Partes, Mz. von lat. pars (Teil); in der russischen Kirchenmusik sind mehrstimmige Gesänge oder Konzerte im italienischen Stil gemeint, ein Stil, der sich ab dem 17. Jahrhundert über das katholische Polen und die Ukraine auch in Russland verbreitete und sehr beliebt war.

In diesem Zusammenhang erlangte der damalige Direktor der Hofkapelle, N. I. Bachmetev¹⁴, unrühmliche Bekanntheit. Er erklärte Tschaikowskys Liturgie rundherum für ungeeignet und unannehmbar für den Gottesdienst und bestand darauf, sie nicht nur aus dem Verkauf zu nehmen, sondern sogar vollständig «in einem Mörser» zu vernichten, sie ohne Umstände zu verbrennen. Dabei scheint es, dass Bachmetev nicht nur als Direktor um seine Rechte kämpfte (die Liturgie wurde mit Genehmigung der Generalzensur der Kirche veröffentlicht, jedoch ihm als dem Leiter der Hofsängerkapelle nicht vorgelegt), sondern vielmehr als Vertreter einer altbekannten Auffassung von Kirchenmusik, die durch Tschaikowskys Werk bis zu den Wurzeln erschüttert wurde. Damit gelang es Tschaikowsky nicht nur, den Weg für neue Musik zu ebnen¹⁵, sondern schaffte es auch, die Bewunderer der bestehenden Richtung in nicht geringe Aufregung zu versetzen, indem er etwas sehr Treffliches und Ungewöhnliches schuf, das mit den etablierten Konzepten und Geschmäckern völlig brach.

Was die Ausführenden im kirchlichen Rahmen betrifft, so waren sie in der grossen Mehrzahl fast überfordert von den Anforderungen des neuen Werkes, das die Schwierigkeiten aller früheren Autoren weit hinter sich liess. Für viele der Chorregenten war Tschaikowskys Musik sogar jenseits ihres Verständnisses. Aber alle, die konnten, versuchten, Tschaikowskys Liturgie einzustudieren und zu singen, nicht nur als eine Neuheit, sondern als ein hochgradig interessantes und reiches Werk. Als erstklassige Arbeit, die vertiefte Aufmerksamkeit und umfassendes Studium verdient, wurde die Liturgie bald zu einer Art Kodex für Komponisten geistlicher Werke, von der sie begannen, sich inspirieren

¹⁴ Nikolaj Ivanovič Bachmetev (1807-1891), ab 1861 Direktor der Kaiserlichen Hofsängerkapelle. Durch den verlorenen Prozess gegen den Verleger Jurgenson in der Causa Liturgie von Tschaikowsky (s. Anmerkung 15) war sein Ruf beschädigt, was 1883 zu seinem Rücktritt von seinem Amt führte.

¹⁵ Verleger P. Jurgenson provozierte mit der Edition der Liturgie op. 41 von Tschaikowsky ein Gerichtsurteil zu der Frage, ob es zulässig sei, Kirchenmusik ohne die Erlaubnis des Direktors der Hofkapelle zu drucken. (Im Jahre 1796 hatte der damalige Direktor der Kaiserlichen Hofsängerkapelle, Dmitrij Bortnjanskij, die Funktion eines kirchenmusikalischen Zensors und das Monopol für die Publikation von Kirchenmusik erhalten.) Das Urteil gab Jurgenson recht mit der Begründung, das Werk sei nicht explizit für den liturgischen Gebrauch publiziert worden, und Tschaikowsky kommentierte den Prozessserfolg in einem Brief an N. F. von Mekh vom 13. Juni 1879 mit folgenden Worten: «... Das ist nicht so sehr in Bezug auf meine Liturgie wichtig, die vielleicht gar nicht von besonderem Wert ist, als vielmehr im Hinblick auf den Sieg des Freiheitsprinzips für das Komponieren von Kirchenmusik ...» (Vorwort von Thomas Kohlhase in Carus-Verlag 40.175/01 «Peter I. Tschaikowsky, Sieben Chöre zur Chrysostomus-Liturgie»).

zu lassen, sich bestimmte Techniken anzueignen und diese oder jene Merkmale des Stils selbst zu übernehmen, wobei sie kühner in ihrem innovativen Streben, origineller in ihrer Handschrift und in der Konzeption, musikalisch interessanter wurden.

Das Beispiel des großen Meisters zog andere, wenn auch nicht ganz gleichwertige, so doch nicht unbedeutende Kräfte an. Der Kreis begabter Musiker, die sowohl über Technik als auch über Geschmack verfügten, begann sich beträchtlich zu erweitern. Es begannen Kompositionen zu erscheinen, die im Vergleich zu früher wesentlich gehaltvoller waren, zuerst als einzelne Nummern, dann als mehr oder weniger solide Serien und schließlich als komplette Liturgien bzw. andere Gottesdienste. Das wirkte sich besonders in Moskau aus, in Kreisen, die der Synodalschule nahestanden, wo die größten Vertreter der wiederbelebten Kirchenmusik einer nach dem anderen heranwuchsen. Auch St. Petersburg stand Moskau in nichts nach und brachte in den letzten 30 Jahren eine ganze Reihe von sehr angesehenen Namen hervor, die nicht wenig zur Wiedergeburt der Kirchenmusik beitrugen. Generell steht die Arbeit auf diesem Gebiet – wie man so schön sagt – in voller Blüte: Die Zahl der Kompositionen wächst mit erstaunlicher Geschwindigkeit und mit nicht weniger erstaunlicher Eröffnung immer wieder neuer Perspektiven, ein deutlicher Hinweis auf den unzweifelhaften Aufschwung und das Wachsen der Sache.

Doch wer gab den ersten Anstoss zu dieser Bewegung? P. I. Tschaikowsky. Er war der erste unter den russischen Komponisten, der an die Kirchenmusik heranging, umfassend gerüstet mit Talent, Technik, Können und dem brennenden Wunsch, in diesem Zweig der Kunst mitzureden. Durch sein Beispiel bewirkte er eine respektvolle Einstellung zur Kirchenmusik, weckte das Interesse an ihr bei den gebildeten Musikern, motivierte sie, auf diesem Gebiet zu arbeiten. Viele unterrichtete er direkt, gab ihnen gleichsam einen Ausgangspunkt für den weiteren Fortschritt. Durch seine Kompositionen adelte er die stickige Atmosphäre der Kirchenmusik und wurde zum Vorläufer einer mächtigen Bewegung, die das tatsächliche Kommen jenes Messias verheißt, den Tschaikowsky erwartete und der den russischen Kirchengesang auf den richtigen Weg führen würde.

Auch Tschaikowskys Bearbeitungen alter Gesangsarten, d. h. seine Ganznächtliche Vigil, waren von erheblicher Bedeutung für die Kirchenmusik der Folgejahre, wenngleich sie zugegebenermaßen mehr negative als positive Aspekte aufweisen. In dem obenerwähnten Brief an

Koninskij haben wir gesehen, wie fest er an die Notwendigkeit der Bearbeitung der alten Gesangsarten zur Verbesserung der russischen Kirchenmusik glaubte. Weit davon entfernt, eine klare Vorstellung davon zu haben, wie die alten Weisen zu harmonisieren wären, hat Tschaikowsky die allgemeine Richtung dieses Arbeitsgebietes durch seine Bezugnahme auf den byzantinischen Stil der Kirchenarchitektur, Ikonen, Rituale usw. jedoch umrissen. Offensichtlich vermochte er sich die Wiederbelebung und Erneuerung des «grauen Altertums» nicht anders vorzustellen, als in der Erlangung einer umfassenden Harmonie mit der gesamten Atmosphäre des byzantinischen Kirchenraums, für den der Kirchengesang selbstredend bestimmt ist. Diesen Raum einzufangen und seine charakteristischen Merkmale in Klängen zu verwirklichen, schien Tschaikowsky die einzig richtige Lösung des Problems zu sein, obwohl er die eigentliche Lösung aus Bescheidenheit anderen, seiner Meinung nach massgeblichen Kennern des alten Gesangs überliess: Razumovskij, Rimskij-Korsakov, Azeev usw.

Tschaikowsky selbst wandte sich diesem Arbeitsgebiet unter folgenden Rahmenbedingungen zu: Der Wert der alten Gesangsarten war längst erkannt und hatte bereits seine eigene Geschichte. M. I. Glinka¹⁶ hielt es für notwendig, zuerst den Kontrapunkt im alten Stil gründlich zu studieren, um danach die Arbeit an Kirchenmelodien aufzunehmen. Dazu ging er nach Berlin zu Professor Dehn, doch dort traf ihn der Tod. Ungefähr zur gleichen Zeit hat Erzpriester Turčaninov¹⁷ den alten Gesang erstmals für einen modernen gemischten Chor harmonisiert. Es folgten A. F. L'vov¹⁸ und seine Mitarbeiter von der Hofkapelle, die den sogenannten Obichod¹⁹ zusammenstellten, mit einer Bearbeitung von Melodien, wie sie am Kaiserhof verwendet wurden. Zur gleichen Zeit arbeitete eine Moskauer Gruppe von seriösen Kennern des alten Gesangs an diesem Thema. Dazu gehörten: Erzpriester Razumovskij, Fürst Odoevskij²⁰, Professor J. Arnol'd²¹ und N. Potulov²². Letzterer

¹⁶ Michail Ivanovič Glinka (1804-1857), Komponist

¹⁷ Erzpriester Pëtr Ivanovič Turčaninov (1779-1856), schrieb mehrstimmige liturgische Gesänge in grosser Zahl, indem er fast ausschliesslich traditionelle alte Kirchenmelodien harmonisierte.

¹⁸ Aleksej Fëdorovič L'vov (1798-1870), Direktor der Kaiserlichen Hofsängerkapelle von 1837 bis 1861.

¹⁹ Gesangbuch der russischen Kirche, in der Funktion in etwa vergleichbar mit dem «Liber usualis» in der römischen.

²⁰ Fürst Vladimir Fëdorovič Odoevskij (1804-1869), Musikwissenschaftler und Musikkritiker, Forscher auf dem Gebiet des altrussischen Kirchengesangs.

harmonisierte Melodien auf den von den ersteren drei erarbeiteten Grundlagen. Allgemein gesagt, gab es auf dem Gebiet der Bearbeitungen alter Gesangsweisen vor Tschaikowsky zwei Hauptströmungen. Für die erste war die Unterordnung der überlieferten Melodie unter die Regeln der allgemein-europäischen Musiktheorie charakteristisch. Die alten Melodien wurden so behandelt, als wären sie in regulärem Moll oder Dur aufgebaut. Darüber hinaus hielten es die Bearbeiter für möglich, sie in den Rahmen eines symmetrischen Rhythmus einzuzwängen. Wenn melodische oder rhythmische Wendungen in ihrer ursprünglichen Form nicht nach den Gesetzen der allgemeinen Theorie harmonisiert werden konnten oder nicht in die gegebenen Takte passten, wurden sie ohne Skrupel modifiziert, umgeändert und auf jede mögliche Weise angepasst. So machte es zu seiner Zeit Erzpriester Turčaninov, und auch L'vov war dies nicht fremd, und nach ihnen all jenen, für die diese beiden Namen unanfechtbare Autoritäten waren. Ein Teil der Bearbeiter zog es jedoch vor, die Melodien nicht zu verstümmeln, sondern unangetastet zu lassen. Sie suchten nicht immer Zuflucht in ihrer Unterteilung in Takte, sondern beschränkten sich in der Bearbeitung auf eine einfache, manchmal sogar etwas formale Harmonisierung, d. h. sie unterlegten den alten Melodien Akkorde rein europäischen Zuschnitts, wobei sie der eigentümliche Charakter derselben nicht etwa befremdete. Die zweite Strömung war in ihren theoretischen Ansichten zum Problem näher an der Wahrheit und glaubte, dass die altrussischen Kirchenmelodien vielmehr auf den alten diatonischen Kirchentonarten basieren und deshalb die Regeln von Dur und Moll für sie nicht anwendbar sind. Die Anhänger dieser Richtung trieben in ihrem Bestreben, für Kirchenmelodien eine besondere Harmonik strengen Stils zu schaffen, diese Strenge jedoch so weit, dass das Ergebnis abstrakt trocken, formal und leblos war und mit erfindungsreicher Kunst — Kreativität — wenig gemein hatte. Tschaikowsky zeigte sich eher geneigt, den Hauptprinzipien der zweiten dieser Richtungen rechtzugeben. Charakteristisch für seine Ganznächtlige Vigil ist in der Tat ihre bemerkenswerte Tendenz, sich so weit wie möglich von der Harmonik des allgemein-europäischen Stils zu entfernen. An ihre Stelle tritt eine Harmonik auf tonale Zentren. Dabei sind Nebenakkorde anstelle der üblichen Tonika und Dominante

²¹ Jurij Karlovič Arnol'd (1811-1898), Komponist, Musikwissenschaftler, Musikkritiker, Chorleiter und Musikpädagoge. Er forschte und publizierte über russische Kirchenmusik.

²² Nikolaj Michailovič Potulov (1810-1873), Komponist, bekannt für seine Versuche, alte einstimmig notierte Kirchengesänge zu harmonisieren.

vorherrschend. Doch Tschaikowskys Talent und Können halfen ihm, dem Formalismus und der Trockenheit anderer Bearbeiter zu entgehen. Zu einer Zeit, als Letztere zögerten, über die engsten Grenzen der Stimmführung hinauszugehen, stets in der Mitte des Stimmumfangs verharrten und den Stücken so einen farblosen, trockenen, verkrampften und begrenzten Klang gaben, ohne die geringste Steigerung oder den Hauch von Entfaltung, nutzt Tschaikowsky das volle Spektrum des Chores, schöpft den ganzen Umfang der Chorstimmen aus und versteht das Potential gut zu entwickeln. Er gibt den Stücken einen zwar etwas angespannten, aber doch hellen, gleichsam leuchtenden Klang. Er harmonisiert mit weit entwickelter Stimmführung, wobei er ziemlich häufige und lange Abschweifungen rein kontrapunktischen Charakters vornimmt. Doch es gibt vieles, was in diesen Bearbeitungen missglückt ist. Einerseits macht die durchgehend hohe Tessitur in allen Stimmen und die Kantigkeit der einzelnen Wendungen die Stücke extrem anstrengend zu singen und erlaubt keine Leichtigkeit der Ausführung. Andererseits wirken die Melodien durch die Auffächerung der Harmonik auf verschiedene tonale Zentren wie überladen und werden dadurch vom rein melodischen Standpunkt aus betrachtet verdunkelt, verlieren ihre Transparenz und sogar die Einfachheit des Stils. Schließlich ist auch die Art der Harmonisierung ganz offensichtlich nicht dem «byzantinischen» Stil geschuldet, um den es ihm ja eigentlich ging. Sie ist geprägt von seiner persönlichen Manier, was allgemein für seine Kompositionen typisch ist. Tschaikowskys Harmonisierung beraubt die alten Melodien ihrer Klarheit und ihrer typischen Konturen. Sie verleiht ihnen ein ausgeprägt individuelles Kolorit, das nichts mit dem Charakter der Melodien gemein hat. Es kann daher nicht als vorbildlich anerkannt werden. Doch die Bedeutung dieses Werkes von Tschaikowsky erschließt sich aus einer ganz anderen Perspektive. Bei näherer Betrachtung kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass bei Tschaikowsky der Musiker den Theoretiker überwunden hat.

Sein Instinkt, die innere Stimme seiner künstlerischen Natur und der schöpferische Impuls brachten ihn dazu, die Schranken des «Erlaubten und Verbotenen» in der Theorie des zugrundeliegenden Stils zu überschreiten, sie auseinander zu ziehen und in der Verletzung von Stilregeln die ganze Kraft und Schönheit des freien Ausdrucks des Talents zu zeigen und zu beweisen. Die Breite des von den Chorstimmen abgedeckten Tonumfangs, verschiedene modulierende Abweichungen, Episoden mit kontrapunktischem Charakter: Mit solchen Kunstgriffen verleiht Tschaikowsky den alten Melodien, denen eine

gewisse Monotonie anhaftet, ungewöhnlich lebhafte Abwechslung. Das alles ist nicht nur vom gesamtmusikalischen Standpunkt aus interessant. In Bearbeitungen ist es vielleicht sogar wünschenswert als anschaulicher Beweis dafür, dass das Streben nach stilistischer Strenge nicht gleichzusetzen ist mit einer Beschränkung der technischen Mittel, mit einer ausschließlichen Bevorzugung der einen und einer totalen Negierung der anderen. Auch gegenwärtig gibt es immer noch die Tendenz, «Merkmale» des strengen Stils bei der Bearbeitung der alten Gesänge zu definieren. Aber das mehr oder weniger freie Verhältnis zu ihm, das bei Tschaikowsky unwillkürlich zum Ausdruck kommt und sich über Hunderte von Köpfen talentierter und geschickter Nachahmer verbreitete, formte eine Denkweise, deren Vitalität sich durch die Blüte, die jetzt in diesem Bereich zu beobachten ist, auf eindruckliche Weise offenbart. Indem sie Tschaikowskys Bearbeitungen analysierten, seine Irrtümer bemerkten und gleichzeitig seine gelungenen Abschweifungen aus den Tiefen seiner schöpferischen Phantasie bewunderten, hörten seine Nachahmer auf, sich bedingungslos der Strenge theoretischer Überlegungen zu unterwerfen. Sie bemühten sich, die Melodien nicht so sehr mit dem Verstand, sondern mit dem Gespür eines Musikers zu empfinden. Durch die von Tschaikowsky in die Scholastik der strengen Forscher alter Melodien gehauene Bresche brach die schöpferische Freiheit in einer breiten Welle herein und drang in einen Bereich vor, wo bisher theoretisches Kalkül und musikalische «Kastration»²³ geherrscht hatten. Es entstanden zwei gleichermassen ambitionierte Typen von Bearbeitern: Die einen traten in die Fußstapfen von Pjotr Iljitsch und versuchten lediglich, seine Schwächen nicht zu wiederholen, d. h. die Züge jenes «Byzantinismus» bestmöglich einzufangen und aufzudecken, den Tschaikowsky einst in den Mittelpunkt seines Schaffens gestellt hatte. Sie schwärmten von den alten Melodien und sahen in ihnen vor allem Material, das die Kreativität beflügelt. Sie nahmen sich das Recht, im Stil und Geist der alten Gesänge zu komponieren. Die gesamte heutige umfangreiche Literatur — von präzisen Bearbeitungen und Harmonisierungen über mehr oder weniger freie Bearbeitungen bis hin zu völligen Neuschöpfungen im Geiste alter Kirchenmelodien — geht auf Tschaikowsky zurück. In der Tat sind die Prinzipien der Bearbeitungen von Turčaninov und L'vov längst überholt und finden keine Nachahmer mehr unter denen, die behaupten, zeitgemäss zu sein. Tschaikowsky lenkte die Bewegung, in der der Keim der Wahrheit verborgen war, in

²³ скопчество – Skopzentum. Die Skopzen waren eine religiöse Sekte, die völlige sexuelle Enthaltsamkeit propagierte. Sie praktizierten die rituelle Genitalverstümmelung.

brüsker Weise auf einen Weg breiter und mutiger Forschung. Dies war nicht nur durch die neuen harmonischen Grundlagen bedingt, die er in seinen Werken aufzeigte, sondern auch durch das Recht eines Musikers, mehr sich selbst zu sein und nicht immer und überall von trockener Theorie geleitet zu werden. Obwohl Tschaikowsky wenig Entscheidendes in Bezug auf Methoden der Übertragung beisteuerte, gelang es ihm mit seinen unvollkommenen Werken dennoch, kritisches Gespür und praktischen Erfindungsreichtum zu entwickeln und in genau die Richtung zu lenken, in der eines Tages der Messias der russischen Kirchenmusik erscheinen sollte. Seine Arbeiten wurden verwendet, studiert, kritisiert, bevor sie dann ihren Weg machten, alles Zeichen, die in uns die Gewissheit nähren, dass die Erwartung des Messias sich erfüllen wird!

Wenn man sich schliesslich den Werken Tschaikowskys zuwendet, die nach der Ganznächtlichen Vigil entstanden sind, fällt als charakteristisches Merkmal die Rückkehr zu freier Komposition auf, ohne jeden Hang zum «grauen Altertum» und ohne den geringsten Anflug von Byzantinismus im Stil. Die gesamte ziemlich lange Reihe von Tschaikowskys Spätwerken für die Kirche ist Musik, die ganz und gar originell ist. In diesen Stücken löst Tschaikowsky allgemein künstlerische Probleme mit dem Klang und gibt ihm unbegrenzten Raum. Er misst dem künstlerischen Umgang mit der Musik erste Priorität bei. Die freie Entfaltung der Kunst soll weder durch den Text noch durch die Umstände oder durch Beiwerk irgendeiner Art gebunden sein. Die Chöre haben Schwierigkeiten höchsten Grades zu überwinden, was von ihnen eine erstklassige Beherrschung der Klangsteuerung und der Vermittlung der Idee des Werkes verlangt. Tschaikowsky sieht den Chor als eine Palette von Klangfarben und von Tonumfang, die er ähnlich einem Orchester formieren kann. Er gruppiert, teilt auf, kontrastiert und kombiniert die Chorstimmen, aus Gründen, die der weltlichen Musikinstrumentierung entlehnt sind. Diese Tendenz, sowie die dominante Rolle des Klangs gegenüber dem Text, hat sich von Tschaikowsky auf die geistlichen Komponisten von heute übertragen. Bei den geistlichen Kompositionen der letzten Jahre beobachten wir in der Tat die breiteste Anwendung aller musikalischen Mittel, die auf den ersten Blick sogar die Grenzen der stimmlichen Möglichkeiten eines Chores überschreiten. Diese Tatsache hat, rein auf die Praxis bezogen, einen Nachteil: Sie verhindert, dass die Kompositionen allgemein zugänglich sind, da nicht jeder Chor in der Lage ist, die Schwierigkeiten zu meistern. Ein weiterer Einwand zielt auf die Unvereinbarkeit solcher Wucht von Kunst mit der

Strenge und Einfachheit des Gottesdienstes: Er laufe Gefahr, einen zu pompösen und äusseren Glanz zu bekommen, was den eigentlichen Sinn der heiligen Handlung entstellen könnte.

Lassen wir die Frage, wie berechtigt diese Befürchtungen sind, offen und nehmen wir nur die Tatsache zur Kenntnis, dass diese Tendenz in der zeitgenössischen Kirchenkunst vorkommt. Sie trat zuerst bei den Werken von Tschaikowsky in Erscheinung und verstärkte sich bei seinen Nachahmern und blühte auf.

Hier zeigt sich also das, worauf schon mehr als einmal hingewiesen wurde, nämlich, dass Tschaikowsky der «erste Anstifter» einer Bewegung ist, die die geistliche Musik gegenwärtig erlebt. Diese Bewegung ist nicht nur gross und von Bedeutung, sondern in ihren wichtigsten Merkmalen zweifellos recht gesund und vital. Sie hat noch nicht das letzte, entscheidende Wort gesprochen und wartet auf ihren Messias. Pjotr Iljitsch Tschaikowsky hat sich als «Übergangsstufe» erwiesen, wie er es sich selbst wünschte: Weg von dem banalen italienischen Stil, wie er einst von Bortnjanskij eingeführt wurde, in Richtung zu einem Stil, den ein zukünftiger Messias bringen soll. Deshalb kann die Kunst der geistlichen Musik nicht umhin, das Andenken an Tschaikowsky zu ehren, den «ersten Anstifter» der modernen Bewegung auf dem Gebiet, oder besser gesagt ihren «großen Reformen». Als solchen darf Pjotr Iljitsch Tschaikowsky mit Fug und Recht bezeichnet werden!

* * *

Jahresbericht von Ende März 2020 – Mitte März 2021 (d. h. bis zum Erscheinen von Mitteilungsblatt Nr. 83)

Vereinsstatistik

Generalversammlung 2020

Wegen der Pandemie konnte im Jahre 2020 keine Versammlung einberufen werden. Wir planen, die Pflichttraktanden im Rahmen der nächsten Versammlung abzuwickeln.

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
- Regina Klaus, Basel.

Gemäss den Statuten soll der Vorstand aus fünf Mitgliedern bestehen. Der fünfte Sitz ist zurzeit vakant.

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 01.04.2020	134	gemäss letztem Jahresbericht
Neueintritte	1	
Austritte	-2	
Streichungen	-1	
Tod	-2	
Mitgliederbestand 20.03.2021	130	

Mitgliederbeitrag

Der Mitgliederbeitrag wird jeweils an der Generalversammlung für das folgende Jahr festgesetzt. Er beträgt CHF 40.00 bzw. Euro 30.00.

Jahresrechnung

Das Aufwandbudget von CHF 6'820.00 wurde um CHF 95.73 unterschritten.

Die Einnahmen überstiegen den budgetierten Betrag von CHF 6'220.00 um CHF 846.49. Dies ist auf den schönen Spendeneingang von CHF 1'629.69 zurückzuführen. Ohne freiwillige Spenden könnte der Aufwand leider nicht mehr gedeckt werden. Allen Spendern sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

Abschliessend ergibt sich ein Ertragsüberschuss von CHF 342.22. Budgetiert war ein Verlust von CHF 600.00.

Der Vorstand beantragt der Generalversammlung, den Gewinn von CHF 342.22 dem Eigenkapital gutzuschreiben.

Das EK beläuft sich nach dieser Abschlussbuchung auf CHF 13'479.53.

Mitteilungsblatt

In der Berichtsperiode sind die Mitteilungsblätter Nr. 82 und 83 erschienen.

Vereinstätigkeiten

Bildungsangebote: Seminare, Reisen

Unter diesem Titel sind im Berichtsjahr keine Aktivitäten zu verzeichnen.

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.

Ältere, in Heft- oder Buchform gedruckte VOM-Editionen

Die meisten Publikationen sind vorrätig und können bei der Geschäftsstelle bezogen werden. Der Katalog ist auf unserer Website aufgeschaltet.

Projekt Russicum

Keine Änderung. Wegen der Pandemie waren keine Besuche vor Ort möglich.

Projekt Limburg

Die Notenausgaben von zwei Konzerten von Bortnjanskij sind als Prototyp gebrauchsfertig: eines für vierstimmigen gemischten Chor, das andere für zwei solche Chöre a cappella. Leider konnte wegen der Pandemie das für September 2020 vorgesehene Konzert nicht durchgeführt werden; das Projekt wurde noch vor Beginn der Probenarbeit gestoppt. Die Erfahrungen möchten wir jedoch einfließen lassen, bevor die Notenausgaben in die endgültige Fassung gebracht werden.

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

Kirchenmusiker sowie Verantwortliche für Liturgie und Gottesdienst aus nah und fern nehmen gerne bei uns Rat und Hilfe in Anspruch. So

konnten auch im Berichtsjahr wiederum einige interessante Kontakte gepflegt werden.

Website

Tobias Gomm, Dortmund, betreut seit Jahren unsere Website. Wir sind zur Überzeugung gelangt, dass sie einer Auffrischung bedarf. Und im Zusammenhang mit dem Ausbau unseres Angebotes (Projekt Limburg/Bortnjanskij) muss sie neue Anforderungen erfüllen. Eine Arbeitsgruppe (Tobias Gomm, Regina Klaus und Werner Dudli) trifft sich seit Herbst 2020 regelmässig per Video-Konferenz und erarbeitet zurzeit das Konzept.

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 2021

Für den Jahresbericht:
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

Zahlungsverkehr:

Schweiz Postfinance 60 – 27171 – 1

IBAN: CH45 0900 0000 6002 7171 1, BIC: POFICHBEXXX

Deutschland Sparkasse Hochrhein, Waldshut-Tiengen

Bankleitzahl 684 522 90, Konto 189 100

IBAN: DE18 6845 2290 0000 1891 00, BIC: SKHRDE6W

Kontoinhaber VOM – Verein für ostkirchliche Musik, CH-9200 Gossau SG

www.ostkirchenmusik.ch

www.ostkirchenmusik.de

www.ostkirchenmusik.at