



## Musik und Wissenschaft Gedenkschrift für Wolfgang Horn

Herausgegeben von Michael Braun, David Hiley,  
Katelijne Schiltz und Michael Wackerbauer

Musik und Wissenschaft  
Gedenkschrift für Wolfgang Horn

# REGENSBURGER STUDIEN ZUR MUSIKGESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN VON  
DAVID HILEY UND KATELIJNE SCHILTZ

## BAND 15

Elemente des Umschlagbilds, zusammengestellt durch Michael Braun und Patricia Hahn:

Carl Philipp Emanuel Bach, Brief vom 4. September 1786 an Baron Dietrich Ewald de Grotthuss,  
Bayerische Staatsbibliothek München, Autogr.Cim. Bach, Carl Philipp Emanuel.2, <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb00085904-3](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00085904-3)>

Carl Philipp Emanuel Bach, *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des H. Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*,  
Hamburg 1790, S. 1, Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.th. 3885, S. 1, <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599827-9](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599827-9)>

Adrian Willaert, *Musica Nova* [...], Venedig 1559, Stimmbuch Quintus, S. 15,  
Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.pr. 47, <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb00071866-8](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00071866-8)>

Adrian Willaert, *I sacri e santi salmi che si cantano a vespro et compieta* [...], Venedig 1571, Stimmbuch Cantus, S. 2,  
Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.pr. 175#Beibd.10, <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb00087006-4](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00087006-4)>

Jan Dismas Zelenka, *Magnificat D-Dur* ZWV 108, handschriftliche Kopie Wilhelm Friedemann Bachs, Violinstimme,  
Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. 3019, <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb00083794-9](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00083794-9)>

Joseph Rheinberger, *Zum Abschied* op. 59,  
Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. 4537, <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb00088411-3](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00088411-3)>

Metronom von Johann Nepomuk Mälzel, 32 × 14 × 14 cm, lackiertes Blech, Fleur-de-Lys und Löwenfüßchen vergoldet,  
Universität Regensburg, Historische Instrumentensammlung, zur Verfügung gestellt durch Prof. em. Dr. Christoph Meinel

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2021 by ConBrio Verlagsgesellschaft, Regensburg. Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch  
auszugsweise, bedarf der Genehmigung des Verlages. Printed in Germany

Gestaltung und Umbruch: Dr. Fabian Weber, Regensburg  
Herstellung: druckhaus köthen GmbH & Co. KG, Friedrichstraße 11/12, 06366 Köthen (Anhalt)  
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

# **Musik und Wissenschaft**

## **Gedenkschrift für Wolfgang Horn**

Herausgegeben von

Michael Braun, David Hiley,  
Katelijne Schiltz und  
Michael Wackerbauer



» ... diese flüchtige Kunst, die sich den schlichten Begriffen des Alltags entzieht!«

Wolfgang Horn, »Die *Marienvesper* von Joseph Riepel (1709–1782)« (2019)

## Inhaltsverzeichnis

Verzeichnisse	
Abbildungen · Notenbeispiele · Tabellen .....	8
Abkürzungen · Bibliothekssigel .....	14
Einleitung .....	17
Autor*innen .....	20
 David Hiley	
Der Apostel Paulus und das Einhorn. Liturgische Gesänge zum Fest Pauli Bekehrung in Klosterneuburger Handschriften des Mittelalters .....	27
 Andreas Pfisterer	
Zu Konjekturen in der Musik des 16. Jahrhunderts .....	51
 Martin Christian Dippon	
Ein Satzmodell Josquin des Prez' und seine Rezeption in den <i>Missae Benedicta es</i> und <i>Papae Marcelli</i> von Giovanni Pierluigi da Palestrina .....	71
 Franz Körndle	
Lassos Motettenbuch für Jakob Fugger den Jüngeren .....	113
 Katelijne Schiltz	
Bernardino Borlascas <i>Fioretti musicali</i> (1630–1631) und das <i>cantare con affetto</i> .....	129
 Siegfried Gmeinwieser	
Notizen zu einer unbekannten Quelle des <i>Te Deum</i> in G-Dur von Johann Adolf Hasse in der Musiksammlung der Theatinerkirche München .....	157
 Bettina Berlinghoff-Eichler	
Vom Kaufmann zum Komponisten und Musikverleger. Anmerkungen zur Biographie Johann Andrés (1741–1799) .....	167
 Laurenz Lütteken	
Beendet durch Mozart: das Singspiel bei Kayser und Goethe .....	187
 Ulrich Konrad	
»Was dein Bestes du nennst, Wälschland würdigt es nicht.« Nationale ›Töne‹ in Otto Nicolais Bühnenschaffen .....	201

Markus Waldura	
Rückkehr zur klassischen Tradition oder neuartige Konzeption?	
Zur Form des ersten Konzertsatzes in Schumanns <i>Violinkonzert</i> .....	213
Raymond Dittrich	
Alte Musik in der Bibliothek des Prager Institutsbesitzers Joseph Proksch (1794–1864) ....	235
Michael Wackerbauer	
<i>Frithjof</i> , Max Bruch und die Dynamik der großen oratorischen Gattungen.	
Stationen einer prominenten Stoffgeschichte des 19. Jahrhunderts .....	263
Theresa Henkel	
»Zum ersten Male und mit zeitgemässer Redaction des Originals herausgegeben«.	
Carl Bancks Edition von 30 Scarlatti-Sonaten im Spiegel der musikalischen Editionspraxis	
des 19. Jahrhunderts und ihr Beitrag zum kulturellen Gedächtnis .....	313
Arnfried Edler	
Berliner Davidsbündlereien. Musikalische Anmerkungen	
aus der Feder des Literaturkritikers Alfred Kerr .....	341
Thomas Röder	
Bruckner improvisiert .....	351
Nina Galushko-Jäckel	
Das Streichquartett im Schaffen von Nikolaj Andrejevič Rimskij-Korsakov .....	369
Andreas Wehrmeyer	
Zur Vorgeschichte von Sergej Taneevs Kantate <i>Ioann Damaskin</i> op. 1 .....	405
Rainer Kleinertz	
Rezeption, Struktur und Charakter. Zur Analyse des dritten Satzes »Rondo. Burleske«	
von Gustav Mahlers <i>Neunter Symphonie</i> .....	425
Michael Braun	
Vokales im Instrumentalklang: Prosodie als Anregung zur variierenden Wiederholung	
in Instrumentalwerken Béla Bartóks .....	453
Sebastian Werr	
Choralforschung als Politikum. Heinrich Himmler und die	
Germanisierung mittelalterlicher Musik im Nationalsozialismus .....	479
Schriftenverzeichnis von Wolfgang Horn .....	499
Register .....	505

## Zur Vorgeschichte von Sergej Taneevs Kantate *Ioann Damaskin* op. 1

Andreas Wehrmeyer

In einer handschriftlichen Skizze von 1879 notierte der junge russische Komponist Sergej Taneev (1856–1915) – nachdem er 1875 glänzend das Moskauer Konservatorium bei Petr Čajkovskij (Komposition) und Nikolaj Rubinštejn (Klavier) absolviert hatte –, die russische Musik müsse die historische Entwicklung der westeuropäischen Musik in der kompositorischen Praxis erst noch nachvollziehen und sich von einfachen kontrapunktischen Formen hin zu höheren Instrumentalformen entwickeln:

Die Aufgabe eines jeden russischen Musikers besteht darin, die Schaffung einer nationalen Musik zu unterstützen. Die Geschichte der westlichen Musik gibt uns die Antwort auf die Frage, was dafür zu tun ist: Auf das russische Lied ist diejenige Denkarbeit anzuwenden, die auf das Lied der westlichen Völker angewandt wurde. [...] Zu beginnen ist mit elementaren kontrapunktischen Formen, um dann zu komplizierteren überzugehen und eine Form der russischen Fuge auszuarbeiten, von der es dann nur noch ein Schritt bis hin zu den komplizierten Instrumentalformen ist. Die Europäer benötigten dafür einige Jahrhunderte, wir werden es in weit kürzerer Zeit schaffen.<sup>1</sup>

Diesem Projekt ist Taneev, in der Art eines persönlichen Arbeitsprogramms, über mehrere Jahre gefolgt. Mit Eifer vertiefte er sich in das Studium der Meister der Vokalpolyphonie, der Werke Johann Sebastian Bachs und anderer, und gelangte darüber zu einer für die russischen Verhältnisse einzigartigen Beherrschung des kompositorischen Handwerks. Der Impetus, die historischen Errungenschaften unter russischem Vorzeichen aufzuarbeiten, schloss ausgewählte Gattungen ein, zum Beispiel die Kantate, der Taneev ein russisches Gegenstück zur Bachschen Kirchenkantate zur Seite zu stellen gedachte. Mit seiner Kantate *Ioann Damaskin* [Johannes von Damaskus] op. 1, abgeschlossen 1884, sollte er dieses Ziel, kritisch begleitet durch seinen Lehrer Čajkovskij, erreichen. Der Weg dorthin war langwierig und verwickelt; er führte über eine jahrelange Auseinandersetzung mit der russischen Volks- und Kirchenmusik, die Taneev unter verschiedensten Aspekten mit der europäischen Musiktradition konfrontierte und für sein Schaffen fruchtbar zu machen versuchte. Vor diesem Hintergrund hat sein Frühwerk bis hin zum Opus 1 suchenden,

---

1 Sergej Taneev, »Was sollen die russischen Komponisten tun?«, zitiert nach: *Sergej Taneev – Musikgelehrter und Komponist*, hrsg. von Andreas Wehrmeyer, Berlin 1996, S. 148–149.

teils ausgesprochen experimentellen Charakter; es umfasst sowohl Chor- und Orchesterwerke (darunter zwei Symphonien) als auch Kammermusik in unterschiedlicher Besetzung. Taneev war über alle Maßen selbstkritisch; die Liste der von ihm für gut befundenen Werke ist überschaubar, nur wenige davon adelte er mit einer Opuszahl, und so reicht sein Schaffen, kaum verwunderlich, über ein Opus 36 nicht hinaus. Allein dieser Umstand weist dem Opus 1 eine Schlüsselstellung zu, der im Weiteren nachgegangen werden soll.

## Stimuli Volks- und Kirchenmusik

Die für den jungen Taneev prägenden 1870er-Jahre waren eine Zeit, in der die Möglichkeiten einer spezifisch russischen Musik intensiv diskutiert wurden. Kein Komponist konnte sich diesem Diskurs entziehen; und so wundert es nicht, dass Taneevs damalige schöpferische Ambitionen sich weitgehend mit denen der von Nikolaj Rimskij-Korsakov vertretenen St. Petersburger Schule deckten (auch wenn er deren offiziellen »Antiakademismus« ablehnte). Gemeinsam war die Fokussierung auf das russische Volkslied und – bei Taneev ausgeprägter als bei den St. Petersburger Komponisten – auf den alten russischen Kirchengesang. Taneevs Interesse an der Volksmusik kulminierte in den frühen 1880er-Jahren; in der Folge ist dann keine vertiefte Auseinandersetzung mehr nachzuweisen. Das scheint wesentlich darin begründet zu sein, dass sich das Volkslied und der zeitgenössische Stand des Komponierens nicht oder nur unter Schwierigkeiten verbinden lassen. Bereits der schlichte Satz (Harmonisierung) eines Volkslieds sträubt sich gegen eine anspruchsvollere Ausarbeitung, und nur um den Preis einer Aufgabe der inneren Einheit des Lieds scheinen Artifizialisierungen möglich. Eben diese Erfahrung machte auch Taneev; und sie lehrte ihn seit den frühen 1880er-Jahren, das Volkslied und die klassische Musiktradition als zwei getrennte, nur bedingt zu vermittelnde Sphären zu begreifen. In dem Maße, wie er um die Einbeziehung volksmusikalischen Materials in einen reich und kontrapunktisch elaborierten Satz rang (z. B. in seiner *Symphonie e-Moll*, in der *Ouvertüre über ein russisches Thema* für Orchester und der im Palestrina-Satz ausgearbeiteten *Niederländischen Phantasie über ein russisches Thema* für Chor a cappella), musste dieses Material nämlich zugerichtet und gleichsam gefügig gemacht werden – was ihm dann aber sogleich seinen Reiz und seine Spezifik raubte und es für tendenziell beliebige kompositionstechnische Beanspruchungen öffnete.

Die Geschichte der russischen Kirchenmusik im 19. Jahrhundert<sup>2</sup> stellt sich dar als eine Folge von höchst unterschiedlichen, ja widersprüchlichen Versuchen, einen nationalen Kirchenstil zu entwickeln. Dabei herrschte die Überzeugung vor, die unverwechselbaren nationalen Eigenheiten manifestierten sich insbesondere in den aus dem Mittelalter überlieferten Kirchengesängen. Angesichts der Tatsache, dass die damals geläufigen Bearbeitungen bzw. Harmonisierungen der alten Gesänge (durch Dmitrij Bortnjanskij, Petr Turčaninov, Aleksej L'vov und andere Vertreter

---

2 Die nachfolgenden Ausführungen zur Geschichte der russischen Kirchenmusik bieten nur eine grobe Skizze der Verhältnisse, vor deren Hintergrund Taneev agierte. Einzelheiten siehe bei Antonin Preobraženskij, *Die Kirchenmusik in Rußland*, Berlin 1999, insbesondere S. 90–126. Siehe auch: Thomas Kohlhase, *Einführung in ausgewählte Werke Petr Il'ič Čajkovskijs*, Mainz 1996, darin: »Die Kirchenmusik«, S. 135–192.

der St. Petersburger Hofsängerkapelle) als zunehmend weniger stilgerecht empfunden wurden, setzte sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Auffassung durch, die Gesänge müssten nach besonderen Gesetzmäßigkeiten bearbeitet werden, die den spezifischen Eigenheiten der Melodien gerecht würden (Vladimir Stasov, Dmitrij Razumovskij), das heißt es ging wesentlich um die Frage, nach welchen Prinzipien die mehrstimmigen Bearbeitungen ausgesetzt sein sollten. Dabei wurde der Gedanke leitend, die russischen Gesänge seien mit den Kirchengesängen des Westens zu vergleichen, weshalb man glaubte, sie in Anlehnung an den Palestrina-Stil adaptieren zu können. Derlei Ansätze provozierten in der praktischen Umsetzung erheblichen Unmut und Widerstand der Chöre, so dass die von den Weisungen des Synods<sup>3</sup> dekretierten Bearbeitungen der liturgischen Gesänge auch weiterhin ihre Gültigkeit behielten.

Die russischen Komponisten des 19. Jahrhunderts hatten wenig Einfluss auf den Kirchengesang und wandten sich nur in seltenen Fällen der geistlichen Musik zu: Zum einen, weil sie durch Diktate des Synods behindert wurden, zum anderen, weil sich dieses Betätigungsfeld nicht mit den Ansprüchen zumal der St. Petersburger Komponisten an musikalische Authentizität deckte. Es waren nämlich nur zwei gedruckte Quellen zugänglich: die vierbändige Synodalausgabe der wichtigsten Gesangbücher in Quadratnotation,<sup>4</sup> eine Edition, in der zwar recht viele der alten Gesangsarten vertreten waren, jedoch nicht in genauer Wiedergabe, sowie Dmitrij Razumovskijs (1818–1889) bahnbrechendes Buch *Der Kirchengesang in Russland*.<sup>5</sup> Dieses jedoch war als Grundlage zu wenig, um sich eine Vorstellung vom authentischen russischen Kirchengesang machen zu können, insbesondere von der alten Mehrstimmigkeit.

Petr Čajkovskij benannte den Zustand der zeitgenössischen Kirchenmusik wie folgt:

Das Europäische ist im letzten Jahrhundert in unsere Kirche in Gestalt verschiedenster Flachheiten eingedrungen [...], selbst bis in die tiefsten Winkel. Auf dem Land [...] singen die Kirchendiener in ziemlich ähnlicher Weise wie in der Kazaner Kathedrale in St. Petersburg. [...] Es ist empörend, wie europäische musikalische Allgemeinplätze an die Stelle der Vergangenheit getreten sind.<sup>6</sup>

Erst nachdem Čajkovskij und sein Verleger Jurgenson das Verlagsmonopol der Hofsängerkapelle (in einem Aufsehen erregenden Gerichtsprozess) gebrochen hatten, flossen in das kirchliche Repertoire nach und nach neue Werke ein, hauptsächlich von Chorleitern oder geistlichen

---

3 Zar Petr I. (Peter der Große) hatte 1721 das Patriarchenamt durch ein Kollegium des »Heiligsten Regierenden Synods« ersetzt, eine Art oberste Kirchenverwaltung, die auch für die Belange des Kirchengesangs zuständig war.

4 Seit 1772 hatte der Synod sämtliche einstimmigen Gesangbücher, die bislang in Neumen aufgezeichnet worden waren, in Quadratnotation drucken lassen. Der Begriff »Quadratnotation« [*Kvadratnaja notacija*] gilt der eckigen Form der Notenköpfe, einer Form der Notation im Fünfliniensystem im C-Schlüssel, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ihren Weg von Kiew nach Zentralrussland fand.

5 Dmitrij Razumovskij, *Cerkovnoe penie v Rossii. Opyt istoriko-techničeskogo izložénija* [Der Kirchengesang in Russland. Versuch einer technischen und historischen Darstellung], Moskau 1867–1869.

6 Aus dem Brief an Modest Čajkovskij vom 24. Mai 1881, in: Petr Il'ič Čajkovskij, *Polnoe sobranie sočinenij* [Werkausgabe], *Literaturnye proizvedenija i perepiska* [Texte und Briefwechsel], Bd. x, Moskau 1966, S. 120.

Würdenträgern, darunter Werke, die rasch an Popularität gewannen. Im Großen und Ganzen blieb man jedoch den Traditionen des 18. Jahrhunderts treu, das heißt dem sogenannten »einfachen Gesang« – einem von der Hofsängerkapelle verwendeten Terminus, mit dem Vereinfachungen und Kürzungen sowohl der alten als auch der neueren Gesangsarten unterschiedlicher Herkunft<sup>7</sup> (mit seinen unabweisbar westlichen Prägungen) benannt wurden. Zur Schaffung einer übereinstimmend als »russisch« empfundenen Kirchenmusik artifiziellen Zuschnitts sollte es erst durch die Aussetzungen von Stepan Smolenskij, Aleksandr Kastal'skij und anderen an der Wende zum 20. Jahrhundert kommen, in denen Elemente neuerer Volksliedbearbeitungen aufgegriffen wurden – die dann so bedeutende Werke wie zum Beispiel Sergej Rachmaninovs *Vsenošnoe bdenie* [Ganznächtliche Vigil] op. 37 (1915) inspirierten.

Sergej Taneev begann sich Mitte der 1870er-Jahre für den russischen Kirchengesang zu interessieren. Ebenso wie Čajkovskij und Rimskij-Korsakov suchte er nach Lösungen, die eine größtmögliche »Authentizität« der Aussetzungen bzw. Bearbeitungen versprachen. Seine Anschauungen über den russischen Kirchengesang einschließlich der Ideen über die Art und Weise seiner Bearbeitungen hat er am klarsten dargelegt im Brief an Čajkovskij vom 10. August 1881.<sup>8</sup> Taneev geht aus von einem Vergleich der katholischen und protestantischen Kirchenmusik mit dem russisch-orthodoxen Kirchengesang. In der katholischen und in der protestantischen Kirchenmusik gebe es eine lange andauernde Entwicklung, die ihren Ausgang im gregorianischen und protestantischen Choral besitze. Die Russen dagegen hätten in ihren Kirchengesängen »nichts zustande gebracht.«<sup>9</sup> Alle bislang vorhandenen Bearbeitungen (von Dmitrij Bortnjanskij, Petr Turčaninov und Nikolaj Potulov) wertet er als eine nur erste, »elementare« Stufe der Artifizialisierung, in der es allein um die Harmonisierung der Gesänge gehe. Eine zweite (nicht historische, sondern musikalische) Stufe werde mit der Applikation des Kontrapunkts auf die Gesänge erreicht. Erst in diesem Stadium beginne eine künstlerische Ausarbeitung, die diesen Namen verdiene. Damit wird die Aneignung des Kontrapunkts zur Voraussetzung, um einen »eigenen« russischen Stil zu kreieren (der nicht notwendig an das liturgische Ritual gebunden sein muss).

Taneevs Vorstellungen gründeten in der Annahme einer substanziellen Verwandtschaft von gregorianischem und altem russischen Kirchengesang (der »neumierte Gesangsart« – *znamennyj rospjev*). Eben diese Verwandtschaft lege es nahe, die alten und seiner Auffassung nach »ewigen« kontrapunktischen Verfahren auch auf die russischen Kirchengesänge anzuwenden. Damit werden Motive aus der bereits zitierten Skizze »Was sollen die russischen Komponisten tun« (1879) aufgegriffen.<sup>10</sup>

---

7 Im Zuge der aufkommenden harmonischen Tonalität wurde die altrussische »neumierte Gesangsart« (*znamennyj rospjev*) gegen Mitte des 17. Jahrhunderts durch Gesangsweisen südslawischer und südwestlicher orthodoxer Brudergemeinden ersetzt bzw. überformt; neben der sogenannten Kiewer Gesangsart fanden die griechische und die bulgarische Gesangsart Verbreitung.

8 Auszugsweise dokumentiert in: *Sergej Taneev – Musikgelehrter und Komponist*, S. 161–164.

9 Ebd., S. 161.

10 Dokumentiert ebd., S. 147–149.

Taneev schuf in der zweiten Hälfte der 1870er- und in den frühen 1880er-Jahren eine ganze Reihe von Bearbeitungen alter russischer Kirchengesänge,<sup>11</sup> in denen er es unternahm, polyphone Verfahren zur Anwendung zu bringen, dabei stets das Ziel vor Augen, einen national eigenständigen Stil der Kirchenmusik zu schaffen. Im Nachlass finden sich sowohl vierstimmige Harmonisierungen im sogenannten »strengen Stil der Harmonik«, bei dem jeder Ton der Melodie harmonisiert wird – in äußerer Analogie zum kontrapunktischen Prinzip Note gegen Note – als auch unterschiedliche polyphone Bearbeitungen (Imitationen, Kanons), sowohl knappe vierstimmige Choralaussetzungen als auch ausgedehnte motettische Kompositionen.<sup>12</sup>

Die Aufgabe, eine *nationale* russische Kirchenmusik zu kreieren, erforderte eine Relativierung der Ideologie des Kontrapunkts des strengen Stils, und dessen wurde sich Taneev rasch bewusst. Zwar sind im Einzelfall Bezüge zur franko-flämischen Schule anzutreffen, etwa satztechnisch in Krebsen und Spiegelungen, doch war Taneev viel zu klug, um diese mechanisch auf die russischen Kirchengesänge zu übertragen. Stattdessen versuchte er, gemeinhin als »russisch« konnotierte Prinzipien polyphoner Satztechnik, der Harmonik bzw. Klangtechnik und der Handhabung von Begleitstimmen in die Sätze zu integrieren.<sup>13</sup>

Dass Taneevs Interesse an der Kirchenmusik relativ rasch erlahmte, erklärt sich sowohl aus seiner schöpferischen Biographie als auch aus der Entwicklung der russischen geistlichen Musik im späten 19. Jahrhundert. Seinerzeit wurden große Anstrengungen in die Schaffung eines spezifisch »russischen Stils« investiert, der Merkmale der Kirchen- und der Volksmusik verschmelzen sollte. Taneev gelang es nicht, seine Vorstellungen zu einer tragfähigen Grundlage geistlicher

---

11 Bis in die Mitte der 1980er-Jahre wurde die Existenz der Kirchenmusik Taneevs geleugnet oder in ihrer künstlerischen Bedeutung herabgesetzt. »Taneev schrieb nur Chormusik weltlichen Inhalts«, hieß es etwa, ergänzt durch den Kommentar: »Einige kirchliche Kompositionen Taneevs, die in die frühe Schaffensperiode fallen, [...] trugen Studiencharakter zur Aneignung des A-cappella-Chorgenres.« Valentin Il'in, *Očerki istorii russkoj chorovoj kul'tury* [Abriss der Geschichte der russischen Chorkultur], Moskau 1985, S. 142 und Anmerkung 19, S. 221. – Die Kirchenmusik Taneevs wurde in den 1990er-Jahren aus dem Nachlass in drei Bänden mit Chormusik veröffentlicht: Sergej Taneev, *Chory bez soprovoždenija* [Chöre a cappella], Bd. 1, Moskau 1989; ders., *Chory bez soprovoždenija* [Chöre a cappella], Bd. 2, Moskau 1991; ders., *Duchovnaja muzyka* [Geistliche Musik], Moskau 1999.

12 Vgl. Staatliches Čajkovskij-Museum, Klin, Taneev-Archiv, B1 Nr. 360. – Eine Auswahl dieser Bearbeitungen wurde von Natalja Plotnikova in der Ausgabe: S. I. Taneev, *Duchovnaja muzyka*, veröffentlicht.

13 Als »russisch« galten Techniken, die sich bei der Aussetzung russischer Volkslieder (im Horizont der Referenzsammlungen von Milij Balakirev und Nikolaj Rimskij-Korsakov) bewährt hatten und allgemein als »stiladäquat« empfunden wurden. Dazu gehörte z. B. die Verwendung von leeren Quinten, Unisono-Schlüssen oder Akkorden ohne Terzen sowie von plagalen Wendungen und solchen mit Moll-Dominante. Taneev legte in seinen Bearbeitungen russischer Kirchengesänge über solche Elemente hinaus Wert auf einen reichen, mehrstimmig aufgefücherten Satz mit Rückbindung an die Traditionen »russisch« volkstümlicher Musik. Das zeigt sich u. a.: – im Kontrapunktieren von kleinen melodischen Wendungen (Floskeln) der Vorlage, die das mehrstimmige Gewebe des Gesangs auflösen – z. B. in *V Cerkov' Nebesnuju* [In der himmlischen Kirche] (1879), in: Sergej Taneev, *Chory bez soprovoždenija*, Bd. 2, Moskau 1991; – in der Aufgliederung von Sätzen in solistische, akkordisch-rezitativische Phrasen und mehrstimmig gearbeitete Chorrefrains – z. B. in *Chvalite imja Gospodne* [Lobet den Herrn] (1883), in: Sergej Taneev, *Duchovnaja muzyka*, Moskau 1999; – in der Einbeziehung und Verbindung von imitierender und Nebenstimmenpolyphonie – z. B. in *Vzbrannoj Voevode* [Der für uns kämpfenden Herzogin], in: ebd.

Musik auszubauen; seine Arbeiten blieben wesentlich im Stadium von Versuchen stecken, dürften aber – soweit sie damals bekannt wurden – der jüngeren Generation Impulse gegeben haben. Anspruchsvoll und selbstkritisch gegen sich selbst legte Taneev sich offenbar Rechenschaft darüber ab, dass er (in der Nachfolge Čajkovskijs und Rimskij-Korsakovs sowie im unmittelbaren Umfeld von Aleksandr Kastal'skij, Sergej Rachmaninov und Aleksandr Grečaninov) nichts substanziell Neues auf diesem Gebiet würde beitragen können. Diese Einsicht bewegte ihn dann dazu, über die *russische* Kirchenmusik im Engeren hinauszuschauen, sich von ihren liturgisch-funktionalen Einengungen (in den Mitteln, etwa dem Verzicht auf Instrumente) zu lösen und zur Konzeption einer religiösen Kantate fortzuschreiten. Naheliegendes Vorbild war dabei Johann Sebastian Bach.

### *Ioann Damaskin*

Um die Hinwendung Taneevs zur Musik Johann Sebastian Bachs in ihrem Kontext zu verstehen, tut es Not, sich einige Umstände zu vergegenwärtigen, die der Rezeption des Komponisten im 19. Jahrhundert in Russland hinderlich waren.<sup>14</sup> Angesichts des politischen und musikalischen Nationalismus der Zeit standen der Verbreitung und vorurteilsfreien Wahrnehmung der Musik Bachs gewichtige kulturelle Gegensätze entgegen. Bach wurde vergleichsweise stärker als »deutscher« Komponist wahrgenommen als zum Beispiel Wolfgang Amadeus Mozart oder Ludwig van Beethoven, was seinen Grund darin hat, dass der größte Teil des Bachschen Werks unmittelbar an den protestantischen Glauben gebunden ist. Für die orthodoxe russische Kultur ergaben sich damit Probleme hinsichtlich der Darbietung und Wahrnehmung. Man muss sich vor Augen halten, dass es in der orthodoxen Kirche »Kirchenmusik« im Sinne der Ausschmückung des Gottesdienstes »zur Ehre Gottes« nicht gibt. Der orthodoxe Ritus lehnt die instrumentale Musik (*muzyka*) ab und kennt nur den liturgischen Gesang (*penie*) – und zwar als Gesang, der nicht in die Liturgie eingebracht wird, sondern die Liturgie selbst ist. Das heißt, die Vorstellung einer »musikalischen Ausgestaltung« des Gottesdienstes ist den russischen Gläubigen fremd: Der Gottesdienst ist restlos durch die Liturgie ausgefüllt, die Liturgie besteht ausschließlich aus dem gesungenen oder rezitierten Wort, das nur als solches existiert. Daraus folgt, dass die religiöse Verwurzelung der Bachschen Musik nur abstrakt wahrgenommen wurde und dass sie auf den konzertanten Aufführungsrahmen verwiesen blieb. Im Grunde wurde, von den Darbietungsmodalitäten her, die gesamte Bachsche Musik als weltlich rezipiert – dieses allerdings nicht ohne ein Bewusstsein ihrer religiösen, protestantischen Voraussetzungen, mit der Konsequenz, dass das gesamte Œuvre Bachs als religiös konnotiert und darin die weltliche Musik eingeschlossen als protestantisch-deutsch empfunden wurde. Bachs Kirchenmusik – seine Kantaten und Passionen – blieb den russischen Musikliebhabern mithin als eine »Musik der Deutschen« fremd;

---

14 Grundlegendes zur Bach-Pflege und -Rezeption in Russland siehe bei: Zanna Knjazeva u. a.: »Bach-Rezeption in Rußland: St. Petersburg«, in: *Bach und die Nachwelt*, Bd. 2, hrsg. von Michael Heinemann und Hans-Joachim Hinrichsen, Laaber 1999, S. 85–124; und Andreas Wehrmeyer u. a.: »Bach in Rußland«, ebd., Bd. 3, Laaber 2000, S. 157–205.

und es gelang kaum, sie für die geistlichen Konzerte der deutschen protestantischen Kirchen (insbesondere in St. Petersburg und Moskau), zum Beispiel für eine Aufführung der *Matthäus-Passion* zu erwärmen.

Eine weitere Schwierigkeit bestand in den relativ hohen Anforderungen der Musik Bachs an die Hörer. Sie wurde daher kaum zufällig der professionellen, das heißt der Sphäre der Konservatorien zugeordnet und galt – da Aufführungen (der Kirchenmusik ohnehin) hauptsächlich »deutschen« Musikern oblagen (ein großer Teil der Lehrkräfte der Konservatorien war deutscher Herkunft oder im deutschen Sprachraum ausgebildet worden) – als »akademisch« bzw. »akademisch-deutsch«. Vor diesem Hintergrund stießen Konzerte mit Bachscher Musik nur eingeschränkt auf Beachtung und Sympathien, ließen sie doch stets die Andersartigkeit und mehr noch »Rückständigkeit« der russischen Musikkultur gegenüber der deutschen erkennen. Und wohl auch deshalb, um nicht mit der eigenen »Zurückgebliebenheit« konfrontiert zu werden, dürfte es Bachs Musik in Russland schwer gehabt haben.

Niemand hat für die Verbreitung und Anerkennung der Musik Bachs in Russland so viel geleistet wie Sergej Taneev.<sup>15</sup> Durch sein vielseitiges Wirken als Pädagoge, Komponist, Pianist und Musiktheoretiker übte er (spätestens seit den 1880er-Jahren) einen erheblichen Einfluss auf das Moskauer Musikleben und die nachfolgende Moskauer Komponistengeneration aus. Widmeten sich, wie erwähnt, zunächst (vorwiegend) aus Deutschland stammende Musiker der Musik Bachs und integrierten sie seit den 1860er-Jahren in die Musikausbildung (an den Konservatorien), so war Taneev (als professionell ausgebildeter Musiker) einer der ersten Russen, der sich diese Tradition vorbehaltlos zu eigen machte und die aus ihr hervorgegangen künstlerischen und didaktischen Standards als Leitbilder der künftigen russischen Musik propagierte.

Lange Zeit war die Auseinandersetzung mit der Musik Bachs in Russland auf Spezialistenkreise beschränkt. Selbst die »großen« russischen Komponisten des 19. Jahrhunderts hatten mit Bach ihre Schwierigkeiten; es sei in diesem Zusammenhang an Čajkovskij und an Rimskij-Korsakov, den am meisten »akademischen« Vertreter der St. Petersburger Schule, erinnert. So nannte Čajkovskij Bachs Musik, ohne sich auf einzelne Werke zu beziehen, »langweilig, aber gleichwohl genial«;<sup>16</sup> und Rimskij-Korsakov deutete die Musik Bachs als »eine mathematische, aber oft sehr tiefe Musik«, mit Verweis darauf, dass »die Denkart Bachs eine mathematisch-fugenartige« sei.<sup>17</sup> Anlässlich einer Aufführung der *Johannes-Passion* 1904 notierte Rimskij-Korsakov in sein Tagebuch: »Eine wunderbare Musik, aber die Musik eines ganz anderen Jahrhunderts; das Oratorium heute vollständig zu hören, ist unmöglich. Ich bin davon überzeugt, dass nicht nur ich, sondern alle anderen sich langweilen, und wenn gesagt wird, dass das Hören Vergnügen bereite, so ist das gelogen und nochmals gelogen. Die immer gleichen Rezitative und

---

15 Einzelheiten siehe bei: Natalija Simakova, »Bach i Taneev«, in: *Russkaja kniga o Bache* [Russisches Bach-Buch], hrsg. von Tamara Livanova und Vladimir Protopopov, Moskau 1986, S. 100–129.

16 Aus dem Brief Petr Čajkovskijs an Anton Arenskij vom 2. April 1887, in: Petr Čajkovskij, *Polnoe sobranie sočinenij* [Werkausgabe]. *Literaturnye proizvedenija i perepiska* [Texte und Briefwechsel], Bd. XIV, Moskau 1974, S. 80.

17 Aus dem Brief Nikolaj Rimskij-Korsakovs an den Musikkritiker Semen Kruglikov vom 24. November 1882, in: Nikolaj Rimskij-Korsakov, *Polnoe sobranie sočinenij* [Werkausgabe]. *Literaturnye proizvedenija i perepiska* [Texte und Briefwechsel], Bd. 8A, Moskau 1981, S. 106.

Choräle [...], ein dichter, vollkommener Kontrapunkt, der sich abwechselte mit einer sehr unvollkommenen Harmonik; all das ist wahrlich unerträglich [...].«<sup>18</sup>

Vor diesem Hintergrund ist es umso bemerkenswerter, dass Taneev sich von seinen ersten Studienjahren an ernsthaft für die Musik Bachs interessierte, sie zeitlebens spielte und erforschte. Seine sowohl kompositorischen als auch musiktheoretischen Interessen galten dabei vor allem dem polyphonen Stil, dessen Techniken und Entwicklungsmöglichkeiten. Über seine ersten, an Mozart angelehnten (postum edierten) Streichquartette, in denen sich eine auffallende Vorliebe für dicht gearbeitete Satzstrukturen und ausgefallene kontrapunktische Verfahren kundtut, gelangte Taneev nach und nach zu einem vertieften Studium Bachscher Werke<sup>19</sup> – spürbar in der Absicht, diese Verfahren noch freier und souveräner zu handhaben. Ein solcher Weg lässt sich mit Blick auf die Entwicklung bis hin zum Opus 1 (der Kantate *Ioann Damaskin*) rekonstruieren.

Taneevs Auseinandersetzung mit Bach kann nicht abgelöst betrachtet werden von seinen in erster Linie technisch-systematischen Erkenntnisinteressen an den Fragen des »höheren« Kontrapunkts, der Kanontechnik und der Fugenkomposition. Hiermit hängt zusammen, dass Bach in Russland in der Folge – deutlicher als im Westen – als »Fugenkomponist« (mit Blick insbesondere auf das *Wohltemperierte Klavier*) rezipiert wurde, das heißt unter »akademischem« Vorzeichen, während der eigentliche Schwerpunkt seines Schaffens, die Kantaten-Kompositionen, vergleichsweise schwach und verspätet ins Bewusstsein gelangte.

---

18 Tagebucheintrag Rimskij-Korsakovs vom 4. März 1904, in: Nikolaj Rimskij-Korsakov, *Polnoe sobranie sočinenij* [Werkausgabe]. *Literaturnye proizvedenija i perepiska* [Texte und Briefwechsel], Bd. VIII, Moskau 1955, S. 241.

19 Taneev beschäftigte sich mit den Werken Bachs auf der Grundlage der Bach-Gesamtausgabe, die er privat abonniert hatte; überdies machte er sich mit der einschlägigen wissenschaftlichen und biographischen Bach-Literatur vertraut (Spitta, Pirro, Schweitzer, Wolfrum, Bach-Jahrbücher; vgl. Simakova: »Bach i Taneev«, S. 114–116). Eine Vielzahl handschriftlicher Anmerkungen und Einträge in den Noten-Ausgaben und Büchern Taneevs lassen auf eine ungewöhnlich intensive Auseinandersetzung schließen. Die Bach-Titel sind inzwischen, soweit sie in die Bestände des Moskauer Konservatoriums eingegangen sind, in einer bibliographischen Arbeit erfasst (vgl. *Kollekcija S. I. Taneeva – knigi i noty* [Sergej Taneev-Sammlung – Bücher und Noten], Zusammenstellung und Redaktion Irina Brežneva. Katalog Teil 1 und 2; Moskau 1991–1993). Es muss an dieser Stelle betont werden, dass Taneev sich – entgegen anders lautenden Meinungen – keineswegs *nur* für Bachs Kontrapunkt-Techniken interessierte, sondern ebenso z. B. auch für Fragen des Wort-Ton-Verhältnisses (mit Blick auf die russischsprachige Edition einer Auswahl von Kantaten) sowie Aspekte der Vermittlung und Aufführungspraxis der Bachschen Musik (welche Autorität Taneevs aufführungspraktische Auffassungen seinerzeit genossen, lässt sich z. B. daran ermessen, dass sich kein geringerer als Jacques Handschin auf sie berief; vgl. *Aleksandr Ziloti. 1864–1945. Vospominanija i pis'ma* [Aleksandr Ziloti. 1864–1945. Erinnerungen und Briefe], Leningrad 1963, S. 295–297). Über Bach speziell hat Taneev nichts publiziert, wenngleich postum einige seiner Ausarbeitungen zu Unterrichts- und Vortragszwecken inzwischen aus dem Nachlass veröffentlicht worden sind: darunter Ausführungen zur Fugenkomposition (Bachs) in Briefen an Aleksej Stančinskij (in deutscher Sprache veröffentlicht unter dem Titel: »Aus den Briefen an Aleksej Stančinskij«, in: Sergej Taneev, *Kleinere musiktheoretische Schriften und Fragmente*, hrsg. von Andreas Wehrmeyer, Berlin 2000, S. 93–100), »Graphiken der tonalen Entwicklung von acht Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier« (russischer Originaltitel: »Grafiki tonal'nogo razvitija fug iz >chorošo temperirovanogo klavira< I. S. Bacha«; veröffentlicht in: *S. I. Taneev. Iz naučno-pedagogičeskogo nasledija. Neopublikovannye materialy. Vospominanija učениkov* [Sergej Taneev. Aus dem wissenschaftlich-pädagogischen Nachlass. Unveröffentlichte Materialien. Erinnerungen der Schüler], Zusammenstellung, Einführung, Redaktion und Kommentare von Fedor Arzamanov und Ljudmila Korabel'nikova, Moskau 1967, S. 155–163) sowie eine »Analyse der ersten Stücke aus der h-Moll-Messe« (in: Taneev, *Kleinere musiktheoretische Schriften und Fragmente*, S. 69–92).

Wie stark Taneev sich Anfang der 1880er-Jahren am Vorbild Johann Sebastian Bachs orientierte, zeigt der Plan einer Kantate, die er anlässlich der Einweihung der Moskauer »Christus-Erlöser-Kirche« (*Chram Christa Spasitelja*) zu komponieren gedachte. Dem Dichter Jakov Polonskij (1818–1898), der sich bereitgefunden hatte, den Text der Kantate beizusteuern, legte Taneev dar, wie er sich den Charakter des Werks vorstellte:

Als Grundlage möchte ich alte Kirchenmelodien nehmen und damit eine orthodoxe Kantate schaffen in der Art der protestantischen Choral-Kantate. Allgemein stellen sich unsere Kirchenmelodien als ein völlig unberührtes Material dar. Unter musikalischen Gesichtspunkten wäre es höchst interessant, wenn diese Melodien in gleicher Weise wie das Volkslied in die Kompositionen der russischen Komponisten eingehen könnten. Die Verwendung von Kirchenmelodien ist sowohl möglich in Musik, die rein vokal ist und für die Aufführung in der Kirche vorgesehen ist als auch im geistlichen Oratorium für Chor und Orchester. Bei uns wurde bislang weder das eine noch das andere gemacht.<sup>20</sup>

Die Kantate wurde zwar nicht realisiert, bemerkenswert ist aber die Orientierung an Bach und der deutschen »Choralkantate« – ein Ansatz, der für Russland gänzlich innovativ war und wenig später in der Kantate *Ioann Damaskin* für vierstimmigen gemischten Chor und Orchester, Taneevs Opus 1, umgesetzt werden sollte.<sup>21</sup>

Die Erschütterung über den frühen Tod von Nikolaj Rubinštejn (1835–1881), den verehrten Lehrer und Freund sowie Gründer des Moskauer Konservatoriums, hatte den schöpferischen Anstoß zu der Kantate gegeben. Taneev entschied, sie dem Andenken Rubinštejns zu widmen. Die Partitur schloss er am 14. Januar 1884 ab; zur Uraufführung gelangte das Werk unter seiner Leitung am 11. März desselben Jahres in einem Konzert der Russischen Musikgesellschaft aus Anlass des dritten Todestags von Nikolaj Rubinštejn.<sup>22</sup>

*Ioann Damaskin* basiert auf einem Ausschnitt aus dem gleichnamigen, umfangreichen Gedicht des russischen Dichters und Schriftstellers Aleksej Konstantinovič Tolstoj (1817–1868) über das Leben des heiligen Mystikers und Musikers »Johannes von Damaskus« (auch: Johannes

---

20 Taneev legte seine Ideen zur geplanten »orthodoxen« Kantate in zwei (bis heute nur auszugsweise veröffentlichten) Briefen vom 8. Februar und 16. März 1881 an Jakov Polonskij dar. Zitiert nach: Ljudmila Korabel'nikova, »Zametki o tvorčestve« [Anmerkungen zum Schaffen Taneevs], in: *Sovetskaja muzyka* 8 (1977), S. 112. Vgl. auch dieselbe, *Tvorčestvo S. I. Taneeva* [Das Schaffen Sergej Taneevs], Moskau 1986, S. 44.

21 Die nachfolgenden analytischen Ausführungen bzw. Zitate folgen der Ausgabe: Sergej Taneev, *Ioann Damaskin* op. 1, Partitur, Moskau 1971.

22 Die Widmung kann als ein wichtiger Schritt der Selbstermächtigung des Komponisten Taneev gedeutet werden – auf ähnlicher Ebene wie die Werkzählung als Opus 1. In diesem Zusammenhang ist nämlich daran zu erinnern, dass Čajkovskij bereits genau zwei Jahre vorher, zum ersten Todestag Nikolaj Rubinštejns, ein seinem Andenken gewidmetes Werk präsentiert hatte, das Klaviertrio a-Moll op. 50 (*À la mémoire d'un grand artiste*; 1882). Das Trio ist eng mit der Biographie Taneevs verbunden, da er maßgeblich an seiner Endredaktion beteiligt war; überdies spielte er die Uraufführung am 11. März 1882 im Moskauer Konservatorium als Pianist (mit Ivan Gržimali, Violine, und Wilhelm Fitzenhagen, Violoncello). Angesichts des sämtlichen Musikern des Umfelds sich rasch eröffnenden Rangs des a-Moll-Klaviertrios dürfte Taneev sich sehr sicher gewesen sein, mit seiner Kantate etwas vergleichbar Wichtiges und Anspruchsvolles vorzulegen.

Damascenus, ca. 675–749), der von der orthodoxen Kirche als Heiliger und Schriftgelehrter verehrt wird; Johannes übte einen tiefgreifenden Einfluss auf die liturgische Hymnendichtung und das *Typikon* (= Buch der liturgischen Vorschriften, das den Ablauf des Gottesdienstes regelt) aus. Die von Taneev vertonten Verse sind in folgenden Kontext eingebettet: Nach langen Wanderungen kommt Johannes von Damaskus zu einem Wüstenkloster, wo er von dem Ältesten aufgenommen wird, der ihm das Gelübde abnimmt, zu schweigen, das heißt dichterische Enthaltsamkeit als Zeichen der Unterordnung und Demut zu üben. Johannes leidet unter dem Gelübde, da er Gott durch seinen Gesang zu loben begehrt. Als einer der Mönche stirbt, bittet ihn ein Mitbruder, einen Klagegesang auf den Toten zu »komponieren«. Unter dem Eindruck des Unglücks bricht Johannes das Gelübde und stimmt einen prachtvollen Hymnus auf den Toten an. Aus diesem, von Tolstoj explizit als *Tropar*<sup>23</sup> bezeichneten Hymnus (aus der achten Episode des Gedichts) hat Taneev die Schlussverse des ersten Teils ausgewählt.<sup>24</sup> Es ist eine gleichsam aus dem Munde des Verstorbenen stammende Meditation über den Tod, die sich in betender Versenkung und Liebe zu Gott hinwendet. Nachstehend die Verse (Tolstoj/Taneevs) in der Übertragung ins Deutsche von Enns Fried:<sup>25</sup>

I.

Ich zieh' auf dunklem Pfade,  
hin in Angst und Hoffen,  
starr die Glieder, die Brust ist kalt  
und leer der Sinn, geschlossen sind die Augenlider.  
Ich bin verstummt, und zu mir hallt  
nicht mehr der Brüder bittres Klagen.  
Ich spüre nicht mehr, wie es wallt  
aus Weihrauchfässern, die sie tragen.

23 *Tropar'* – Troparion; allgemeiner Ausdruck zur Bezeichnung von Versen byzantinischer Kirchendichtung, die abhängig von ihrer Thematik an unterschiedlichen Stellen des Gottesdienstes zum Einsatz kommen.

24 Taneev zitiert eine geschlossene Versgruppe, wobei er an zwei Stellen unwesentliche stilistische Änderungen vornimmt (ohne die Bedeutung zu tangieren). Vgl. die Ausgabe Aleksandr Konstaninovič Tolstoj, *Poézija. Dramaturgija. Proza* [Gedichte, Dramen, Prosa], Moskau 2001, S. 270. – An dieser Stelle zwei ergänzende Hinweise: 1. Tolstoj's Lyrik stieß in den 1880er-Jahren in Russland nach einer Phase zunehmenden Vergessenwerdens auf erneutes Interesse, wovon nicht zuletzt auch mehrere Vertonungen Čajkovskij zeugen; nur wenig vor Taneevs op. 1 schrieb er u. a. das Lied *Blagoslovljaju vas, lesa* [Ich segne euch, ihr Wälder] (op. 47 Nr. 5; 1880), dem ebenfalls ein Ausschnitt aus *Ioann Damaskin* zugrunde liegt (aus der zweiten Episode) und das sowohl in der musikalischen Substanz als auch thematisch (Gegenstand ist eine aus russischer Volksfrömmigkeit inspirierte christlich-pantheistische Naturpreisung) zu den eindrucksvollsten (Bariton-)Liedern des Komponisten gehört. 2. Wenn sowohl Tolstoj's *Ioann Damaskin* als auch Taneevs op. 1 ungeachtet ihres religiösen Inhalts in der Sowjetzeit mehrfach verlegt und damit zumindest geduldet wurden, so dürfte das wesentlich auf die in den Versen hervortretende Künstlerthematik zurückzuführen sein, die sich vordergründig »progressiv« deuten lässt: Johannes gibt seinem inneren Verlangen nach und provoziert insoweit den Konflikt mit der offiziellen Macht; ein unter Bevormundung stehendes Leben bzw. künstlerisches Schaffen ist für ihn nicht akzeptabel. Dieses letztlich emanzipatorische Motiv mag damals auch für Taneev selbst eine gewisse Attraktivität und biographische Relevanz besessen haben.

25 Zitiert nach der Ausgabe: Sergej Iwanowitsch Tanejew [Taneev], *Johannes Damascenus*, Klavierauszug, Hamburg, Sikorski, 1969.

## II.

So liege ich in stiller Gruft,  
doch meine Liebe bleibt bestehen.  
Um ihretwillen, Brüder, ruft für mich  
zum Herrn in heißem Flehen: O Herr!

## III.

Wenn dann mit lautem Ton  
Posaunen zum Gerichtstag laden,  
so nimm Du den entschlafnen Sohn  
zu Dir in Deines Himmels Gnaden!

Bedenkt man, dass Taneev sich (aus kirchenrechtlichen Gründen) nicht der kanonischen Texte (Hymnen) des Totengottesdienstes (Pannychis) bedienen konnte, erscheint die Wahl der Tolstoj-Vorlage in ihrem unmittelbaren Anschluss an den orthodoxen Ritus, gleichsam als deren poetischer »Stellvertreter«, als überaus stimmiger und geschickter Kunstgriff. Mit der Gliederung des Textes in drei Abschnitte folgt Taneev der gedanklichen Logik der Verse, die er auch der formalen Großdisposition der Kantate (in drei Teile) – mit einer Gesamtdauer von etwa 22 Minuten – angeeignet lässt.<sup>26</sup>

Dieser Vorlage galt es, ein »musikalisches Thema«, eine altrussische Melodie, zur Seite zu stellen. Taneev fand sie im stimmungsvollen Hymnus *So svjatymi upokoj* [Mit den Heiligen bringe zur Ruhe] aus dem orthodoxen Totengottesdienst, dem er die Funktion eines »Leitthemas« der Kantate zuwies. Geläufig war der Hymnus damals in der vierstimmigen Aussetzung der Hofsängerkapelle,<sup>27</sup> deren Harmonisierung für Taneev aus stilistischen Erwägungen nicht

26 Hinsichtlich der Dreisätzigkeit des Werks versuchte Ludjmila Korabel'nikova Bezüge zur älteren russischen Kirchenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts herzustellen, zu Vasilij Titov (ca. 1650–1710) und insbesondere zu den geistlichen Konzerten von Dmitrij Bortnjanskij (1751–1825) (vgl. Ljudmila Korabel'nikova, *Tvorčestvo S. I. Taneeva* [Das Schaffen Sergej Taneevs], Moskau 1986, S. 51–52). Allerdings bleiben ihre Überlegungen auf einer so allgemeinen Ebene, dass sie nicht wirklich überzeugen, denn Dreisätzigkeit mit schnellem Tempo der Ecksätze und die Überleitung des langsamen Satzes in ein fugiertes Finale sind Formtopoi des italienischen konzertanten Stils, d. h. gehen nicht notwendig auf Bortnjanskij zurück. Zweifelsohne hatte Taneev Kenntnisse der Kirchenmusik Bortnjanskij, da Čajkovskij sie zwischen 1881 und 1883 in einer Auswahl für den Verlag Jurgenson redigierte. Aussagen Taneevs über Bortnjanskij sind nicht überliefert; in der Bewertung seines Schaffens dürfte er aber wohl ähnlich skeptisch gewesen sein wie Čajkovskij, der sich im Brief an Taneev vom 5. August 1881 wie folgt äußerte: »Bortnjanskij war nicht unbegabt und hat auch viel von Chormusik verstanden. Dafür aber zeugen seine Werke nicht gerade von Einfallsreichtum, im Gegenteil, sie sind monoton bis zur Übelkeit. Gekünstelt und abgeschmackt. Das wichtigste aber ist, dass sie von einem Verständnis dessen, was wirklich für unsere Kirchenmusik erforderlich ist, weit entfernt sind.« (*P. I. Čajkovskij / S. I. Taneev – Pis'ma* [Der Briefwechsel zwischen P. Čajkovskij und S. Taneev], hrsg. von Vladimir Ždanov, Moskau 1951, S. 73.) – Mit Blick auf die Quellenlage und derzeitigen Kenntnisstand ist es wenig wahrscheinlich, dass Taneev sich für sein Opus 1 an Vorbildern der älteren russischen Kirchenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts orientiert haben könnte.

27 Angeführt nach der Edition: *Obichod notnogo cerkovnogo penija. Panichida i pogrebnie* [Gesangbuch des notierten Kirchengesangs. Trauergottesdienst und Beerdigung], zweite verbesserte und vervollständigte Ausgabe

in Betracht kam. Er adaptierte den Hymnus auf eigene Weise,<sup>28</sup> wie die nachstehende Gegenüberstellung verdeutlicht (Notenbeispiele 1 und 2):



Notenbeispiel 1: Hymnus *So svjatymi upokoj* in der vierstimmigen Fassung der St. Petersburg Hof-sängerkapelle



Notenbeispiel 2: Sergej Taneevs Fassung des Hymnus *So svjatymi upokoj* (der Vergleichbarkeit wegen nach dem Klavierauszug angeführt)

(= Opere Religiose russe. Pontificio Collegio Russo), Rom 1976. – Čajkovskij hat den Gesang später als Blechbläserchoral im Kopfsatz seiner *Sechsten Symphonie* (Durchführung, T. 202–205) zitiert.

28 Taneev [Taneev], *Johannes Damascenus*, Klavierauszug, S. 3, T. 1–8.

Indem Taneev Chromatik meidet, natürliches Moll, plagale und subdominantische Schlusswendungen bevorzugt, stellt er den ursprünglichen, herben Charakter der Melodie wieder her. Sie umrahmt das Werk als Orchesterintroduktion und als schließender A-cappella-Chor (in deutlicher Analogie zum Schlusschoral einer Bach-Kantate). Hatte Taneev die Volkslied- oder Kirchenmelodien seiner vorangegangenen Werke nicht selten in ihrem Verlauf, in ihrer Harmonisierung und Rhythmik manipuliert, um bestimmte kontrapunktische Prozeduren zu realisieren, so wahrt das der Kantate zugrundeliegende »Leitthema« Geschlossenheit und Charakter, und das auch dort (und das ist hier die eigentliche Besonderheit), wo es in ambitionierte polyphone Fakturen eingebunden ist. Nicht ohne tieferen Sinn wird das Thema zu Beginn zitathaft-programmatisch exponiert, was als Positionierung zu begreifen ist und Konsequenzen eigener Art verlangt.

Die beiden Eckteile des Werks korrespondieren als Fugen in derselben Tonart (fis-Moll), aber unterschiedlichen Ausdrucks und Charakters (wobei nur der Schlussteil vom Komponisten explizit als »Fuge« benannt wird). Der Soggetto des ersten Teils (*Adagio ma non troppo*,  $\frac{3}{2}$ ) ist deutlich romantisch-liedhaften Gepräges und erinnert an Tonfälle Čajkovskijs oder allgemeiner der russischen Romanze. Grundsätzlich bieten sich Themen solchen Zuschnitts kaum für Fugen-Durchführungen an, doch gelingt hier die Vermittlung von Lyrismus und Fugentechnik insgesamt bewundernswert, alles klingt ungezwungen frei und durchhörbar. Im weiteren Verlauf verbindet sich der Soggetto dann mit dem »Leitthema«, das als Kontrasubjekt eingeführt wird (Z. 13). In gliedernder Funktion tritt schon zuvor ein ergänzender Gedanke hinzu, der allein dem Orchester vorbehalten ist – als kurze, melodisch-kleinräumige Akkordfolge mit rezitativischen, rhythmisierten Repetitionen (Z. 8). Hierbei handelt es sich um die Stilisierung einer antiphonischen Rezitation von Chor und Geistlichem (im Orchester von Streichern und Bläsern), wie sie für die orthodoxe Liturgie charakteristisch ist. Es wird hier angespielt auf den im russisch-orthodoxen Trauerritus bekannten Hymnus *Upokoj Gospodin dušu usopšago raba tvoego* [Schenke, Herr, der Seele deines verstorbenen Sklaven Ruhe].<sup>29</sup>

Der kurze Mittelteil in Des-Dur (*Andante sostenuto*,  $\frac{3}{4}$ ) ist, kontrastierend zu den Ecksätzen, homophon-akkordisch gehalten. Er zeichnet sich durch einen tröstlich-aufgehellten Charakter und sanft fließende Melodik aus; im Mittelpunkt steht der A-cappella-Chor, den das Orchester untermalend grundiert. Der Teil öffnet sich *attacca* dem Finale.

---

29 Dieser seltene Fall der Einbeziehung der orthodoxen Trauerliturgie mit antiphonischer Rezitation in ein Instrumentalwerk bzw. in einen instrumentalischen Kontext hat sein Vorbild in Čajkovskijs 3. *Streichquartett es-Moll* op. 30 (1876), dem Andenken des Violinisten Ferdinand Laub (1832–1875) gewidmet. Taneev war dieses Werk, dessen zweiter Satz, *Andante funebre e doloroso* (es-Moll), in den Takten 28–39 und 114 ff. ein vergleichbares Geschehen enthält, bekannt. Ein Unterschied besteht darin, dass Čajkovskij sich nur auf den Tonfall allgemein und nicht auf einen wiedererkennbaren Hymnus bezieht. – Durch Čajkovskijs es-Moll-Streichquartett wurde für den russischen Kontext eine ganze Reihe von instrumentalischen Epitaph-Kompositionen auf bedeutende Musiker angestoßen – über sein nur wenige Jahre später entstandenes Klaviertrio a-Moll op. 50 (*À la mémoire d'un grand artiste* [= dem Andenken Nikolaj Rubinštejns gewidmet], 1882), Sergej Rachmaninows Klaviertrio g-Moll op. 9 (*Trio élégiaque*, dem Andenken Čajkovskijs gewidmet, 1893) und anderen Werken bis hin zu Dmitri Schostakowitsch, Georgij Svidridov, Mieczysław Weinberg, Alfred Schnittke u. a.; bevorzugte Besetzung ist dabei, im Rekurs auf Čajkovskijs a-Moll-Trio, das Klaviertrio.

Der Schlussteil (*Allegro*,  $\frac{3}{4}$ ) hebt an mit einem vitalen, an Johann Sebastian Bach erinnernden Chorfugen-Soggetto, der von den Tenören exponiert wird (Notenbeispiel 3):<sup>30</sup>



Notenbeispiel 3: Sergej Taneevs Bach nachempfunder Soggetto der Chorfuge in *Ioann Damaskin*, T. 1–13 (die Textierung ist im Beispiel weggelassen)

Der Soggetto dient zunächst der Entfaltung einer vierstimmigen Fuge (analog zum ersten Teil), bevor er im Weiteren in eine ambitionierte Finalkonstruktion eintritt, der Reprise (das heißt der Reprise des Werkbeginns; Dominantorgelpunkt, Z. 18) und damit der Vereinigung der beiden Themen – des Chorfugen-Themas und des »Leitthemas« (des *So-svjatymi-upokoj*-Hymnus) –, die insgesamt sechs Mal innerhalb einer kanonischen Sequenz vollzogen wird (Z. 18, T. 3; Z. 20, T. 3; Z. 22; Z. 24; Z. 27; Z. 29). Es handelt sich um den bemerkenswerten Fall einer Doppelfuge, bei der das zweite hinzutretende Thema (der Trauerhymnus) eigentlich das erste ist, das heißt das »Leitthema« des Werks. Beide Themen sind deutlich voneinander abgesetzt und eignen sich damit ideal für die Ausbildung einer Doppelfuge – auf der einen Seite der getragene, in kleinen Intervallen kreisende Trauerhymnus, auf der anderen Seite das schneidige »Bach-Chorfugen-Thema« mit seinen markanten Sequenzen. In den ersten vier Durchführungen treten ständig neue Stimmen hinzu und inszenieren einen Prozess polyphoner Verdichtung, während die beiden nachfolgenden das Material durch Vereinfachung der Satzstruktur bei gleichzeitiger klanglicher Intensivierung vor allem bekräftigen (Unisono im Chor). Mit den beiden (finalen) Durchführungen wird der *ff*-Höhepunkt der Kantate erreicht. Hingewiesen sei auf den Austausch der Themen: Ist der Hymnus zunächst dem Orchester und das Chorfugen-Thema dem Chor zugeordnet (Z. 27), so kehrt sich das Verhältnis im Weiteren um (Z. 29); nichts könnte ihre tendenzielle Gleichwertigkeit sinnfälliger zur Geltung bringen. Mit dem Hymnus (»Leitthema«) im A-cappella-Chor wird *pianissimo* geschlossen.

Die Skizzen zu dem Werk zeigen, dass Taneev das thematische Material sehr eingehend prüfte hinsichtlich seiner Verknüpfungsmöglichkeiten. So wurde zum Beispiel das Chorfugen-Thema in einem aufwendigen Selektionsprozess als Kontrasubjekt zum »Leitthema« entwickelt.<sup>31</sup>

30 Taneev, *Ioann Damaskin*, S. 47–48.

31 Vgl. Korabel'nikova, *Tvorčestvo S. I. Taneeva*, S. 53.

Behält man Taneevs Idee einer »orthodoxen« Kantate in Anlehnung an Bach im Auge, so ergibt sich eine Reihe offenkundiger Übereinstimmungen:

1. Die Zentralstellung des Chorals bzw. die choralmäßige Aussetzung des russisch-orthodoxen Kirchengesangs – wobei daran erinnert sei, dass der russische Kirchengesang ursprünglich einstimmig war und »Harmonisierungen« erst im 17. Jahrhundert aufkamen. Insoweit besteht nur eine eingeschränkte Vergleichsebene zum genuin mehrstimmigen protestantischen Kirchengesang – ein Problem, dessen Taneev sich bewusst war und das er durch eine russisch-archaisierende Aussetzung löste (natürliches Moll, Leerklänge, plagale Endungen u. a.).<sup>32</sup> Die Schwierigkeit, der er sich gegenüber sah, bestand darin, sowohl eine Bezugsebene zum historischen Vorbild herstellen (protestantischer Choral) als auch die spezifisch russischen Züge pointieren zu müssen.
2. Die Zentralstellung der Chorfrage mit einem Soggetto im »Geiste« Bachs (mit den Merkmalen: markanter Themenkopf, sequenzierende Fortspinnung, rhythmische Spannkraft durch Synkopierungen, verdeckte melodische Linien, Wendung zur Dominante u. a.) – ausgearbeitet dergestalt, dass selbst dem weniger gebildeten Hörer die Bezugnahme auf Bach verständlich werden konnte.

Angeichts der Tatsache, dass die Bachsche Kantate keine »feste« Form kennt, mehr noch aber hinsichtlich dessen, dass es für den orthodoxen Ritus außerhalb jeder Diskussion stand, eine instrumentale »Orchester-Kantate«, noch dazu mit einem weltlichen, das heißt nicht sanktionierten Text zu akzeptieren, konnte der Komponist relativ frei und ungehindert disponieren. Das bedeutet, seine Idee einer »orthodoxen Kantate« war letztlich nur als weltliche Kantate zu realisieren. Aber hierin bestand für Taneev kein Problem: Die Bachsche Kantate galt ihm in erster Linie als ein Kunstwerk, dem ein russisches Äquivalent zur Seite zu stellen sei (während die religiöse oder kirchliche Komponente der Musik nur eine beiläufige, atmosphärische Rolle spielte). Wohlgermerkt: Ziel war ein Äquivalent, keine Kopie. Und eben deshalb verwundert es nicht, dass die Kantate über die Bachbezüge hinaus ihrer Zeit verpflichtet ist, das heißt im Stil romantisch, oder genauer gesagt: russisch-romantisch ausfällt. Letzteres gilt hinsichtlich des romantisch-liedhaften (an Čajkovskij erinnernden) Themas des ersten Satzes. Das Thema wird als vierstimmiger Quintkanon entfaltet, der sich allerdings als solcher infolge der ausgedehnten Proposta nur vage zu erkennen gibt. Taneev gelingt damit, wie bereits erwähnt, eine ebenso zwanglose wie überzeugende Vermittlung von Lyrismus und »strenger« Satztechnik. Romantisch ist dann auch der zweite, meditativ anmutende A-cappella-Chor des zweiten Satzes, der zwischen den beiden »strengen« Ecksätzen eine Brücke schlägt.

Mit dem *Ioann Damaskin*, einem der bedeutendsten Werke des Komponisten, unternahm Taneev einen Rückbezug auf Johann Sebastian Bach mit dem Ziel, dessen kompositorische Standards und Errungenschaften für Russland fruchtbar zu machen. Dieses kann verallgemeinernd

---

32 Auf jeden Fall hebt sich Taneevs Aussetzung entschieden von den Harmonisierungen im Geiste der »westlichen« (insbesondere deutschen) Harmonielehre des 19. Jahrhunderts ab, z. B. den Harmonisierungen von Aleksej L'vov und Nikolaj Bachmetev.

als Programm für Taneevs weiteres Schaffen, einschließlich seiner musiktheoretischen Konzeptionen (unter anderem der Erstellung einer eigenen Lehre des Kontrapunkts), angesehen werden. Es fällt nicht schwer, in zahlreichen Werken mehr oder minder deutliche Anlehnungen an Bach nachzuweisen. Ohne an dieser Stelle in Detailbetrachtungen einzutreten, seien zwei Hinweise gegeben:

1. Die von Taneev verwendeten kontrapunktischen Verfahren – er pflegt einen kontrapunktisch-dichten Satz – sind implizit (auch dort, wo das nicht unmittelbar sinnfällig wird) auf Bach als den für Taneev herausragenden Vertreter des »freien« Stils (des Kontrapunkts) bezogen. Wo immer Taneev der Musik nach Beethoven eine Tendenz zur Verflachung der kontrapunktischen Techniken unterstellt (das heißt die Reduzierung der Vielfalt der Möglichkeiten des Kontrapunkts, insbesondere der Techniken des doppelten Kontrapunkts, auf nur einige wenige »Kunstgriffe« wie den doppelten Kontrapunkt der Oktave), da ist ihm Bach der Gewährsmann einer Satzkunst, an die es anzuknüpfen gilt. Bach »erreichte mit Hilfe überaus komplizierter kontrapunktischer Formen das äußerste, was bei der Umsetzung höchster inhaltlicher Anliegen in der Kunst möglich war«.<sup>33</sup>
2. Eine unmittelbare Nähe zu Bach zeigt sich ferner in der Themenbildung Taneevs. Dies trifft zwar nur für einen Teil der Werke zu (andere Themen sind eher klassisch oder romantisch geprägt bzw. »stilisiert«), dafür aber mit einem bisweilen nachgerade frappierenden Grad an Übereinstimmung. Taneev misstraute der (zeittypischen) Forderung nach Individualisierung und setzte ihr ein Streben nach ästhetischer Dauer und Objektivität entgegen. Das Ergebnis waren in der Tendenz oft kurze und statuarische Themen – Themen, die eine »Bach nachempfundene Konzentration und Spannkraft« aufweisen,<sup>34</sup> Themen, die auf bestimmte satztechnische Verdichtungen hin angelegt sind, das heißt dem Kalkül des Kontrapunktischen gehorchen. Überblickt man Taneevs Œuvre als Ganzes, so überwiegen allerdings die Fälle, in denen Charakteristika der Bachschen Thematik nur vermittelt zutage treten, sich mit Elementen anderer bzw. späterer Kompositionsstile vermengen.

*Ioann Damaskin* steht für einen neuen, souveränen Umgang mit dem national-russischen Element. Führten die vorangegangenen Aussetzungen bzw. Bearbeitungen russischer Volkslieder und Kirchengesänge zu Resultaten, die ideologischen Prämissen geschuldet waren und weder den Sängern noch den Hörern einleuchteten, so gelingt Taneev im Opus 1 über die Anverwandlung an die Bachsche Choralkantate und den Bachschen Kontrapunkt erstmals ein ohne Abstriche konsistentes Werk. Doch es ist seltsam: Dieses Opus 1 stellt sich, blickt man auf Taneevs weiteres Schaffen, als der *Abschluss* eines lang andauernden, zuweilen quälenden Prozesses der Selbstvergewisserung der Möglichkeiten einer national-russischen Musik artifiziellen Anspruchs dar, nicht aber als Öffnung hin zu tragfähigen Perspektiven einer sinnvollen oder gar

---

33 Sergej Taneev, *Podvižnoj kontrapunkt strogogo pis'ma* [Der bewegbare Kontrapunkt des strengen Stils], Schluß, § 499, zitiert nach: ders., *Kleinere musiktheoretische Schriften und Fragmente*, S. 39.

34 Vgl. hierzu Vladimir Protopopov, »Über die thematische Arbeit und die Melodik bei Taneev«, in: *Sergej Taneev – Musikgelehrter und Komponist*, S. 115.

notwendigen Integration des national-russischen Elements. Sich den Herausforderungen dieser Aufgabe gestellt und sie (wenn auch nur ein einziges Mal) zur eigenen Zufriedenheit gelöst zu haben, mag Taneev Bestätigung genug gewesen zu sein.

Gelungen war das Opus 1 insoweit, als sich das russisch-nationale Material (im gegebenen Falle Kirchengesänge) organisch mit westlichen Traditionen und Kompositionstechniken verbinden ließ. Allerdings wurde das Material nach wie vor zitatähnlich dargeboten, ganz im Sinne *traditioneller* Erwartungen an »nationale« Musik; und dazu trugen die subtilen (folkloristischen) Stilisierungen eher bei als dass sie diesen Eindruck relativierten (als »Bearbeitung« wären sie missverstanden). Dahinter verbirgt sich das Eingeständnis, dass die Schaffung einer Nationalmusik »aus sich selbst heraus«, das heißt auf der Grundlage russisch-nationalen Materials (seien es Volkslieder oder Kirchengesänge), das transformiert bzw. als abstraktes »Ausgangsmaterial« gehandhabt und tendenziell beliebigen kompositorischen Prozeduren geöffnet wird, nicht möglich und ohne Perspektive ist, würde doch damit die Identität und Wiedererkennbarkeit des Materials preisgegeben. Auf der anderen Seite aber unterliegt die zitathafte Präsentation dem Verdacht, der transnationalen Geltung einer russischen Musik zu widersprechen, als »Folklore« im einschränkenden Sinne. Angesichts dieses Dilemmas bietet *Ioann Damaskin* keine abschließende Lösung: Das Verhältnis von westlicher Tradition bzw. Kompositionstechnik und russisch-nationalem Material (Tonfall, Musik) ist nach wie vor offen, obzwar deutlich wird, dass es in keiner sinnfälligen und gar einfachen Mittel-Zweck-Beziehung steht.

Die zeitgenössische Kritik beurteilte die Kantate, sowohl bei der Uraufführung als auch späteren Aufführungen, anerkennend; so schrieb der Kritiker Sergej Flerov: »Aus dem Werk als Ganzes spricht eine ernstzunehmende Leistung, die uns Achtung gegenüber den Kenntnissen und dem Vermögen des Autors gebietet.« Er bemängelte allerdings das Fehlen einer – der dichterischen Vorlage angemessenen – religiösen Stimmung:

Der Komponist ist unserer Meinung nach in den Inhalt des Gedichts nicht in gebührender Weise eingedrungen. Die Verse dienten ihm lediglich als textlicher Aufhänger, mit dem er seinen eigenen, ausschließlich musikalischen Weg beschritt. [...] *Ioann Damaskin* verletzte das ihm auferlegte Gelübde des Schweigens, weil in ihm [...] eine nicht verstummende Stimme ertönte, sich Klänge in unüberwindlicher Herzensqual äußerten, und ungewollt ein Lied aus ihm herausbrach. Von einer solchen Herzensqual ist in der Komposition des Herrn Taneev nichts zu spüren. In ihr ist alles überlegt, wunderbar überlegt. Die Idee ist ganz klar und durchsichtig – das ist ein großer Wert –, doch zum Herzen will kein Funke überspringen. Muss man das für einen Mangel halten? Nein, durchaus nicht: Es handelt sich nur um die Besonderheit einer spezifischen Begabung, vielleicht sogar um die Besonderheit einer bestimmten Phase in der Entwicklung und Reifung des Komponisten.<sup>35</sup>

---

35 Ignotus [= Sergej Vasil'evič Flërov], in: *Moskovskie vedomosti* 76 (1884), zitiert nach: *Sergej Taneev – Musikgelehrter und Komponist*, S. 32. – Sergej Vasil'evič Flërov (1841–1901), russischer Musik- und Theaterkritiker, der von 1875 bis 1901 als ständiger Mitarbeiter der Zeitung *Moskovskie vedomosti* wirkte.

Der Kritiker dürfte sich indes kaum Rechenschaft darüber abgelegt haben, dass Taneev auf nichts weniger abzielte als auf tonmalerische Ausschmückung und die Wiedergabe poetischer oder ritusbezogener Details. Die Kantate ist ungeachtet ihres religiösen Sujets ein letztlich weltliches Werk und als solches »noch weniger orthodox-religiös als das Gedicht Tolstoj« selbst.<sup>36</sup> Taneev war ein erklärter Agnostiker; ihm ging es um etwas Größeres, eine Botschaft im Allgemeinen in Rückbezug auf Bach, dessen Einfluss sich über stilistische Eigenheiten hinaus auch auf Konzeptionelles erstreckt. Indem Taneev das subjektive Leid in einer allumfassenden, versöhnenden Objektivität aufhebt (Finale), folgt er der Bachschen Dynamik von der Soloarie zum Choral, vom Individuellen zum Allgemeinen.<sup>37</sup> In dieser Orientierung steht das Werk solitär und wurde, um es von den Kantatenkompositionen des Umfelds (auf historische Stoffe, Sagenstoffe und Naturbilder) zu unterscheiden, als eigener »Typus einer lyrisch-philosophischen Kantate« klassifiziert.<sup>38</sup>

Taneev blickte nach der Uraufführung der Kantate mit Genugtuung auf sein jüngstes Schaffen. Seinem Lehrer und Mentor Čajkovskij, der Taneevs Auseinandersetzung mit der älteren Musik und vor allem den höheren Techniken des Kontrapunkts wenig abgewinnen konnte, verkündete er selbstbewusst im Brief vom 6. April 1884:

Ich freue mich über die Kantate [op. 1], und zwar aus folgenden Gründen: 1) In der Kantate werden alle möglichen kontrapunktischen Kunstmittel angewendet, die ich mit großem Eifer studiert habe – wofür Sie mich oftmals getadelt haben. 2) Die Kantate kam beim Publikum gut an: Viele Hörer sagten mir, die Musik habe sie beeindruckt und ihnen gefallen! – Daraus folgt, dass kontrapunktische »Tricks« für die Musik kein Hindernis bedeuten, um für den Hörer anziehend und beeindruckend zu sein. Hätte ich mich indessen nach Abschluss des Konservatoriums nicht mit dem Kontrapunkt beschäftigt, wäre ich auch niemals imstande gewesen, diese Kantate zu komponieren. Ihre Vorwürfe, ich würde mich mit einer nutzlosen Sache beschäftigen, waren also unbegründet. Ich wollte Ihnen das schon seit langem beweisen, konnte das aber nicht, weil es mit Worten allein nicht geht und meine eigenen Werke bislang leider nicht als Beweis dienen konnten. Jetzt aber kann ich auf das vor einigen Jahren Gesagte zurückkommen und nicht nur durch Worte, sondern teilweise auch durch meine Kantate belegen, dass:

- kontrapunktische Schreibweise die Musik durchaus nicht langweilig oder trocken werden lässt;
- kontrapunktische wie harmonische Kunstmittel dann keine »Tricks« mehr sind, wenn man sie vollkommen beherrscht, und dass sie rein künstlerischen Zwecken dienen können;
- in der Harmonik – sofern man sich nicht auf das Feld unerträglicher Dissonanzen be gibt – kaum noch etwas Neues und Originelles zu finden ist, dass aber kontrapunkti-

---

36 Svetlana Savenko, *Sergej Ivanovič Taneev*, Moskau 1985, S. 60.

37 Vgl. ebd.

38 Vgl. Korabel'nikova, *Tvorčestvo S. I. Taneeva*, S. 61.

sche Kombinationen durchaus noch Neues und Interessantes – und zwar außerhalb des Bereichs von *Maniriertheiten* – bieten können.<sup>39</sup>

In seiner Antwort vom 14. April 1884 gestand Čajkovskij ein, dass er Taneevs schöpferischer Entwicklung nicht viele Sympathien habe entgegen bringen können, von der Kantate aber beeindruckt sei:

Ich habe nur daran gezweifelt, dass Sie in den Kontrapunkten auf russische Volkslieder (mit denen Sie sich nun bald schon einige Jahre beschäftigt haben) und in den (von Ihnen einfach überschätzten) Kunststücken im Stil der niederländischen Musik das Gesuchte finden würden. Für mich ist jetzt nur Eines unzweifelhaft: Sie haben eine vorzügliche Kantate geschrieben. Ob sie deshalb gut ist, weil Kontrapunkt und satztechnische Kunststücke Sie aufgewärmt und inspiriert haben, oder umgekehrt: weil Sie ihr warmes Gefühl in die trockenen und leblosen Formen legten, vermag ich nicht zu sagen. [...] Ich weiß nur, dass Sie großes Talent und viel Verstand besitzen, einen Riesenhass auf alles Konventionelle, Flache und Billige haben, und dass sich als Ergebnis dessen früher oder später reiche Früchte einstellen werden.<sup>40</sup>

Taneev fühlte sich bestätigt. Er hatte für sich den Beweis erbracht, dass das Ideal bzw. die Zielvorstellung einer national-russischen Musik nur auf der Grundlage gesicherter kompositionstechnischer Grundlagen zu erreichen war. In dem Moment indes, wo er diese Voraussetzungen erfüllt hatte, schien das Ziel selbst damit nicht mehr recht im Einklang zu stehen. Seine bisherigen Vorstellungen über russische Musik und ihre Merkmale traten in einen Wandlungsprozess ein und führten insbesondere zu einer Loslösung von der (obligatorischen) Bindung an russisch-nationales Material – der *Ioann Damaskin* bildet darin den Wendepunkt; es ist das *letzte* Werk, das diesem Ansatz folgt. Eine der perspektivreichsten Möglichkeiten schien fortan darin zu bestehen, sich der Ausarbeitung substanziell »russischer« Kompositionstechniken in Ergänzung oder sogar im Austausch zu den »westlichen« zuzuwenden, oder wenn dieses nicht gelingen sollte, zumindest den herkömmlichen Kompositionstechniken (bzw. einzelnen Teildisziplinen) eine spezifisch russische Komponente aufzuprägen. Eben diese Perspektive eröffnete sich mit Taneevs Opus 1 – als Werk eines fulminanten Abschlusses (seines Frühwerks) wie eines viel versprechenden, verheißungsvollen Neubeginns zugleich.

---

39 Zitiert nach: *Sergej Taneev – Musikgelehrter und Komponist*, S. 32.

40 Ebd., S. 33.