



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Musik der ukrainisch-griechisch-katholischen
Kirche unter besonderer Berücksichtigung des
Komponisten und Chorleiters Andrij Hnatyschyn“

Verfasserin

Jasmin Kleinhofer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Musikwissenschaft

Betreuer:

Dr. Oskár Elschek

Kurzinhalt

Der erste Teil der Arbeit widmet sich der Einordnung der ukrainischen Kirchen in das historische und politische Umfeld. Dabei wird das Spannungsverhältnis zwischen politischer Situation und kirchenmusikalischer Entwicklung beleuchtet. Der zweite Teil spannt einen Bogen von den altukrainischen Musiktraditionen bis zu Bearbeitungen zeitgenössischer Komponisten. Die Arbeit behandelt in diesem Teil die Bedeutung von Musik in der byzantinischen Liturgie und erläutert die Entwicklung der Mehrstimmigkeit sowie des ukrainischen Chorwesens. Der dritte Teil nimmt Bezug auf die kirchenmusikalische Praxis der ukrainisch-griechisch-katholischen Kirche in Österreich – insbesondere der Zentralfarre zu St. Barbara in Wien. In weiterer Folge wird der ukrainische Komponist und Dirigent Andrij Hnatyschyn (1906-1995), der lange Zeit mit der Leitung des Chores der Pfarre St. Barbara betraut war, vorgestellt. Im vierten Teil wird die von Hnatyschyn 1965 in Wien komponierte „Göttliche Liturgie unseres heiligen Vaters Johannes Chrysostomos“ näher betrachtet.

Vorwort.....	4
1 Historisches und politisches Umfeld	6
1.1 Zur Entwicklung und Einordnung der ukrainischen Kirchen.....	6
1.1.1 Ukrainisch-autokephal-orthodoxe Kirche (UAOK)	7
1.1.2 Ukrainisch-orthodoxe Kirche mit Patriarchat Moskau (UOK-PM) und Ukrainisch-orthodoxe Kirche mit Patriarchat Kiew (UOK-PK)	7
1.1.3 Ukrainisch-griechisch-katholische Kirche	8
1.2 Zur Wechselwirkung von politischer Herrschaft und musikalischer Entwicklung.....	9
1.2.1 Zwischen Russland und Polen bis 1772	10
1.2.3 Aufteilung zwischen Österreich, Russland und Preußen bis zum Anschluss an die UdSSR	12
2 Musikalische und liturgische Traditionen der ukrainischen Kirchen.....	14
2.1 Stellung der Musik in der Liturgie	14
2.1.1 Bedeutung der Gesänge	14
2.1.2 Feier der Liturgie nach dem byzantinischen Ritus	15
2.1.3 Ablauf der Liturgie	16
2.1.4 Liturgische Bücher	17
2.2 Gesänge in der Liturgie	19
2.2.1 Pflege der Tradition	19
2.2.2 Adaption der byzantinischen Tradition in der Ukraine	21
2.2.3 Einteilung der Gesänge.....	24
2.2.4 Sammlung der Gesänge	25
2.2.5 Gesänge der Priester und Diakone.....	26
2.2.6 Gesänge des Offiziums.....	28
2.2.7 Religiöses Kirchenlied.....	30
2.3 Mehrstimmigkeit – Repertoire der ukrainischen Kirchenchöre	31
2.3.1 Partes-Gesänge	32
2.3.2 Entwicklung und Ausbau des Chorwesens.....	34
2.3.3 „Italienische Schule“	35
2.3.4 Ukrainischer Nationalstil.....	39
2.3.5 Ukrainische Komponisten im Exil	40
3 Die musikalische Praxis der ukrainisch-griechisch-katholischen Kirche in Österreich	42
3.1 Bedeutung und Verbreitung der Gemeinden	42
3.2 Die ukrainisch-griechisch-katholische Zentralpfarre zu St. Barbara in Wien.....	44
3.2.1 Zur Geschichte.....	45
3.2.2 St. Barbara heute.....	48
3.3 St. Barbara und Andrij Hnatyschyn.....	48
3.3.1 Biographische Notizen	48
3.3.2 Werk	52
3.3.3 Der Chor der St. Barbara Kirche unter A. Hnatyschyn	54
3.3.4 Bedeutung, Rezeption und Nachwirken	56
4 Betrachtung einer Liturgie von A. Hnatyschyn.....	58
4.1 Überblick über die einzelnen Gesänge	58
4.1.1 Ektenien	58
4.1.2 Antiphonen und Psalmvertonungen	59
4.1.3 Weitere Gesänge.....	60
4.2 Überlegungen zu Form und Stil	68

4.2.1 Überblick über zentrale musikalische Parameter der Gesänge	68
4.2.2 Vokalsoli.....	69
4.2.3 Einbeziehung alter Gesänge	70
4.2.4 Verhältnis von Text-Musik und Bemerkungen zum Chorsatz	72
4.2.5 Tonartenplan.....	74
4.2.6 Zur stilistischen Einordnung.....	76
5 Zusammenfassungen	77
6 Literaturverzeichnis.....	81
7 Anhang	88

Vorwort

Mein großes Interesse am orthodoxen Kirchengesang der slawischen Länder erwuchs aus einem Interesse an der orthodoxen Theologie und den Ostkirchen mit byzantinischem Ritus insgesamt. Neben dem Studium der Musikwissenschaft besuchte ich Lehrveranstaltungen an der katholischen Fakultät der Universität Wien und begann mich für die ukrainisch-griechisch-katholische Kirche St. Barbara in Wien zu interessieren. Bei der Teilnahme an Liturgiefeiern wurde ich auf den langjährigen Chorleiter, den Komponisten Andrij Hnatyschyn, aufmerksam, der den Chor in St. Barbara einen langen Zeitraum maßgeblich prägte. Dieses Interesse ließ mich nicht mehr los und so entschied ich die Begeisterung für diese Musik auch ins Zentrum meines musikwissenschaftlichen Interesses zu stellen.

2010 unternahm ich eine Reise nach Lemberg. Dort konnte ich Kirchen, Liturgien und Museen besuchen. Besonderes Glück hatte ich mit einigen aufschlussreichen Gesprächen. Zu guter Letzt erwies sich ein kurzer Aufenthalt an der Lemberger griechisch-katholischen Privatuniversität, wo auch die Ausbildung zum Kirchensänger stattfindet und rege Forschung im Bereich der ukrainischen Kirchenmusikgeschichte betrieben wird, als hilfreich. Weiters erwähnen möchte ich den Besuch der ukrainisch-griechisch-katholischen Gemeinde in Salzburg, wo ich ebenfalls an der Liturgie teilnahm und im Anschluss bei den Feierlichkeiten mit einigen Teilnehmern ins Gespräch kam.

Die folgende Auseinandersetzung bietet einen Blick auf die ukrainische Kirchenmusikgeschichte, den Bezug zu Österreich sowie die Bedeutung der Pfarre St. Barbara in Wien. Besonders hervorgehoben wird Andrij Hnatyschyn, der sowohl als langjähriger Chorleiter und Komponist für diese Kirche tätig war. Die Beschäftigung mit liturgischen Gesängen und Kompositionen für die Feier der Liturgie nach dem byzantinischen Ritus, wie sie von der griechisch-katholischen Kirche der Ukraine abgehalten wird, setzt das Verständnis der ereignisreichen Kirchengeschichte und den politischen Erschütterungen sowie der von gesellschaftlichen Veränderungen beeinflussten kirchenmusikalischen Entwicklung voraus. Daher wird auch dieser Aspekt näher behandelt. Es ist bemerkenswert, wie lange schon die Tradition der ukrainischen Kirchenmusik in den Exilgemeinden gepflegt wird. Die Kompositionen von Andrij Hnatyschyn verbinden alt-

ukrainische und ukrainisch-volkstümlichen Elemente mit westlichen Einflüssen und stehen in der Tradition der ukrainisch-kirchenmusikalischen Praxis. Mit einer Betrachtung von Hnatyschyns Liturgie als Beispiel für die musikalische Gestaltung einer liturgischen Feier nach dem byzantinischen Ritus wird diese Arbeit beschlossen.

Mein Dank gilt in erster Linie meinen Eltern für ihre Unterstützung. Sie haben mir die Freiheit geschenkt in Studienwahl und Bildungsweg eigene Entscheidungen zu treffen und mich in meinen Ideen stets bekräftigt. Auch meinen Großmüttern möchte ich danken. Sie haben während meiner Studienzeit immer dafür gesorgt, dass ich mich „rundum“ wohl fühle.

1 Historisches und politisches Umfeld

1.1 Zur Entwicklung und Einordnung der ukrainischen Kirchen

Die in dieser Arbeit besprochenen Exilgemeinden gehören der ukrainisch-griechisch-katholischen Kirche an. Die Entstehung der ukrainischen Gemeinden im Exil steht mit der prekären Situation der Kirchen in der Ukraine in Zusammenhang.

Die formellen Gestalten christlicher Kirchen in der Ukraine sind tendenziell vielfältig. Diese Vielfalt ist grundsätzlich durch zwei Faktoren bedingt, die weite Teile der Geschichte des Kulturkreises durchziehen: Einerseits wechselnde Fremdherrschaft und politische Unterdrückung und andererseits Spannungen, Abspaltungen und Unionen von Kirchen untereinander. Hierzu muss bemerkt werden, dass diese Grundprobleme sich gegenseitig beeinflussen und auch heute noch das Glaubensleben in der Ukraine mitbestimmen. So verweist auch der derzeitige Pfarrer der Gemeinde St- Barbara in Wien, Taras Chagala, auf die über lange Zeiträume anhaltende politische Unterdrückung und damit einhergehende Hindernisse bei der Ausübung des Glaubens und seiner Traditionen, welche auch in jüngerer Geschichte zunehmend zu einer Verschärfung der Glaubensverhältnisse führten. In seiner Dissertation „Die katholischen und orthodoxen Kirchen in der Ukraine“ betont er das historisch schwierige Verhältnis der Kirchen untereinander und beschreibt die aktuellen Versuche neue Perspektiven zu schaffen:

„Das Zusammenleben der Kirchen in der Ukraine war immer von einer gewissen Intoleranz gekennzeichnet. Nach der Wende verschärften sich diese Beziehungen zwischen den Kirchen immer mehr. Die Kirchen hatten begonnen, ihre Strukturen auszubauen, sie kämpften aktiv um jeden Gläubigen. Es kam zu großen Konflikten bei der Aufteilung der materiellen Güter. Man kann aber gegenwärtig sagen, dass dieser Prozess nun zu Ende gegangen ist (...) Dem heißen Kirchenkonflikt war der ökumenische Frost gefolgt.“¹

¹ Chagala: Die katholischen und orthodoxen Kirchen in der Ukraine, 14

Um die verschiedenen konstitutionellen Gestalten und die kulturelle Vielfalt der Kirchen in der Ukraine begrifflich zuordnen zu können, erlaube ich mir eine knappe Zusammenschau der ukrainischen Kirchen anhand von Chagalas Dissertation.

Chagala erwähnt, dass die Kirche der Ukraine lange Zeit der russisch-orthodoxen Kirche (ROK) zugehörig war. Im Zuge der Spaltung der russisch-orthodoxen Kirche in der Ukraine sind folgende Kirchen entstanden:

- die ukrainisch-orthodoxe Kirche mit Patriarchat in Moskau (UOK-PM)
- die ukrainisch-orthodoxe Kirche mit Patriarchat in Kiew (UOK-PK)
- die ukrainisch-autokephal-orthodoxe Kirche (UAOK)

1.1.1 Ukrainisch-autokephal-orthodoxe Kirche (UAOK)

Die Abspaltung der UAOK von der ROK und die Entwicklung zu einer selbständig ukrainisch-orthodoxen Kirche beginnen Chagala zufolge 1917. Die Errichtung einer eigenständigen autokephalen ukrainisch-orthodoxen Kirche werde aber aufgrund der Widerstände der ROK zunächst nicht erreicht, die Bewegung erhalte jedoch einen autonomen Status. Daraufhin werde neuerlich ein Versuch, eine autokephale ukrainische Kirche zu errichten, unternommen. 1920 werde schließlich die UAOK errichtet – die Gesamtorthodoxie hätte sie aber niemals anerkannt.²

1.1.2 Ukrainisch-orthodoxe Kirche mit Patriarchat Moskau (UOK-PM) und ukrainisch-orthodoxe Kirche mit Patriarchat Kiew (UOK-PK)

Die UOK-PM sei bis zu Gorbatschows „Perestroika“ die einzige von der Gesamtorthodoxie anerkannte orthodoxe Kirche der Ukraine gewesen und hätte als Teil der ROK existiert. Die Kirche hätte unter dem Namen „Exarchat von Kiew“ bestanden und sei im Zuge einer Aufwertung ihrer Rechte bezüglich der inneren Verwaltung (Unabhängigkeit

² Chagala: Die katholischen und orthodoxen Kirchen in der Ukraine, 29-33

von Moskau) zu „ukrainisch-orthodoxe Kirche“ umbenannt worden, bestünde aber weiterhin als Teil der ROK.³

In Zusammenhang mit der UOK-PM muss die Gründung der UOK-PK erwähnt werden. Der umstrittene Patriarch Filaret hätte 1990 zum Patriarchen von Moskau gewählt werden wollen, sei aber mit seinen Plänen gescheitert. Daraufhin hätte er sich in besonderem Maße für die Trennung von der UOK-PM eingesetzt, um das Patriarchat stärker in Kiew zu verankern. Ab 1995 leite er als Patriarch die UOK-PK. Diese Kirche sei von nationalen und antirussischen Zügen geprägt und sei von der Gesamtorthodoxie nicht anerkannt worden⁴

1.1.3 Ukrainisch-griechisch-katholische Kirche

Neben den drei orthodoxen Kirchen der Ukraine ist seit dem 13. Jahrhundert auch die römisch-katholische Kirche in der Ukraine vertreten. Durch eine Union mit Rom wurde die ukrainisch-griechisch-katholische Kirche errichtet, welche am 9.10.1596 von Papst Clemens III, sechs orthodoxen Bischöfen und dem Kiewer Metropoliten Myhajlo in Brest-Litovsk anerkannt wurde. Der Unionsvertrag beinhalte die Treue zum Papst und gewähre im Gegenzug die Beibehaltung des byzantinischen Ritus und der ostkirchlichen Spiritualität. Die Geschichte dieser Kirchenunion sei in den folgenden Jahrhunderten durch die wechselvolle Geschichte der Ukraine von großen Unsicherheiten und politischer Unterdrückung geprägt. Im 18. Jahrhundert werde die Ukraine unter Polen und Russland aufgeteilt. Im Einflussbereich der russischen Herrschaft sei die ukrainisch-griechisch-katholische Kirche aufgehoben worden, im westlichen Teil der Ukraine hingegen, hätte sowohl unter habsburgischer als auch polnischer Herrschaft die ukrainisch-griechisch-katholische Kirche lange Zeit weiter existieren können. Dies lasse sich vor allem dadurch erklären, dass sowohl die Habsburger als auch die polnischen Könige einen starken Bezug zur römisch-katholischen Kirche gehabt hätten. Erst im 20. Jahrhundert, nach der Machtübernahme der sowjetischen Regierung, hätte sich diese Situation geändert. Die ukrainisch-griechisch-katholische Kirche sei von den Sowjets verboten und verfolgt worden. Im zweiten Weltkrieg seien viele Priester wegen angeblicher

³ Chagala: Die katholischen und orthodoxen Kirchen in der Ukraine, 36-38

⁴ Chagala: Die katholischen und orthodoxen Kirchen in der Ukraine, 33-36

Komplizenschaft mit deutschen Besatzern angeklagt und nach Sibirien deportiert worden. Ab 1955 würden Priester und Gläubige im Untergrund aktiv. Sie hätten ihren Glauben bis zum politischen Umbruch gegen Ende der 80er Jahre nicht offen ausüben können – erst 1991 sei nach zahlreichen Bittschreiben, Demonstrationen und dem Bemühen nach Verhandlungen die ukrainisch-griechisch-katholische Kirche von der ukrainischen Regierung anerkannt worden.⁵

Die ukrainisch-griechisch-katholische Kirche macht mit Abstand den größeren Teil der katholischen Kirche in der Ukraine aus. Auch sind, wie bereits erwähnt, die österreichischen Exilgemeinden der ukrainischen-griechisch-katholischen Kirche zugehörig. Die Stiftung Pro Oriente, die sich mit den ökumenischen Beziehungen der christlichen Kirchen beschäftigt und bemüht ist, einen Austausch zwischen der römisch-katholischen Kirche sowie den orthodoxen und orientalisch-orthodoxen Kirchen zu fördern, erwähnt auf ihrer Website eine Zugehörigkeit von ca. 4,5 Millionen Gläubigen, davon ca. 3,8 Millionen in der Ukraine und ca. 700.000 in westlichen Ländern. Sie sei damit eine der bekanntesten katholischen Ostkirchen.⁶ Auf der offiziellen Homepage der ukrainisch-griechisch-katholischen Kirche werden sogar 5,5 Millionen Gläubige angeführt. Damit wäre sie die weltweit größte katholische Ostkirche.⁷

1.2 Zur Wechselwirkung von politischer Herrschaft und musikalischer Entwicklung

Wie im vorhergehenden Kapitel angedeutet, hatte die wechselvolle politische Geschichte großen Einfluss auf die kirchenpolitische Situation. Dieser Umstand betraf aber nicht nur die inneren und äußeren Machtverhältnisse der Kirche, sondern auch die kulturelle und religiöse Praxis. Antonowycz verweist auf die Beziehung von Politik und kirchenmusikalischer Tradition:

⁵ Chagala: Die katholischen und orthodoxen Kirchen in der Ukraine, 21-29

⁶ www.pro-orient.at letzter Zugriff 2011-02-23

⁷ www.ugcc.org.ua letzter Zugriff 2011-03-23

„Um die Herausbildung und Entwicklung der ukrainischen liturgischen Musik und ihrer regionalen Unterschiede zu begreifen, ist ein Überblick über die wichtigsten Ereignisse der ukrainischen politischen Geschichte und der Kirchengeschichte notwendig.“⁸

1.2.1 Zwischen Russland und Polen bis 1772

Die Aufteilung der Ukraine zwischen Polen und Russland – ein Resultat aus heftigen Spannungen zwischen Bevölkerung und polnischen Herrschern im 16. Jahrhundert sowie Aufständen im 17. Jahrhundert – hinterließ Spuren in Kunst und Kultur. Plöchl beschreibt die schwierige Situation der unierten Katholiken, die von allen Seiten unter Druck zu geraten schienen: Mit dem Beschluss der Union von Brest-Litovsk (Kapitel 1.1.3) sei die Hoffnung groß gewesen, der privilegierten katholischen Bevölkerung gleichgestellt zu werden. Die Gemeinden seien aber mit einer schwierigen Situation konfrontiert gewesen: von den Orthodoxen seien sie als „Abtrünnige“ und von den Katholiken als „Nicht Echte“ abgestempelt worden.⁹

Gardner betont den Druck der lateinischen Kirche auf die orthodoxe Gesellschaft im polnisch-litauischen Reich, zu dem die Westukraine zählte. Er konstatiert auch Auswirkungen auf die Musikpraxis der Ukrainer – er erklärt damit die Einführung der Liniennotation und westlicher Traditionen der Mehrstimmigkeit.¹⁰

„Zwei kirchlich-musikalische Welten sind sich begegnet: die orthodoxe Welt mit ihrer Monodie und dem Reichtum ihrer kanonischen Gesangsweisen und Melodien und die katholische, lateinische Welt mit ihrer reichen instrumentalen Musik und dem mehrstimmigen Chorgesang, der auf dieser Musik basierte und von der Orgel unterstützt wurde. ... Bei der Einführung der Union von Brest (1596) sind bekanntlich die gottesdienstliche Ordnung, der Gesang, die liturgi-

⁸ Antonowycz: Ukrainische geistliche Musik, 14

⁹ Plöchl: St. Barbara zu Wien I, 15

¹⁰ Gardner: Gesang der russisch-orthodoxen Kirche, 2

sche Sprache unberührt geblieben, in dogmatischen und disziplinären Fragen dagegen unterstellten sich die Unierten der lateinischen Kirche.“¹¹

Insgesamt ist zu Bemerken, dass vor allem der Einfluss des Westens auf die Bevölkerung sehr groß gewesen sein muss. Die politische und soziale Unterdrückung manifestierte sich auch kulturell und religiös. Die unterprivilegierte Bevölkerung versuchte sich durch kulturelle Annäherung der katholischen Oberschicht anzunähern. Dies wurde aber keineswegs von der polnischen Oberschicht unterstützt. Die ukrainische Bevölkerung wurde sogar von Schulen ferngehalten, um revolutionären Gedanken und aufständischen Aktivitäten entgegenzuwirken. Diese Strategie hatte zur Folge, dass viele Menschen der ukrainischen Bevölkerungsschicht in die Verarmung getrieben wurden.¹²

Antonowycz schreibt über den Einfluss des Westens, dass die Ukrainer als Erste die Notenschrift auf fünf Linien, die Polyphonie der westlichen Chormusik und die ersten gedruckten liturgischen Gesangbücher in den byzantinischen Ritus eingeführt hätten.¹³

Auch Preobraženskij verweist auf den Zusammenhang zwischen politischer und musikalischer Einflussnahme des Westens in Bezug auf die Notenschrift:

„Infolge der gegen Ende des 16. Jahrhunderts dekretierten Union mit der katholischen Kirche war es zwangsläufig zu einer starken Annäherung an die Katholiken gekommen, deren Gesangsbücher schon viel früher auf die linierte Notenschrift umgestellt worden waren. Durch die Anbindung an Polen war eine Entwicklung eingeleitet, die auch künftig die Aneignung westlicher musikalischer Standards – wie konnte es anders sein – erheblich erleichtern sollte.“¹⁴

Auch unter russischer Herrschaft wurde die Autonomie der Ukrainer maßgeblich eingeschränkt und großer Einfluss auf die Entwicklungen der ostukrainischen Kultur und Lebensweise ausgeübt.

¹¹ Gardner: Gesang der russisch-orthodoxen Kirche, 3-4

¹² Antonowycz: Ukrainische geistliche Musik, 16-17

¹³ Antonowycz: Ukrainische geistliche Musik, 13

¹⁴ Preobraženskij: Die Kirchenmusik in Rußland, 50

In der Ostukraine war es der ukrainischen Bevölkerung – die Menschen waren vorrangig als Landarbeiter, Kleinbauern, oder Kleingewerbetreibende tätig – nur durch Russifizierung möglich ihre soziale Stellung zu verbessern.¹⁵ Dies betraf die gebildete Schicht in besonderem Maße. Viele ukrainische Musiker und Komponisten kamen nach Russland und waren häufig als Lehrer tätig. Dabei brachten sie vom Westen beeinflusste neue musikalische Elemente in ihr Umfeld. Nachdem ein Teil der russischen Herrscher Gefallen an den musikalischen Erneuerungen gefunden haben, schickten diese viele Studenten, darunter auch Ukrainer, in den Westen um sich in dieser Tradition zu schulen. Daher, waren viele ukrainische Geistliche, Kirchensänger und Komponisten im Ausland tätig, oder erhielten eine umfangreiche Ausbildung in westlichen Städten, um danach wieder in ihre Heimat zurückzukehren (Kapitel 2.3.2 bis 2.3.4).

1.2.3 Aufteilung zwischen Österreich, Russland und Preußen bis zum Anschluss an die UdSSR

1773 wurde das Polnische Königreich unter Russland, Österreich und Preußen aufgeteilt. Ein Großteil des ehemaligen polnischen Gebietes der Ukraine blieb bis zum I. Weltkrieg unter österreichischer Herrschaft. Für Russland waren die Ukrainer die „Kleinrussen“ und für Österreich die „Ruthenen“. Während des I. Weltkrieges war es der Ukraine möglich einen selbstständigen Staat zu bilden. Doch diese Errungenschaft war nicht von langer Dauer. Nach dem I. Weltkrieg wurde die Ukraine erneut aufgeteilt. Die östlichen Gebiete gingen an die Sowjetunion und die Westukraine wurde zwischen Polen, der damaligen Tschechoslowakei, Ungarn und Rumänien aufgeteilt. Diese Aufteilung hielt sich bis zum II. Weltkrieg. Danach gingen die aufgeteilten Gebiete an die UdSSR.¹⁶

Trotz der politischen Teilung des Landes gab es starke Bestrebungen von Seiten der Bevölkerung ihre kulturelle Einheit zu bewahren. Dem Glauben, den Kirchen und der Kirchenmusik kam dabei als zentralen Trägern kultureller Identität eine wichtige Rolle zu. So betont auch Antonowycz, dass trotz der Spaltung der ukrainischen Kirche in

¹⁵ Plöchl: St. Barbara zu Wien I, 15

¹⁶ Antonowycz: Ukrainische geistliche Musik, 17-18

Orthodoxe und Unierte versucht wurde, diese Identität über den Weg der Kirchenmusik zu bewahren:

„Die Ukrainische Kirchenmusik mit all ihren regionalen und lokalen Varianten, Abarten und Dialekten zeigt eine grundsätzliche Einheit, die sich auf die Musikkultur des alten Kyjiv [Kiew, Anm. d. Verf.] stützt.“¹⁷

¹⁷ Antonowycz: Ukrainische geistliche Musik, 18

2 Musikalische und liturgische Traditionen der ukrainischen Kirchen

Das folgende Kapitel informiert einerseits über die Gestalt der Liturgie und leistet andererseits einen Überblick über zentrale Elemente der geschichtlichen Entwicklung der ukrainischen Kirchenmusik von älterer Zeit bis hin zur musikalischen und kompositorischen Praxis in den Exilgemeinden des 20. Jahrhunderts. Diese Themenkreise sind zu jeder Zeit eng miteinander verbunden. Zur Bedeutung der Traditionen muss folgendes bemerkt werden: traditionelle Gesänge sind keineswegs nur historisch relevante Relikte, sondern immer noch lebendige Praxis. So ist die musikalische Gestalt der Liturgie der Gegenwart durch ein Nebeneinander von Älterem und Neuerem zu charakterisieren. Nochmals darf zur Begriffsklärung darauf verwiesen werden, dass die ukrainisch-griechisch-katholische Kirche den byzantinischen Ritus beibehalten hat (Kapitel 1.1.3).

2.1 Stellung der Musik in der Liturgie

2.1.1 Bedeutung der Gesänge

Die Liturgie wird im byzantinischen Ritus singend zelebriert. Die Gesänge sind Grundpfeiler ohne die eine Feier der Liturgie nicht denkbar wäre. Gardner betont die Wichtigkeit des musikalischen Elements des Vortrags als Teil der Liturgie:

„In der Ostkirche gibt es keinen Gottesdienst ohne Gesang, sei es der einfachsten Form der Psalmodie oder in der Form eines hymnischen Gesanges, entweder von einem Sänger oder von mehreren Sängern chorisch oder sogar von allen anwesenden Gläubigen ausgeführt. ...Das Prinzip bleibt das gleiche: das Wort erscheint in verschiedener klanglicher Gestaltung je nach dem Charakter des auszuführenden Materials und nach dem Charakter des Offizi-

ums. So können wir zusammenfassend sagen, daß [sic] der liturgische Gesang in der orthodoxen Kirche *eine Form des Gottesdienstes selbst ist*.¹⁸

Die Gebete und liturgischen Texte werden im Wechselgesang zwischen Priester, Kirchensänger und Gemeinde dargebracht. In der Mehrzahl der ukrainischen Kirchengemeinden werden die Gläubigen von einem Kirchenchor vertreten. Je nach Größe der zu betreuenden Gemeinde sind ein eigener Kirchenchor und ein Kirchensänger vorhanden. In Österreich verfügt aber ausschließlich die Kirche St. Barbara in Wien über einen eigenen Kirchenchor und einen Kirchensänger. In den weiteren österreichischen Seelsorgestellen sind die Gläubigen selbst aktiv an der musikalischen Gestaltung der Liturgie beteiligt.

2.1.2 Feier der Liturgie nach dem byzantinischen Ritus

Musik und liturgische Ordnung sind in den orthodoxen Kirchen zwingend miteinander verbunden. Gardner betont, dass die kirchenmusikalische Entwicklung der orthodoxen Kirchen maßgebend von der gottesdienstlichen Ordnung, den festen liturgischen Texten und dem Singen ohne instrumentale Begleitung abhängt. Der Gesang sei nicht in die Liturgie eingeführt worden, sondern eigenständig aus dem Gebet der liturgischen Texte erwachsen.¹⁹

So müsse auch beim Studium der Entwicklungen und der Formen der liturgischen Musik stets der Zusammenhang mit der Ordnung und dem inhaltlichen Charakter der liturgischen Texte beachtet werden.²⁰

Ziel der liturgischen Feier ist ein ganzheitlich-mystisches Erlebnis. Den Gläubigen soll eine innere Verwandlung, eine Begegnung mit Gott ermöglicht werden. So wird großer Wert auf die Gestaltung und Darstellung in Sinnbildern gelegt. Architektur, Ikonen, Gewänder, Lichter, Weihrauch, gehobene Sprache und Gesang tragen dazu bei, dass Liturgie als „eschatologisch über sich hinausweisendes Gesamtkunstwerk“ gesehen²¹

¹⁸ Gardner: System und Wesen des russischen Kirchengesanges, 39

¹⁹ Gardner: Gesang der russisch-orthodoxen Kirche bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts, 1

²⁰ Gardner: System und Wesen des russischen Kirchengesanges, 40

wird.²¹ Die Musik spielt dabei eine herausragende Rolle. Eine wichtige Ansicht ist, dass Theologie durch Musik in die Herzen der Gläubigen aufgenommen wird. Emotionalität als Selbstzweck steht dabei aber nicht im Vordergrund, weshalb reine Instrumentalmusik in der orthodoxen Liturgie keinen Platz hat. Bedeutend bleibt in dieser Vokalmusik der theologisch wertvolle Textkorpus, der mit einem strengen Regelwerk behaftet ist. Mönche der Ostkirche waren daher häufig auch Dichter und Musiker.

Der Aufbau der liturgischen Feier ist genau kodifiziert. Die Liturgie der ukrainisch-griechisch-katholischen Kirche wird nach dem byzantinischen Ritus in teils kirchenslawischer und teils ukrainischer Sprache zelebriert.²² Es gibt drei standardisierte Liturgieformen, welche für die gesamte Orthodoxie die Grundlage des Gottesdienstes bilden und sich nach Benz folgendermaßen paraphrasieren lassen: Erstens die Chrysostomos-Liturgie, benannt nach dem Patriarchen Johannes Chrysostomos (344-407), die sich als Einheitsliturgie durchgesetzt hat und zu den am häufigsten gefeierten Liturgieformen zählt. Zweitens die Basileios-Liturgie, die Liturgie des Mönchtums, welche nach dem Mönchsvater Basileios der Große (330-379) benannt ist. Sie zeichnet sich durch viele Stillgebete des Priesters aus und wird heutzutage nur zehn Mal im Jahr gefeiert: zum Fest des Heiligen Basileios am 1. Jänner, an Sonntagen der Fastenzeit, Gründonnerstag, Karsamstag, Vigil vor Weihnachten und Epiphanie. Drittens die Liturgie der Vorgeweihten Elemente, die nur an Wochentagen der Karwoche gefeiert wird. Das Besondere an diesem Wortgottesdienst mit Kommunion, sind die bereits am Sonntag der vorherigen Woche konsekrierten Elemente.²³

2.1.3 Ablauf der Liturgie

Der Ablauf der Liturgie spiegelt sich in der Anordnung des Kirchenraumes. Bei Betreten einer orthodoxen Kirche ist der erste Raum der so genannte Narthex, der Raum der Katechumenen, in welchem sich auch das Taufbecken befindet. Der große mittlere Bereich des Kirchenschiffes, der Naos, ist für die Gläubigen bestimmt. Dieser wiederum

²¹ Schulz: Liturgie, Tagzeiten und Kirchenjahr des byzantinischen Ritus, Sp. 442

²² www.pro-orient.at letzter Zugriff 2011-02-23

²³ Benz: Heiteres Licht der Herrlichkeit, 27-28

ist durch eine Ikonostase mit dem Altarraum, dem Heiligsten verbunden. Der Altarraum ist dem Klerus vorbehalten und darf von Frauen nicht betreten werden. Die Ikonostase dient den orthodoxen Gläubigen als Verbindung zum Heiligsten. Die darauf abgebildeten Ikonen stellen Mittler zwischen Himmel und Erde dar.

Die Liturgie besteht aus drei Teilen. Der Proskomidie (Vorbereitung/Gabenbereitung) folgt die Liturgie der Katechumenen, welche die Lesungen, das Evangelium und die Predigt beinhaltet. Danach erfolgt die Liturgie der Gläubigen, welche die Feier der Eucharistie beinhaltet. Die Katechumenen wurden ursprünglich nach der Katechumenenliturgie verabschiedet, da sie noch in die Glaubenslehre eingeführt werden mussten.

Der Chor setzt nach der einleitenden Vorbereitung der Kleriker zu Beginn der Katechumenenliturgie ein. Hier beginnt der Wechselgesang von Priester und Gemeinde. Eine genaue Aufstellung des Ablaufes der Liturgie findet sich im Anhang dieser Arbeit.²⁴

2.1.4 Liturgische Bücher

Für die Liturgie sind mehrere Bücher in Gebrauch, welche dem Inhalt nach geordnet sind. Diese werden von Klerikern, Sängern und Lektoren verwendet. Sie dienen auch den Kirchenmusikkomponisten als Vorgabe und Anhaltspunkt. Die Gestaltung der Liturgie mit Hilfe der liturgischen Bücher hängt von verschiedenen Aspekten ab. Bestimmende Faktoren sind spezielle Anlässe – etwa bestimmte Feste – und generell deren Stellung im Kalender des Kirchenjahres. Insoweit folgt auch die liturgische Musik dieser Ordnung und hat die jeweils spezifische Gestalt, Struktur und den Textinhalt zu berücksichtigen.

Folgende liturgische Bücher, die auch für die auskomponierte Gestalt einer Liturgie von Bedeutung sind, werden von Petzold in der RGG gelistet und besprochen:

Das Euchologion, das für Priester und Diakone die Gebete der Sakramente, Weihen und Segnungen sammle. Das Horologion, das für das Stundengebet verwendet werde und bereits zusammengestellte Gebete für die gleich bleibenden Teile der Liturgie beinhalte.

²⁴ Aufbau der Chrysotomos Liturgie, Anhang 1

Das die Evangelien beinhaltende Evangeliar, welches schon in Abschnitte für den Vortrag eingeteilt sei, beim kleinen Einzug feierlich verehrt werde und am Altar liege. Das Apostolos, das die Texte der Lesung aus der Apostelgeschichte und den Apostelbriefen sammle. Das Psalterion, das Buch der Psalmen. Das Typikon, slawisch „Ustav“, welches die Festtagsordnung und das Verhältnis der Gedenktage regle und zur Ordnung der Liturgie informiere.

Petzold verweist weiter darauf, dass für Sänger das Euchologion und Horologion einen Überblick über die feststehenden Teile der Liturgie und der Stundengebete biete. Ferner sei für die Sänger ein nach Kirchentönen geordnetes Buch für Hymnen in Gebrauch – der Oktoechos. Von Ostern beginnend, bestimme in einem Rhythmus von acht Wochen für jeden Wochentag jeweils ein Kirchenton. Hymnen für Tagesheilige und besondere Feste sammle das zwölfbändige Menaion (Menäen). Zusätzlich gäbe es ein Buch für kurze Lesungen und theologische Erklärungen zu den jeweiligen Tagesheiligen – das Menologion.

Speziell für die Osterzeit seien eigene Bücher in Gebrauch: Erstens das Triodion, das drei Oden aus dem aus neun Oden bestehenden Kanon, welche vom ersten Vorfastensonntag bis Karsamstag gesungen werden, enthalte und zweitens das Blumentriodion (Pentekostarion-Buch der 50 Tage), das die Hymnen für die Osterzeit bis zum Sonntag nach Pfingsten, welche mit den Hymnen des unveränderlichen Teiles kombiniert werden, sammle.

Auch über die neuere Gestalt liturgischer Kompositionen gibt der Beitrag in der RGG Aufschluss. Heute gesungene Liturgien seien häufig auskomponiert und als gesamte Liturgie ediert. Die Ordnung dieser Notenausgaben ergäbe sich an der Ordnung der liturgischen Bücher – im Gegensatz zu den alten Hymnensammlungen (Kapitel 2.2.4), die nach ihrer musikalischen Ausformung geordnet worden seien.²⁵

²⁵ Petzolt: Liturgische Bücher, Sp. 463-464

2.2 Gesänge in der Liturgie

2.2.1 Pflege der Tradition

In der gesamten Orthodoxie ist die Pflege von Traditionen ein herausragendes Merkmal. Alte Werte und Formen wurden über Jahrhunderte bewahrt und sind auch heutzutage ein bestimmender Faktor. Dennoch bildeten sich in der Vergangenheit in den verschiedenen Regionen eigenständige Merkmale in der musikalischen Gestaltung der Gesänge heraus. Floros betont, dass jede orthodoxe Nationalkirche ihr eigenständiges Repertoire entwickelt hätte.²⁶

Diese kulturelle Eigenständigkeit lässt sich auch für die Exilkirchen, die mit den jeweiligen nationalen und kulturellen Ausformungen in Austausch und Verbindung stehen, konstatieren. So konnte sich die ukrainisch-griechisch-katholische Kirche trotz der Union mit Rom ihre byzantinischen Traditionen und Elemente der ostkirchlichen Spiritualität bewahren.

Neben den Melodien der altukrainischen Tradition und der im weiteren Verlauf der kirchenmusikalischen Entwicklung entstandenen mehrstimmigen Werke, finden auch Kompositionen zeitgenössischer Komponisten Eingang in die liturgischen Feiern. Heute kann von einem Nebeneinander älterer und neuerer Traditionen in der musikalischen Gestaltung der Liturgie gesprochen werden.

Eine weitere Besonderheit in der Musikpraxis der katholischen Ostkirchen, die die Verbindung zum Ritus der Orthodoxie aufzeigt und ein Unterscheidungsmerkmal zur Musikpraxis der Römischen Kirche darstellt, ist das gänzliche Fehlen von Instrumentalmusik. Diese Absenz ist theologisch begründet. Gardner verweist auf die wichtige Stellung der Wortverkündigung:

„Das tragende des Gottesdienstes ist das Wort, sei es Gebet, Lobpreisung, Erbauung, Exegese, Predigt usw. Nur das Wort kann konkrete, logisch formulierbare, präzise Ideen zum Ausdruck bringen. Dieses Ziel kann die instrumentale Musik nicht erreichen. ... Hier glauben wir, ist der Grund zu su-

²⁶ Floros: Gesang zum Lobpreis Gottes, 145-149

chen, warum im Gottesdienst der orthodoxen Kirche das Musikalische nur in Form des musikalisch gefärbten Wortes zugelassen ist, ... „²⁷

Bei der Ausgestaltung der liturgischen Feier rücken Musik und Melodie demnach hinter das Wort. Die Melodie dient dazu, Aussage und Wirkung des Textes zu verdeutlichen und zu unterstreichen. Die bildhafte Sprache dient dem Lobpreis Gottes und der mystischen Begegnung mit Christus im Gebet. So soll eine transzendente Verbindung zwischen Weltlichem und Geistlichem geschaffen werden. Schon der Hl. Chrysostomos betont die Bedeutung des Gesangs in der spirituellen Übung:

„Nichts sei mächtiger, so die Seele zu beflügeln und zu erheben, nichts fähiger, sie vom Irdischen und den Fesseln der Materie so zu befreien, nichts sie mehr zur Meditation und religiöser Erhebung zu führen als der dem Gott geweihte Gesang.“²⁸

Darüber hinaus steht der Gesang in einem pädagogischen Verhältnis zum einzelnen Gläubigen und der Gemeinde. Auch auf diese Verbindung verweisen schon die alten Kirchenväter. So nimmt der Hl. Basileios Stellung zur Wirkung des gesungenen Wortes:

„Nachdem der Heilige Geist gesehen habe, daß [sic] das Geschlecht der Menschen nur schwer auf den Pfad der Tugend zu führen sei, gab er den Dogmen das Angenehme der Melodie, damit durch das dem Ohre Angenehme unmerklich auch das Heilsame des Wortes aufgenommen werde.“²⁹

Die sakrale Gestalt der Texte bildet die Grundlage der Gesänge. Das Material der Hymnen findet sich in der Heiligen Schrift: die Psalmen, die Weissagung des Zacharias, die Dankesworte Marias nach der Verkündigung, der Hymnus des Simeon.³⁰

²⁷ Gardner: System und Wesen des russischen Kirchengesanges, 38

²⁸ Floros: Gesang zum Lobpreis Gottes, 144

²⁹ Floros: Gesang zum Lobpreis Gottes, 144

³⁰ Thurn: Die Hymnentexte, 40-41

Der Hymnograph, Ikonograph oder Komponist arbeitet somit in erster Linie religiös-theologisch. Die Anschauung – der Künstler sei vorrangig Theologe – bestimmt die Stellung seines Werkes. Dieses hat eine spezifisch vermittelnde Funktion: Glaube wird in Sinnbildern ausgedrückt und in Wort, Gesang und Gemaltem verkündigt.

2.2.2 Adaption der byzantinischen Tradition in der Ukraine

Die Grundlagen der liturgischen Gesänge bilden die frühchristlichen Hymnen. Im 11. Jahrhundert wurde das Repertoire der Hymnendichtung abgeschlossen und als fixer Bestandteil der Liturgie kodifiziert.³¹ Diese kodifizierten liturgischen Texte wurden, wie bereits erwähnt, vom Griechischen ins Kirchenslawische übersetzt. Dabei waren die Übersetzer darum bemüht, Struktur, Silbenzahl und syntaktische Gliederung bestmöglich zu bewahren.³²

Aufgrund der Adaption in einen anderen Kulturkreis erfuhr das musikalische Material dennoch Veränderungen, worauf Gardner verweist:

„Da der liturgische Gesang das durch den musikalischen Ton gefärbte Wort ist und das Element vom Wort und dessen beinhalteten Ideen regiert wird, kann man verstehen, daß [sic] sich in jedem nationalen Teil der orthodoxen Kirche das musikalische Element dem Rhythmus und der Artikulation der betreffenden Sprache anpassen muß [sic], ... Diese regionale Umgestaltung geht soweit, daß [sic] eine entlehnte Melodie aus einem anders liturgiesprachlichen, nationalen Teil der orthodoxen Kirche sich im Laufe der Zeit unvermeidlich unter Einfluß [sic] der eigenen Sprache und Singmethode ändert.“³³

Floros zufolge seien inhaltlich Geburt, Leidesgeschichte und Erlösung Christi in Verse gesetzt sowie die Mutter Gottes und die Heiligen besungen, wobei sich die Texte an Bilderreichtum, Ausschmückung mit Gleichnissen und besonderen strukturellen Formen überböten. Das Rezitieren der Psalmen, die *Psalmodie*, beschreibt Floros als

³¹ Schlötterer: Hymnodie, Sp. 567

³² Thurn: Die Hymnentexte, 42

³³ Gardner: System und Wesen des russischen Kirchengesanges, 71

Grundlage des liturgischen Gesangs: Jedem Vers sei ein Kehrvers angehängt, aus welchem sich vermutlich Troparien, Stichera, Kathisama und verschiedene andere Gattungen entwickelten. Neben den Psalmen gehe es um den singenden Vortrag von Gebetsgut aus dem Alten und Neuen Testament. Die *Cantica* umfassen nach Floros neun festgelegte Textgrundlagen für Gesänge:³⁴

1. Ex 15,1-19: der Lobgesang Israels nach dem Zug durch das Rote Meer
2. Dtn 32,1-43: der Gesang des Moses vor seinem Tod (wird nur in der Fastenzeit gesungen)
3. 1Sam 2,1-10: das Loblied Hannas nach der Geburt Samuels
4. Hab 3,1-19: der Prophet hält betend nach dem Retter Ausschau
5. Jes 26,9-20: der Prophet bittet um Rettung aus seiner Not
6. Jon 2,3-10: Dankgebet für die Rettung aus dem Bauch des Fisches
7. Dan 3,26-56: Gesang der Jünglinge (1)
8. Dan 3,57-88: Gesang der Jünglinge (2)
9. Lk 1,46-55: Magnifikat / Lk 1,68-79: das Gebet des Zacharias

Eine weitere Gesangart sei das *Kontakion*, welches sich aus rezitierenden Predigten entwickelt hätte und meist biblischen Inhalts sei. Der lange Text verlange viele durch einen Kehrvers verbundene Strophen. Nach der Einleitung (Prooimion) stehe eine Musterstrophe, welche die Struktur der Strophen angebe und allen weiteren Strophen als Vorlage diene.³⁵ Aufgrund der zahlreichen Strophen hätten sich nur vereinzelte Anfangsstrophen im Gottesdienst durchsetzen können. Gegen Ende des 7. Jahrhunderts hätte das Kontakion an Bedeutung verloren und an dessen Stelle sich die *Kanones* durchgesetzt. Die Kanones bezögen sich thematisch auf die neun *Cantica* und bestünden aus neun Oden, wobei jede Ode eine eigene Melodie hätte und mehrere Strophen umfasse.³⁶

³⁴ Floros: Gesang zum Lobpreis Gottes, 149-151

³⁵ Floros: Gesang zum Lobpreis Gottes, 153

³⁶ Floros: Gesang zum Lobpreis Gottes, 156-157

Wie bereits erwähnt, kamen die Gesänge – wie auch die Kirchenlehre – aus dem byzantinischen Raum in die Ukraine und wurden in den neuen Kulturkreis integriert.³⁷ Gardner verweist auf den Einfluss dieses Inkulturationsprozesses. Die Entwicklung einer liturgischen Sprache und die Übersetzung der Texte aus dem Griechischen hätten die melodischen Formen beeinflusst.³⁸

Die Folie der Einflussnahme regionaler und nationaler Charakteristika bildete die Tendenz, die Melodieführung stetig zu variieren und auszuschnücken. Dabei spielten Elemente der Improvisation eine wichtige Rolle. Die Gesänge wurden lange Zeit einstimmig notiert und in der Praxis häufig mehrstimmig gesungen. Diese Art der improvisierten Mehrstimmigkeit sei Antonowycz zufolge in der ukrainischen volkstümlichen Gesangstradition fest verwurzelt.³⁹ Auch Preobraženskij betont das historisch starke Verhältnis zwischen Volkskultur und religiöser Praxis – mehr noch – er sieht sie als untrennbare Einheit:

„Das Volksleben in der alten Rus war so eng mit der Kirche verwoben, so tief von deren Einwirkung durchdrungen, daß [sic] die höchsten Kunstformen des russischen Volkes nur aus den Wünschen der Kirche hervorgehen konnten. Sofern die Religion nicht vom Leben getrennt, sondern mit allen Formen geistiger Aktivität und nachgerade allen Kulturercheinungen verflochten ist, kann es nicht erstaunen, daß [sic] die Kirche und das Volkstum – zumal die alte Rus in einer tief religiösen Atmosphäre existierte – gleichsam von der Religion unablösbar waren, so daß [sic] die Kirchenkunst der alten Rus gleichzeitig Volkskultur war.“⁴⁰

In den Klöstern kam der Pflege und Bewahrung der Gesänge besondere Aufmerksamkeit zu.⁴¹ Die Mönche und Kirchensänger (Djaky) rezitierten die Gesänge auswendig,

³⁷ In Bezug auf die musikalische Entwicklung und Verbreitung ist Kiew, die Hauptstadt des Kiewer Reiches als kulturelles Zentrum hervorzuheben. Das kulturelle und kirchliche Leben im Kiewer Reich unterschied sich durchaus von den Traditionen in Russland. (Antonowycz: Ukrainisch geistliche Musik, 23)

³⁸ Gardner: Gesang der russisch-orthodoxen Kirche bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts, 2-3

³⁹ Antonowycz: Ukrainische geistliche Musik, 82

⁴⁰ Preobraženskij: Die Kirchenmusik in Rußland, 1

⁴¹ Eines der bedeutendsten Klöster der Ukraine, dass in diesem Zusammenhang erwähnt werden muss, war lange Zeit das Kiewer Höhlenkloster. Mit seiner Stiftung im 11. Jahrhundert ist es das älteste Kloster der Ukraine. Heute wird es als Museum geführt. (Antonowycz: Ukrainische geistliche Musik, 79)

was eine mündliche Überlieferung möglich machte. Weiters widmeten sie sich der Ikonmalerei und Kompositionen neuer Melodien.

2.2.3 Einteilung der Gesänge

Die Gesänge können inhaltlich klassifiziert werden. Gardner teilt die Gesänge entsprechend in Hymnen mit doxologischem und euchologischem Charakter, Gesänge zur Begleitung liturgischer Handlungen und Gesänge mit dogmatischem, historischem, moralischem oder kontemplativem Inhalt ein.⁴²

Ein weiteres Klassifikationsmerkmal ist die Ordnung nach den Kirchentönen. In Bezug auf das Kirchenjahr orientieren sich die Gesänge nach dem Jahreszyklus. Daneben werden Gesänge nach dem Wochenzyklus ausgewählt. Der Wochenzyklus orientiert sich am Zyklus der acht Kirchentöne (Oktoechos⁴³). Für jeden Tag der Woche sind somit bestimmte Gesänge vorgesehen, welche nach bestimmten Regeln mit den Gesängen des Jahreszyklus kombiniert werden.⁴⁴

Die Einteilung der Gesänge nach den Kirchentönen (Hlasy) wurde mit der Annahme des Christentums von Byzanz übernommen und entwickelte sich zur Grundlage der slawischen Kirchenmusik.⁴⁵ Das Buch der Acht Kirchentöne (Oktoechos) enthält die veränderlichen Teile einer Liturgie. Jeder Woche wird eine Tonart zugeteilt, sodass sich eine Periode von acht Wochen ergibt, nach welcher wieder mit der ersten Tonart eingesetzt wird.⁴⁶ Die Zugehörigkeit einer Melodie zu einem Hlas kann an zwei Merkmalen festgemacht werden. Einerseits sind bestimmte melodische Figuren für ein Hlas charakteristisch und andererseits sind die Melodien mit bestimmten Stufen einer Tonleiter verbunden.⁴⁷

⁴² Gardner: System und Wesen des russischen Kirchengesanges, 41-44

⁴³ Der Begriff Oktoechos bezeichnet sowohl das System der Modi als auch das „Buch der acht Kirchentöne“

⁴⁴ Gardner: System und Wesen des russischen Kirchengesanges, 78

⁴⁵ Laux: Die Musik in Rußland und in der Sowjetunion, 11

⁴⁶ Floros: Gesang zum Lobpreis Gottes, 159-160

⁴⁷ Antonowycz: The Chants from Ukrainian Heirmologia ,7

Hinsichtlich des Zusammenhanges zwischen der Ordnung des Offiziums und der Ordnung der Kirchentöne ist folgendes zu Bemerken:

Die grobe Struktur des Offiziums setzt sich aus den unveränderlichen Teilen des Ordinarius und den veränderlichen Teile des Propriums zusammen, wobei der Anteil der Ordinarius-Gesänge in der Liturgie größer als der Anteil der Propriums-Gesänge ist. Das feste Gerüst des Ordinarius orientiert sich nicht an den Kirchentönen, sondern bietet den Sängern Freiheit in der Auswahl der Gesangsweisen.⁴⁸ Demgegenüber wechseln die Teile des Propriums jeden Tag und folgen der Ordnung der Kirchentöne. Zusätzlich stehen Gesänge für bestimmte Wochentage und Gesänge für besondere Anlässe zu Verfügung.

2.2.4 Sammlung der Gesänge

Die im Laufe der Zeit kodifizierten Gesänge wurden in Gesangbüchern gesammelt und festgehalten. Diese Sammlungen ordnen die Gesänge nach ihrer musikalischen Ausformung (Kapitel 2.1.4). Bis zum 16. Jahrhundert wurden die Gesänge in der AKHS-Notation (Altkyjiver Hirmologisch-Sticherarische Notation) – auch Kulisma-Notation (Kulyzmjannyj - benannt nach dem Zeichen „Kulisma“) – notiert.⁴⁹ Mit der Annahme der Fünfliniennotation in den westukrainischen Gebieten, wurden ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts allmählich mehrstimmige Gesänge notiert.⁵⁰ Dieser Prozess der Niederschrift betrifft drei Schichten: Erstens alte, ins neue Notensystem übertragene Gesänge, zweitens für mehrere Stimmen bearbeitete Melodien und drittens gänzlich neu komponierten Gesänge.⁵¹ Um 1700 erschien in Lemberg das erste gedruckte Hirmologion im Fünflinien System, das sogenannte „Lemberger Hirmonolgon“.⁵²

Floros diskutiert eine Gliederung der Handschriften in drei Stilarten, welche auch aus dem griechischen Kulturraum bekannt seien:

⁴⁸ Gardner: System und Wesen des russischen Kirchengesanges, 92

⁴⁹ Antonowycz: Ukrainische geistliche Musik, 28-32

⁵⁰ Gardner: Gesang der russisch-orthodoxen Kirche bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts, 199

⁵¹ Antonowycz: The Chants from Ukrainian Heirmologia, 3

⁵² Antonowycz: Ukrainische geistliche Musik, 61

Die *Hirmologien* beinhalten eine Sammlung an Modellstrophen (Heirmoi), welche Teile eines aus neun Oden bestehenden Kanons sind. Sie werden nach den acht Kirchentönen angeordnet. Diese Gesänge seien eher kurz und syllabisch. Im Vergleich zu den anderen Gesängen wären sie weniger reichhaltig an melodischen Formeln.

Im *Sticherarion* werden Stichera, einstrophige mittellange Gesänge gesammelt, welche den Großteil des Repertoires einer Messe oder eines Offiziums ausmachen. Dabei werden verschiedene Gattungen wie Dogmatika und Theotokia unterschieden. Die Gesänge seien aus syllabischen und teilweise zwei, drei, oder mehrtönigen Tongruppen aufgebaut und würden mehrere melodische Formeln kennen.

Die *Kondakarien* enthalten Kontakia, Hypokoai, Koinonika und einige Ordinariumsge-sänge. Typisch für den Verlauf dieser Gesänge seien lange melismatische Passagen. Diese Gesänge wären reichhaltig an melodischen Formeln und von langer Dauer.

Floros stellt diese drei Gesangarten als einen „Stilkreis“ dem *Psaltikon* gegenüber. Das Psaltikon unterscheide sich durch eigenständige melodische Formeln und werde im Gegensatz zu den vorher erwähnten Gesängen nicht chorisch und antiphonal, sondern soloistisch und teilweise responsorial vorgetragen.⁵³

Antonowycz betont, dass für die Weiterentwicklung der Kirchenmusik der Ukraine und Osteuropas vor allem die hirmologisch-sticherarischen Gesänge von grundlegender Bedeutung gewesen seien.⁵⁴

2.2.5 Gesänge der Priester und Diakone

In einem groben Überblick können die musikalischen Elemente der Liturgie auf drei Ebenen, die vom Text, seinem logischen Inhalt und seiner Stellung in der Liturgie formiert werden, erfasst werden.⁵⁵ Die erste musikalische Ebene stellt Rezitation und Ekphonetik der Priester und Diakone dar. Die zweite Ebene beinhaltet Gesänge einfacher Melodien, die dritte Ebene melismatische oder polyphone Gesänge für mehrstim-

⁵³ Floros: *Universale Neumenkunde*, 10-12

⁵⁴ Antonowycz: *Ukrainische geistliche Musik*, 26-27

⁵⁵ Gardner: *Die Rolle der Musik im orthodoxen Gottesdienst*, 94

migen Chor.⁵⁶ Neben den Gesängen des Offiziums können vor und nach der Liturgie religiöse Kirchenlieder erklingen.

Ein besonderes Merkmal der byzantinischen Liturgie sind Rezitative und Intonationsformeln der Priester und Diakone. Antonowycz verweist darauf, dass sich die Modellmelodien für verschiedene Anrufungen und Ektenien (Litaneien), von den Modellmelodien für das Evangelium, Episteln und anderen Bibeltexten unterscheiden. Der Priester oder Diakon orientiere sich beim Vortrag an einem zugrunde liegenden Schema. Darüber hinaus stehe es dem Priester offen, improvisierte Elemente einzubauen. Veränderungen der melodischen und rhythmischen Abfolge hingen von Länge und Charakter des Textes ab.⁵⁷

Beim Rezitieren der Psalmen auf einem Rezitationston werden am Ende des Psalms mit kurzen Kadenzen benachbarte Tonstufen erreicht.⁵⁸ Wenn ausreichend Sänger vorhanden sind, wird häufig nach jedem Vers gewechselt und der Schlusston von einem Sänger gehalten, während der andere Sänger um eine Terz höher einsetzt.⁵⁹ Die Doxologie des Priesters, der Vortrag der Heiligen Schrift sowie die Rufe des Diakons werden ekphonetisch vorgetragen, wobei die benachbarten Tonstufen durch deutliche Intervalle berührt werden.⁶⁰ Antonowycz erwähnt, dass der ekphonetische Vortrag wie auch das Rezitieren keine eindeutige rhythmische Gliederung kenne. Aufgrund der improvisierten Elemente sei das schriftliche Festhalten der Intonationsformeln schwierig – auch in der Lehre werde häufig mit mündlicher Überlieferung gearbeitet. Weiters werde in der ukrainischen und russischen orthodoxen Kirche der Vortrag der Episteln mit „stufenweise erhöhter Stimme“ gesungen. Dabei werde mit tiefer Stimme begonnen und bei jeder Textphrase um einen Halbton erhöht. Bei besonders langen Episteln könne der Unterschied von Anfang und Ende ein bis zwei Oktaven ausmachen.⁶¹

⁵⁶ Gardner: Die Rolle der Musik im orthodoxen Gottesdienst, 87-88

⁵⁷ Antonowycz: Ukrainische geistliche Musik, 112-114

⁵⁸ Gardner: Die Rolle der Musik im orthodoxen Gottesdienst, 89

⁵⁹ Antonowycz: Ukrainische geistliche Musik, 118

⁶⁰ Gardner: Die Rolle der Musik im orthodoxen Gottesdienst, 90

⁶¹ Antonowycz: Ukrainische geistliche Musik, 113-114

2.2.6 Gesänge des Offiziums

Den Hauptbestandteil eines Offiziums bilden Dogmatika, Bohorodyčni, Antiphonen, Stichera, Troparien, Boh Hospodj, Alleluja und Pryčastni. Die Gesänge eines Hlas bestehen aus ähnlichem melodischen Material, unterscheiden sich jedoch durch charakteristische Merkmale in Ausbau und Zusammensetzung der Phrasen sowie in Verhältnis von Text und Melodie.⁶² Die Phrasen, die auch der Modusbestimmung dienen, werden in den meisten Gesängen mehrmals wiederholt. Antonowycz betont, dass abgesehen von der Wiederholung dieser modusbestimmenden Figuren Wiederholungen oder andere symmetrische Strukturen eher selten vorkommen.⁶³

Dogmatika und *Bohorodyčni* werden zum Lobpreis Christi und der Mutter Gottes während der Abendmesse gesungen. Diese Gesänge verknüpfen und variieren melodisches Material, sodass sie durchkomponiert wirken und unterscheiden sich von anderen Hirmen aufgrund ihrer Länge.⁶⁴

Antiphonen (Stepenni) sind kurze Gesänge, die während der Vigil gesungen werden. Die Melodien bestehen aus dem gleichen melodischen Material wie die Melodien der Dogmatika, werden jedoch anders verknüpft. Die Antiphonen eines Hlas beginnen immer mit derselben Anfangsphrase und auch die Schlusskadenzen beziehen sich aufeinander.⁶⁵

Stichera wurden ursprünglich in eigens dafür angelegte Sticheraria gesammelt und in der Ukraine ab dem 16. Jahrhundert in das Hirmologion integriert.⁶⁶ Sie setzen sich aus mehreren Strophen zusammen, werden zu einem Großteil rezitiert und weisen nur zur Betonung besonderer Textstellen Melismen auf. Abgerundet wird der strophische Gesang durch einen markanten Schluss in Form eines Abgesangs.⁶⁷

Troparien werden an Sonntagen, an gewöhnlichen Wochentagen in der Liturgie und im Stundengebet das ganze Kirchenjahr hindurch gesungen. Grundsätzlich können Sidalni- und Sonntagstroparien unterschieden werden. Sidalni-Troparien sind strophisch aufge-

⁶² Antonowycz: The Chants from Ukrainian Heirmologia, 133

⁶³ Antonowycz: Ukrainische geistliche Musik, 70

⁶⁴ Antonowycz: The Chants from Ukrainian Heirmologia, 46-59

⁶⁵ Antonowycz: The Chants from Ukrainian Heirmologia, 61-67

⁶⁶ Antonowycz: The Chants from Ukrainian Heirmologia, 69

⁶⁷ Preobraženskij: Die Kirchenmusik in Rußland, 6

baut. Die Verse werden hintereinander zu einer Modellmelodie, die von der Länge des zugrunde liegenden Textes abhängt, gesungen. Die Sonntagstroparien sind im achten Hlas geschrieben und werden während des sonntäglichen Morgengottesdienstes gesungen. Die Modellmelodien der Sonntagstroparien sind am stärksten von zeitlichen und lokalen Stilen beeinflusst.⁶⁸

Boh Hospodj ist eine kurze Melodie zu Psalm 117, 26-27 und wird bei jedem Morgengottesdienst gesungen. Üblicherweise wird die Phrase viermal wiederholt. Zwischen den Wiederholungen werden Psalmverse vorgetragen. Darauf folgen Troparien für den jeweiligen Tag.⁶⁹

In jedem Hlas gibt es selbstständige *Alleluia*-Gesänge. Neben den Alleluja-Versen, die als Refrain nach den Hymnen oder anderen Gesängen folgen, werden Alleluja-Gesänge in dem dafür angelegten Alleluiaria gesammelt. Im Westen der Ukraine wird das Alleluja oft nach der Melodie eines bekannten Kirchenliedes gesungen. Zu Weihnachten werden dafür häufig bekannte Weihnachtslieder eingesetzt.⁷⁰

Während der Kommunion werden sogenannte *Pryčastni* gesungen, die sich durch lange Melodien auszeichnen. Gelegentlich werden Lieder zur Kommunion nach Melodien bekannter Hymnen gesungen. Wie auch das Credo und das Vater Unser, sind die Kommunionlieder im Tempo langsam und ruhig.⁷¹

⁶⁸ Antonowycz: The Chants from Ukrainian Heirmologia, 91-107

⁶⁹ Antonowycz: The Chants from Ukrainian Heirmologia, 108-113

⁷⁰ Antonowycz: The Chants from Ukrainian Heirmologia, 122

⁷¹ Antonowycz: The Chants from Ukrainian Heirmologia, 122-123

2.2.7 Religiöses Kirchenlied

Neben den bereits erwähnten liturgischen Gattungen erfreut sich das religiöse Kirchenlied besonderer Beliebtheit. Kirchenlieder (Kanty) werden vor und nach dem Gottesdienst sowie während der Kommunion gesungen. Den Kanty liegen religiöse, nicht-liturgische Texte zugrunde. Diese Kirchenlieder verbreiten sich insbesondere gegen Ende des 17. Jahrhunderts. Im Laufe des 18. Jahrhunderts entwickelt sich ein eigener Kantus-Stil.⁷²

Kanty weisen mehrere Strophen auf, die sich stark am Text orientieren. Meist sind Kanty dreistimmig angelegt, wobei zwei Oberstimmen (i. d. R. zwei Tenöre) in Terzparallen singen und die Bassstimme die Grundtöne der Dreiklänge unterlegt. Dabei ist der zweite Tenor die melodisch relevante Hauptstimme. Nach Bedarf – beispielsweise für den Einzugs bei der Kommunion – werden Kanty verlängert indem einzelne Worte oder ganze Phrasen mehrmals wiederholt werden.⁷³

Antonowycz hebt hervor, dass viele der Kirchenlieder Ähnlichkeiten zu Volksliedern aufweisen oder Elemente liturgischer Melodien enthalten. Neben Parallelen zum westeuropäischen Liedgut fänden sich auch Einflüsse der ukrainischen Chormusik des 17. und 18. Jahrhunderts. Einige dieser religiösen Lieder wurden von Komponisten wie V. Lysenko, M. Hajvorons`kyj, K. Stecenko, oder O. Kočec für Chor bearbeitet.⁷⁴

Sammlungen von Kanty werden Bohohlasnyky genannt. Die inhaltliche Aufteilung der bedeutendsten in Druck erschienen Bohohlasnyky (1791, 1805 und 1825) setzt sich aus vier *Kapiteln* zusammen:

1. Kapitel: Festtagslieder zu Ehren Christi
2. Kapitel: Festtagslieder zu Ehren der Muttergottes
3. Kapitel: Lieder zu Ehren der Heiligen
4. Kapitel: Lieder zu verschiedenen Themen (Tod, Jüngstes Gericht, etc.)⁷⁵

⁷² Gardner: Gesang der russisch-orthodoxen Kirche, 59-62

⁷³ Gardner: Gesang der russisch-orthodoxen Kirche, 62-63

⁷⁴ Antonowycz: Ukrainische geistliche Musik, 122

⁷⁵ Antonowycz: Ukrainische geistliche Musik, 118

In der Ukraine kennt sowohl die orthodoxe Kirche als auch die griechisch-katholische Kirche eine Vielzahl an Weihnachtsliedern, welche entweder in Zusammenhang mit der Liturgie gesungen werden, oder in nichtkirchlichem Rahmen aufgeführt werden. Neben den Weihnachtsliedern seien „Narodni Kanty“ – volkstümliche Varianten der ukrainischen Kirchenlieder, welche vorwiegend im außerkirchlichen Bereich gesungen werden – in der Ukraine sehr beliebt.⁷⁶

2.3 Mehrstimmigkeit – Repertoire der ukrainischen Kirchenchöre

Die Entwicklung der Mehrstimmigkeit nimmt in der Kirchenmusik der Ukraine und im weiteren Verlauf im gesamten slawischen Kulturraum eine bedeutende Rolle ein. Der mehrstimmige Gesang unterscheidet die slawische von der griechischen kirchenmusikalischen Tradition. In Griechenland und im Orient wird auch heute einstimmig gesungen. Dabei sind nur Männerstimmen zugelassen. Im slawischen Kulturraum sind Frauenstimmen zugelassen. Für die Entwicklung dieser mehrstimmigen kirchenmusikalischen Praxis sind zwei, sich gegenseitig beeinflussende Faktoren zu diskutieren: Einerseits die Übernahme altukrainischer mehrstimmiger Gesänge in die Liturgie seit Ende des 16. Jahrhunderts und andererseits die sich daraus entwickelnde Chorbewegung, die einen regen Austausch mit westlichen Kompositions- und Stilelementen bedingt und die liturgische Musik insgesamt beeinflusst.

Das Repertoire eines ukrainischen Kirchenchores umfasst eine große Bandbreite an Gesängen – von Gesängen der altukrainischen Tradition bis hin zu zeitgenössischen kirchenmusikalischen Kompositionen. So werden neben den kanonischen Gesängen nach den Kirchentönen und Bearbeitungen altukrainischer Gesänge für Kirchenchor Kompositionen unterschiedlicher stilistischer Richtungen aufgeführt.⁷⁷

⁷⁶ Antonowycz: Ukrainische geistliche Musik, 122

⁷⁷ Gardner: Gesang der russisch-orthodoxen Kirche, 306-307

2.3.1 Partes-Gesänge

Die Entwicklung der Mehrstimmigkeit ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts führte zu einer Wende in der ukrainischen Kirchenmusik. Diese Entwicklung kann – wie bereits erwähnt – als ein zentrales Unterscheidungsmerkmal der slawischen von der griechischen Tradition gesehen werden. Einen bedeutenden Anteil an dieser Entwicklung hatte das Aufkommen neuer Vokalgattungen. Ausgangspunkt dieser Entwicklung war Kiew. Kiew war ab der Mitte des 17. Jahrhunderts das Zentrum der Kultur des mehrstimmigen Partes-Gesanges und des kanonischen liturgischen Gesanges nach den acht Kirchentönen.⁷⁸

Gardner betont die Wichtigkeit dieser musikalischen Impulse für die Gestaltung liturgischer Musik insgesamt. So hätte das Aufkommen der Partes-Gesänge einen Umbruch im Kanon der liturgischen Gesänge und deren Konzeption ausgelöst.⁷⁹ Die alte Tradition sei jedoch nicht vollständig ersetzt worden, sondern die „kanonischen monodischen Gesänge in den acht Kirchentönen“ hätten fortan neben dem „mehrstimmigen figurierten, frei komponierten Partes-Gesang“ weiterexistiert.⁸⁰

Der altukrainische polyphone Gesang wurde von dem orthodoxen Patriarchen Meletius Pigas 1590 offiziell anerkannt und verbreitete sich rasch. Antonowycz betont, dass von einer Epoche der Partes-Gesänge ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bis ins 18. Jahrhundert gesprochen werden könne.⁸¹

Partes-Gesänge sind mehrstimmige Kompositionen für Kirchenchor. Die Gesänge wurden nicht in einer Gesamtpartitur sondern in einzelnen Stimmbüchern (lat. Partes: Partien) gesammelt und danach als Partes-Gesänge benannt. Die Notation der Partes-Gesänge ist der westeuropäischen Mensuralnotation der Ars Nova ähnlich und wird entweder als Kiewer Zeichen, Quadratnotation, oder Hirmologionsnotation bezeichnet.⁸²

⁷⁸ Gardner: Gesang der russisch-orthodoxen Kirche, 28

⁷⁹ Gardner: Gesang der russisch-orthodoxen Kirche, 15

⁸⁰ Gardner: Gesang der russisch-orthodoxen Kirche, 6

⁸¹ Antonowycz: Ukrainisch geistliche Musik, 140

⁸² Antonowycz: Ukrainisch geistliche Musik, 165

Partes-Gesänge sind für unterschiedliche Stimmzahlen und Stimmarten geschrieben. Gardner erwähnt das Vorkommen von vier, sechs und acht Stimmen, wobei folgende Zusammensetzungen häufig anzutreffen seien:

- Alt, Bass, Tenor
- Diskant, Alt, Tenor, Bass
- Diskant, Alt, Diskant, Tenor
- 2 Diskante, Alt, Tenor, 2 Bässe oder
- 4 Stimmgruppen zu je drei Stimmen, was insgesamt zwölf Stimmen ergibt.⁸³

Achtstimmige Werke waren am meisten verbreitet. Achtstimmigkeit – 2 Diskante, 2 Altstimmen, 2 Tenöre und 2 Bässe – war auch nach der Blütezeit der Parties-Gesänge unter den ukrainischen Komponisten sehr beliebt.⁸⁴

Antonowycz diskutiert verschiedene Merkmale der Parties-Gesänge. Die Melodien bestünden zumeist aus kurzen und symmetrischen Phrasen, die mehrmals wiederholt werden. Die einzelnen Abschnitte würden dann auf die verschiedenen Stimmgruppen verteilt und einander gegenübergestellt. Einfache, syllabische Melodien wechselten sich mit reichlich ausgedehnten, melismatischen Melodien ab. Den Sequenzen komme eine große Bedeutung zu. Die Versetzung der Melodie um eine Terz nach unten sei häufig anzufinden. Grundsätzlich erklangen die Stimmen akkordisch-homophon, höhere Stimmlagen stünden oft in Terzparallelen zusammen und besonders häufig fänden sich Oktavparallelen und Unisonostellen. Bei geringerer Stimmzahl würden Imitationen eher in der Prim oder Oktav gesetzt. Die Unterschiede der Sätze seien vor allem in der rhythmischen Struktur, der Länge, den Melodien und der kontrapunktischen Technik auszumachen. Höhepunkte würden durch Anhäufen der Stimmen, dichtere rhythmische Struktur, Veränderungen der Harmonik und Verlagerung der Melodie in höhere Stimmlagen erreicht.⁸⁵

⁸³ Gardner: Gesang der russisch-orthodoxen Kirche, 35

⁸⁴ z.B. bei D. Bortnjans`kyj (1751-1825) und M. Verbyc`kyj (1815-1870). (Antonowycz: Ukrainisch geistliche Musik, 162-163)

⁸⁵ Antonowycz: Ukrainische geistliche Musik, 192-195

Mit der Zeit mischen sich vermehrt Elemente des italienischen, westlichen Stils der Instrumental- und Chormusik mit den kanonischen Kirchengesängen beziehungsweise den Partes-Gesängen. Die Gründe dafür sind vor allem in der Ausbildungsmigration der ukrainischen Musiker zu verorten, die in westeuropäischen Städten studieren und ihre Erfahrungen mit den ukrainischen und russischen Traditionen in Verbindung bringen (Kapitel 2.3.3). Hiermit werden in höherem Maße westliche Kompositionsprinzipien in die ukrainische liturgische Musik eingeführt. Der konsonante Dreiklang wird als konstitutives Element integriert und das Harmonisieren altukrainischer Gesänge gängige Praxis.⁸⁶ Die alten kanonischen Gesänge bilden die Grundlage des neu ausgearbeiteten Stils.⁸⁷

2.3.2 Entwicklung und Ausbau des Chorwesens

Die Praxis der Mehrstimmigkeit verankerte den Chor in der Kirchenmusik. Andererseits wurde auch die Verbreitung der mehrstimmigen Gesänge in der Ukraine durch den starken Ausbau des Chorwesens vorangetrieben. Die Begeisterung für mehrstimmige Vokalmusik zeigt sich durch die zahlreichen Gründungen von Chören in Klöstern, Kirchen, Schulen und Universitäten.

Gardner unterscheidet Chöre die zu einer Kirche gehören, Chöre, die zum Teil aus professionellen Kirchensängern und Amateuren bestehen, Chöre, die sich hauptsächlich aus Amateuren zusammensetzen und gelegentlich professionelle Sänger engagieren, Chöre der Lehranstalten wie Schulen und Universitäten, Chöre beim Militär, kleinere Ensembles in verschiedenen Institutionen wie Altersheimen und Waisenhäusern sowie Volkskirchenchöre.⁸⁸ Antonowycz erwähnt Chorreisen der Studenten während der Oster-, Weihnachts- und Sommerferien als wichtigen Grund für die Verbreitung des Chorgesangs in ländlichen Gegenden. Diese Verbreitung dürfte darüber hinaus auch von überregionaler Bedeutung gewesen sein. Ukrainische Chorknaben seien von jeher als gute Sänger geschätzt worden und durften für ihren Gesang kostenlos an polnischen

⁸⁶ Gardner: Gesang der russisch-orthodoxen Kirche, 35

⁸⁷ Preobraženskij: Die Kirchenmusik in Rußland, 69

⁸⁸ Gardner: Gesang der russisch-orthodoxen Kirche, 300-304

Privatschulen studieren, was wiederum den ukrainisch-polnischen Austausch gefördert hätte.⁸⁹

Das wachsende Chorrepertoire führte jedoch auch dazu, dass die bekannten Melodien durch komplizierte Stimmen ersetzt wurden und der Gemeinde das Mitsingen in der Liturgie erschwerten. Die Bedeutung des Chores als Vertretung der Gemeinde gewann zunehmend an Gewicht. Die kirchenmusikalische Tradition verschob sich nach und nach von der Ordnung nach den Acht-Kirchentönen hin zu einer freieren Chormusik. Gardner stellt die zunehmende „Säkularisierung“ der kirchenmusikalischen Tradition in Bezug auf die russisch-orthodoxe Kirche fest:

„Folge war die Entfremdung der ganzen russischen Kirchenkunst und des orthodoxen Lebens von der Überlieferung. Die orthodoxen Russen waren schon so an die passive Teilnahme am Gottesdienst gewöhnt, daß [sic] ein professioneller Kirchenchor zu einem unerlässlichen Attribut des Gottesdienstes geworden war. Das Volk wurde vollkommen von der aktiven Teilnahme am Gottesdienst ausgeschaltet; man bevorzugte nur noch den kunstvollen Gesang.“⁹⁰

Diese Auswirkungen sind auch im Hinblick auf die ukrainischen Kirchen zu konstatieren.

2.3.3 „Italienische Schule“

Säkularisierung und Austausch schritten stetig voran, sodass sich zunehmend westliche Stilelemente in den Kirchengesängen fanden. Allmählich wurden die Partes-Gesänge sogar von dieser neuen Entwicklung verdrängt. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts formiert sich ein Kreis an Komponisten, die bei italienischen Meistern studieren. Gardner bezeichnet sie als „italienische Schule“. Folgende Merkmale zeichne sie aus: musikalisch und grammatisch genaue Kompositionstechnik, leicht verständliche Stimmführung,

⁸⁹ Antonowycz: Ukrainische geistliche Musik, 143-145

⁹⁰ Gardner: Gesang der russisch-orthodoxen Kirche, 309

lyrisch-singbare Melodien, Einfluss italienischer Arien sowie das Einbeziehen konzernter Elemente durch Gegenüberstellung von Soli, Duetten, Trios und ganzem Chor.⁹¹

Wie viele andere Kompositionsstudenten erhalten auch die für die Ostukraine bedeutenden Komponisten Maksym Berezov'skyj und Dmytro Bortnjans'kyj einen Teil ihrer Ausbildung in Italien. Neben Francesco Araja, Baldassare Galuppi, Domenico Cimarosa, Giovanni Paisiello und Giuseppe Sarti waren italienische Komponisten und Dirigenten am russischen Hof vertreten, bei welchen viele ukrainische und russische Musiker studieren konnten.⁹² Der Einfluss der Italiener machte sich bald stark bemerkbar und überlagerte den Einfluss polnischer Musiker. So werden auch Artemij Vedel's Werke dem italienischen Stil zugerechnet. Anders als die etwas älteren Komponisten Berezov'skyj und Bortnjans'kyj studiert Vedel' aber nicht in Europa, sondern „lernt“ den italienischen Stil bereits in seiner Heimat.

Bezüglich des italienischen Stils muss noch folgendes bemerkt werden. Das Schaffen der für diese Epoche bedeutenden Komponisten umfasst einen beachtlichen Anteil nichtreligiöser Werke. Auch Preobraženskij verweist darauf, dass der italienische Stil keine ausschließliche Bindung an die Kirchenmusik erfuhr.⁹³

Maksym Berezov'skyj (1745-1777), in Hluchiv geboren, ist zunächst Schüler der Kiewer Akademie und wird anschließend an der Petersburger Hofkapelle engagiert. Berezov'skyj studiert bei F. Zoppis, der seit 1756 in Russland wirkt sowie bei B. Galuppi.⁹⁴ Nach einem Studienaufenthalt 1765-1775 in Italien, wo er die Musikakademie Bologna besucht und bei Padre Martini, welcher auch Mozart unterrichtete, studiert, kehrt er nach Petersburg zurück.⁹⁵

Berezov'skyj bleibt in Russland größerer Erfolg versagt – wohl nicht zuletzt aufgrund der Schwierigkeiten zu dieser Zeit als Ukrainer eine Anstellung zu finden. Sein Leben endet tragisch. In Armut und nach lange versagter Anerkennung begeht er 1777 Selbstmord.⁹⁶

⁹¹ Gardner: Gesang der russisch-orthodoxen Kirche, 118-119

⁹² Totzke: Handbuch der Ostkirchenkunde II, 226

⁹³ Preobraženskij: Die Kirchenmusik in Rußland, 75

⁹⁴ Jurčenko: Berezovskij, Sp. 1189

⁹⁵ Gardner: Gesang der russisch-orthodoxen Kirche, 117

⁹⁶ Gardner: Gesang der russisch-orthodoxen Kirche, 117

Jurčenko verweist darauf, dass Berezov'skyj als erster ostslawischer Komponist eine gründliche Ausbildung in zeitgenössischen zentraleuropäischen Kompositionstechniken erhielt und somit eine neue Richtung in der ukrainischen und russischen Musik einführte:

„In seinem Schaffen verschmolzen das ostslawische barocke Chorkonzert und die europäische Klassik. ... Die Forscher des 19. Jh., die noch über einen größeren Bestand verfügten,..., wiesen darauf hin, dass Berezovskij als erster ostslawischer Komponist dem Sinn des gesungenen Wortes Bedeutung beigemessen habe. Dadurch habe er dem orthodoxen Gottesdienst das Verständnis des gesungenen Gebetes in der Kirche zurückgegeben, das von der übermäßigen Fixierung auf kontrapunktische Techniken in den Partesnyj-Gesängen und von der fehlenden Sprachkompetenz der italienischen Komponisten verloren gegangen war.“⁹⁷

Sein Œvre umfasst 2 Opern – Berezov'skyj ist der erste Komponist aus dem slawischen Kulturkreis, der eine italienische Opera Seria komponiert –, Instrumentalwerke, zahlreiche Kirchenlieder und geistliche Werke.⁹⁸ An Komponisten wie Berezov'skyj lässt sich die Verbindung ukrainischer und westlicher Kompositionstechniken deutlich erkennen. Unter anderem komponiert er ein deutsches Vaterunser, welches 1813 sogar von Breitkopf und Härtel in Leipzig herausgegeben wird und auch in der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ (Leipzig, 26. Mai 1813) erwähnt wird.⁹⁹ Sein Leben findet Aufnahme in Romanen, Novellen, Schauspielen und Verfilmungen (*Nostalgija* von A. Tarkovskij, 1983).¹⁰⁰

Dmytro Stepanovyč Bortnjans'kyj (1751-1825) wird wie Berezov'skyj in Hluchiv geboren, wo er zunächst seine Ausbildung zum Musiker für den Petersburger Hof erhält. Seine Studien absolviert er bei H. Raupach, I. Starzer und wie Berezov'skyj bei B. Galuppi.¹⁰¹ Nachdem Galuppi nach Venedig ausreist, schickt Katharina die Große Bortn-

⁹⁷ Jurčenko: Berezovskij, Sp. 1192

⁹⁸ Kuzma: Berezov'sky, 310

⁹⁹ Antonowycz: Ukrainische geistliche Musik, 248

¹⁰⁰ Jurčenko: Berezovskij, Sp. 1193-1194

¹⁰¹ Frumkis: Bortnjanskij, Sp. 455

jan'skyj nach Italien, damit er seine Studien bei Galuppi fortsetzen kann.¹⁰² Bortnjan'skyj verbringt die Jahre 1769-1779 in Italien, um weiter Komposition zu studieren. Nach seiner Rückkehr gelingt es ihm – anders als Berezov'skyj – am Petersburger Hof Fuß fassen, wo er zum Leiter der Hofkapelle bestellt wird.

Von Bortnjan'skyj sind 7 Cherubikons, 45 mehrstimmige Vokalkonzerte für Doppelchor, Lobgesänge, Kirchenhymnen und religiöse Lieder in kirchenslawischer, lateinischer und deutscher Sprache erhalten.¹⁰³ Bortnjan'skyj ist für seine harmonischen und kontrapunktischen Überarbeitungen alter Gesänge bekannt, wie beispielsweise seine zweistimmige Liturgie „Prostoe penie“ veranschaulicht.¹⁰⁴ Auch er verliert trotz seiner westlichen Ausbildung den Bezug zur ukrainischen Musiktradition nicht, sondern schafft eine Verbindung zwischen westlichen Kompositionstechniken und ukrainischer Tonsprache. Antonowycz schreibt über Bortnjanskyj:

„Neben seiner vollkommenen Beherrschung der westeuropäischen [sic] Kompositionstechnik jener Epoche und dem deutlichen Einfluß [sic] der italienischen Musik bedient sich D. Bortnjans`kyj in seiner harmonischen Sprache gewisser Akkord-Verbindungen und -Folgen, die mit der ukrainischen Partes-Musik und sogar mit der ukrainischen volkstümlichen Mehrstimmigkeit im [sic] Zusammenhang stehen. All dies verleiht seinen Werken ein besonderes „ukrainisches Spezifikum.“¹⁰⁵

Artemij Lukjanovič Vedel' (1767-1808) wird in Kiew geboren. Nach einer Beschäftigung als Dirigent und Geiger an der Kiewer Akademie wirkt Vedel' beim russischen Fürsten Levanidov in Charkiv und ab 1788 in Moskau. 1792 kehrt er aufgrund einer schweren Krankheit in die Ukraine zurück. Seine weitere Biographie wird kontrovers diskutiert. Geisteskrankheit, Strafverfolgung und letztlich eine Einlieferung in ein Irrenanstalt sind mögliche Stationen. Er stirbt kurz nach seiner Entlassung im Jahr 1808. Aufführungen seiner Werke wurden in Russland lange Zeit verboten, in der Ukraine hingegen ist sein Schaffen noch heute sehr beliebt.¹⁰⁶

¹⁰² Kuzma: Bortnyans`ky, 43

¹⁰³ Antonowycz: Ukrainisch geistliche Musik, 254

¹⁰⁴ Frumkis: Bortnjanskij, Sp. 456

¹⁰⁵ Antonowycz: Ukrainische geistliche Musik, 255

¹⁰⁶ Antonowycz: Ukrainische geistliche Musik, 262

Gardner folgend wurden Vedel's Kompositionen zu Lebzeiten nicht ediert. Aufgrund der großen Beliebtheit seiner Werke bei Zeitgenossen seien von verschiedenen Chorleitern Abschriften – leider auch eine gängige Fehlerquelle – angefertigt worden. Erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts sei eine grundlegende Edierung vorgenommen worden.¹⁰⁷ Charakteristisch für Vedel's Kompositionen sei eine Verbindung von Elementen der ukrainischen musikalischen Volkskultur und der italienischen Chorkultur.¹⁰⁸

2.3.4 Ukrainischer Nationalstil

Ein spezifischer ukrainischer Nationalstil etablierte sich im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts. Antonowycz argumentiert das Aufkommen dieser Bewegung als Konsequenz einer Reaktion auf russische Unterdrückung und Fremdbestimmung: Die russische Regierung hätte die Entwicklung der ukrainischen Kultur im 19. Jahrhundert erschwert. 1817 sei durch die Liquidation der Kiewer Akademie – ein ehemals bedeutendes Zentrum der ukrainischen Musik – und durch das systematische Verhindern von Aufführungen ukrainischer Werke die Weiterentwicklung der ukrainischen liturgischen Chormusik insgesamt gehemmt worden. Als gegen Ende des 19. Jahrhunderts wieder Interesse an ukrainischer Chormusik erwuchs, hätte als Reaktion auf die Einbußen durch Fremdbestimmung und Unterdrückung die Beschäftigung mit dem ukrainischen Volkslied und der ukrainischen Volksmusik allgemein an Gewicht gewonnen. Die Konsequenz dieser Reaktion sei die Herausbildung eines spezifischen ukrainischen Nationalstils. Als bedeutendste Vertreter dieser Stilrichtung nennt Antonowycz Oleksander Košyc` (1875-1944), Kyrylo Stecenko (1882-1922) und Mykola Leontovyč (1877-1921).¹⁰⁹

Oleksander Košyc` (1875-1944) komponiert – neben der Bearbeitung von 82 traditionellen liturgischen Melodien – 5 Liturgien und zahlreiche religiöse Lieder.¹¹⁰

Wie groß die Bedeutung kultureller Identität im Bewusstsein des Komponisten und als kreative Folie war, belegt folgende Aussage: In einem Brief an P. Macenko schreibt Košyc` über seine Bearbeitung der Theotokion- Hymnen:

¹⁰⁷ Gardner: Kirchenmusik der russisch-orthodoxen Kirche, 121

¹⁰⁸ Gardner: Gesang der russisch-orthodoxen Kirche, 119

¹⁰⁹ Antonowycz: Ukrainische geistliche Musik, 264-270

¹¹⁰ Antonowycz: Ukrainische geistliche Musik, 265

„Ich habe die Melodien frei verwendet, ohne mir die Hände zu binden, wobei ich das wichtigste im Auge behielt, nämlich das Liedhafte, das sich im musikalischen Bewusstsein des Menschen widerspiegelt, eines Menschen, der die Bindung an die Urkraft der Volksmusik nicht verloren hat.“¹¹¹

Kyrylo Stecenko (1882-1922) wirkt nach seiner Verbannung durch die russischen Behörden als Priester und Komponist. Von ihm sind 2 Liturgien, eine Vesper und Matutin mit 23 Chornummern, einzelne Teile von Liturgien, ein Requiem, Präfationsgesänge, Weihnachts- und Neujahrslieder und Bearbeitungen alter liturgischer Melodien erhalten.¹¹²

Mykola Leontovyč (1877-1921) beschäftigt sich intensiv mit der Bearbeitung von Volksliedern. Er ist für seine Liturgien und Dankoffizien sowie für die Bearbeitung des ukrainischen Neujahrsliedes „Ščedryk“ (Carol of Bells) bekannt. Bearbeitung für Orchester wurden unter anderen von Eugene Ormandy und Leonard Bernstein aufgeführt.¹¹³

2.3.5 Ukrainische Komponisten im Exil

Unter den im Exil lebenden Menschen fanden sich zahlreiche Komponisten, die sich der Pflege und Weiterentwicklung der ukrainischen Kirchenmusik verschrieben. Insgesamt kann die verhältnismäßig hohe Dichte an Exilkomponisten als „Spiegel“ der Bedeutung von Religion und Musik in der Ukraine gesehen werden. Zu den bedeutendsten Zentren der ukrainischen Liturgie außerhalb der Ukraine zählen New York, Philadelphia, Chicago, Toronto, Winnipeg, Edmonton, Sydney, Wien, Rom, London, Paris und München.¹¹⁴ Antonowycz behandelt in seiner Arbeit zur ukrainischen Kirchenmusik neben Andrij Hnatyschyn, dem im weiteren Verlauf der Arbeit eine genauere Betrachtung gewidmet wird, folgende Exil-Komponisten:

¹¹¹ zit. nach Antonowycz: Ukrainische geistliche Musik, 266

¹¹² Antonowycz: Ukrainische geistliche Musik, 266-270

¹¹³ Antonowycz: Ukrainische geistliche Musik, 270

¹¹⁴ Antonowycz: Ukrainische geistliche Musik, 290

Mychailo Hajvorons'kyj (1892-1949), von Antonowycz neben A. Hnatyschyn als bedeutenderen Vertreter der westukrainischen Exilmusik gesehen, emigriert 1923 in die USA, wo er Zeit seines Lebens als Komponist wirkte. Er komponiert 2 vollständige Liturgien, einzelne Teile für Liturgien, Psalmen und bearbeitet alte Kirchenlieder.¹¹⁵

Der in der Westukraine geborene Komponist *Myron Fedoriv* (1907-?) lebt und wirkt in Chicago. Neben seiner Tätigkeit als Komponist dirigiert und leitet er von 1950-1990 Chöre verschiedener ukrainisch-amerikanischer Institute - in Stamford, Philadelphia, Chicago und Denver.¹¹⁶ Er komponiert 3 Messen und liturgische Werke. 1961 erscheint das Buch „ukrajins'ki cerkovni napivy“ (ukrainische Kirchengesänge).¹¹⁷

Zynovij Lys'ko (1895-1969) ist für seine Bearbeitungen von Sonntagstroparien für Männerchor bekannt. Er gibt 1970 in New York eine Sammlung liturgischer Werke von O. Košyc` (Kapitel 2.3.4) heraus und veröffentlicht mehrer Sammlungen ukrainischer Volkslieder.¹¹⁸

Der Komponist *Zenon Zločovy'kyj* wandert nach einem Aufenthalt in Polen in die USA aus. Dort komponiert er liturgische Werke und Messen. Er sei stets um eine Verbindung zur alten ostukrainischen Tradition bemüht.¹¹⁹

Der in der Ostukraine geborene Komponist *Ivan Zajac'* (1895-1963) absolviert sein Studium am Moskauer Konservatorium. Ab 1944 ist er als Leiter des bischöflichen Chores der ukrainisch-orthodoxen Kirche in Westeuropa und später der USA tätig.¹²⁰

Der Musikwissenschaftler, Komponist und Autor *Pavlo Macenko* (1897-1991) emigriert 1936 nach Kanada, wo er als Musiklehrer und Dirigent tätig ist.¹²¹ Er veröffentlicht eine Sammlung ukrainischer Kirchengesänge der ukrainisch-orthodoxen-autokephalen Kirchen in den USA und verfasst neben seiner kompositorischen Tätigkeit umfangreiche Studien über ukrainische Kirchenmusik.¹²²

¹¹⁵ Antonowycz: Ukrainische geistliche Musik, 284-285

¹¹⁶ www.oseredok.org letzter Zugriff 2011-05-15 18:53

¹¹⁷ Antonowycz: Ukrainische geistliche Musik, 286

¹¹⁸ Antonowycz: Ukrainische geistliche Musik, 286-289

¹¹⁹ Antonowycz: Ukrainische geistliche Musik, 289

¹²⁰ Antonowycz: Ukrainische geistliche Musik, 289

¹²¹ www.oserdok.org letzter Zugriff 2011-05-16 18:53

¹²² Antonowycz: Ukrainische geistliche Musik, 289

3 Die musikalische Praxis der ukrainisch-griechisch-katholischen Kirche in Österreich

3.1 Bedeutung und Verbreitung der Gemeinden

Die Bedeutung der Exilgemeinden ist ein Resultat der politischen Unterdrückung und Verfolgung der griechisch-katholischen Ukrainer – sie waren lange Zeit gezwungen, Glauben und Traditionen entweder im eigenen Land im Untergrund zu vollziehen oder im Exil zu leben. Daher ist der Einfluss der ukrainisch-griechisch-katholischen Exilgemeinden auf die religiöse Praxis und die musikalische Glaubensgestaltung verhältnismäßig groß.

Eine große Bedeutung erlangte das System der Exilgemeinden gegen Ende des zweiten Weltkrieges. Zahlreiche ukrainische Flüchtlinge kamen nach Österreich und fanden zum Teil in österreichischen Flüchtlingsheimen, vor allem in Tirol, Salzburg und Vorarlberg eine Unterkunft. Einige dieser Flüchtlinge zogen in den 50er Jahren weiter nach Nordamerika und Australien.¹²³

Noch heute existieren diese damals entstandenen ukrainisch-griechisch-katholischen Gemeinden. In den Gemeinden ukrainischer Emigranten wird großer Wert auf die Pflege der Gesangstraditionen gelegt. Die heute existierenden Gemeinden leisteten einen erheblichen Beitrag zur Bewahrung der griechisch-katholischen Glaubenslehre, Tradition und Spiritualität und kommen für die Betreuung von zahlreichen ukrainischen Gläubigen außerhalb der Ukraine auf.

Blazejowskyj dokumentiert in seiner Zusammenschau die weltweite Verbreitung der ukrainisch-griechisch-katholischen Exilgemeinden. Darin nimmt er auch Stellung zur Situation in Österreich. Die Pfarre St. Barbara in Wien ist die Zentralpfarre der ukrainischen griechisch-katholischen Gläubigen. Zusätzlich werden die Außenstellen in Klagenfurt und Graz verwaltet und betreut. Stützpunkt der ukrainischen griechisch-katholischen Gläubigen Westösterreichs ist die ukrainische Pfarre in Salzburg.¹²⁴

¹²³ www.ukrainische-kirche-innsbruck.at letzter Zugriff 2011-04-29, www.ukrainische-kirche.at letzter Zugriff 2011-04-29

¹²⁴ Blazejowskyj: Schematism of the Ukrainian Catholic Church, 1039-1041

Kirchenoberhaupt der ukrainischen griechisch-katholischen Kirche ist Eminenz Lubomyr Kardinal Husar (geb.1933), der seit 2001 Großerbischof von Kiew und Galizien ist.¹²⁵ Die ukrainisch-griechisch-katholische Kirche in Österreich anerkennt die katholische Hierarchie und den Apostolischen Stuhl und unterliegt dem römisch-katholischen Erzbischof von Wien. Der Generalvikar der ukrainisch-griechisch-katholischen Kirche in Österreich ist zurzeit (2011) Prälat Dr. Alexander Ostheim-Dzerowycz, wohnhaft in Wien.

Die Pfarren der ukrainisch-griechisch-katholischen Kirche in Österreich befinden sich in Wien (Hauptsitz), Salzburg, Innsbruck, Linz und Graz. Die Betreuung der Gläubigen in Kufstein wurde nach der Schließung der Seelsorgestelle Kufstein 2000 von Innsbruck übernommen.

Der Homepage der Pfarre ist zu entnehmen, dass die ukrainisch-griechisch-katholische Kirche Westösterreich ihren Sitz in Salzburg hat und eine Seelsorgestelle mit eigener Temporalverwaltung ist. Bis 1999 feierte die Gemeinde in der Kajetanerkirche der Barmherzigen Brüder in Salzburg, wo sie sich jedoch an die Zeiten der katholischen Gottesdienste anpassen musste. 1999 wurde unter dem Salzburger Erzbischof Georg Eder die St. Markuskirche in der Salzburger Altstadt an die ukrainische Gemeinde übergeben. 2000 erhielt die St. Markuskirche eine eigene Ikonostase. Es werden 166 Familien betreut.¹²⁶

Die Liturgie wird von Pfarrer Nikolaj Hornykewycz zelebriert. Nach der gewöhnlichen Ordnung wird jeden Sonntag um 10 Uhr in ukrainischer Sprache und wochentags von Dienstag bis Samstag in deutscher Sprache abgehalten. In den Ferien und zu besonderen Feiertagen werden spezielle Zeiten angekündigt. Der Pfarre steht kein eigener Kirchenchor mit Kirchensänger zur Verfügung, jedoch werden für die Mitglieder der Gemeinde auf freiwilliger Basis regelmäßig Vorbereitungen und Proben abgehalten, sodass die Mitglieder der Gemeinde darin geübt sind, die Wechselgesänge der byzantinischen Liturgie singend zu beten.¹²⁷

¹²⁵ www.pro-orient.at letzter Zugriff 2011-03-23

¹²⁶ www.ukrainisch-kirche.at letzter Zugriff 2011-04-29

¹²⁷ Diese Information erhielt ich in einem Gespräch mit Pfarrer Nikolaj Hornykewycz und Mitgliedern der Gemeinde im Frühherbst 2010.

In Innsbruck werden Liturgien in der Kapelle der Hl. Volodymyr und Ohla, die sich im Collegium Canisianum – einem internationalen Kolleg für Priester – befindet. Die zuständigen Kleriker sind Pfarrer V. Andriy Lohin und Seelsorger V. Volodymyr Voloshyn. Der Homepage der Innsbrucker Gemeinde ist weiter zu entnehmen, dass die Liturgie jeden Sonntag um 11h gefeiert wird und die Wochentagstermine variieren.¹²⁸ Die zu betreuende Gemeinde umfasst 45 Familien.¹²⁹

In Linz finden regelmäßig byzantinische Gottesdienste für griechisch-katholische Gläubige in der Krypta der Karmeliterkirche statt. Zelebriert wird die Liturgie von Lic.theol. Yuriy Kolasa. Die Seelsorgestelle betreut ca. 30 Familien. Die Liturgie in Graz wird vom Kaplan der Pfarre St. Barbara, Mag. Oleh Kovtun, jeden 2. und 4. Sonntag des Monats in der Schatzkammerkapelle zelebriert.¹³⁰

Neben der Zentralpfarre St. Barbara besitzt keine der Seelsorgestellen in Österreich einen eigenen Kirchenchor, der mit ständigen Proben die Liturgie vorbereitet. Vereinzelt finden in den Gemeinden allgemeine Proben statt, die den Gläubigen die Möglichkeit geben, aktiv an der musikalischen Gestaltung der Liturgie teilzunehmen.

3.2 Die ukrainisch-griechisch-katholische Zentralpfarre zu St. Barbara in Wien

Die Zentralpfarre zu St. Barbara ist nicht nur Hauptsitz der ukrainisch-griechisch-katholischen Kirche Österreichs, sondern ist auch mit der Gründung unter Kaiser Josef II 1783 die älteste Exilgemeinde und die größte der ukrainischen Gemeinden in Österreich. Diese institutionelle Bedeutung spiegelt sich auch in den musikalischen Ressourcen wieder. In St. Barbara stehen für die liturgischen Feierlichkeiten ein eigener Kirchensänger und ein Kirchenchor zur Verfügung.

¹²⁸ www.ukrainische-kirche-innsbruck.at letzter Zugriff 2011-05-26

¹²⁹ www.ukrainische-kirche.at letzter Zugriff 2011-04-29

¹³⁰ www.ukrainische-kirche.at letzter Zugriff 2011-04-29

3.2.1 Zur Geschichte

Die Gemeinde St. Barbara blickt auf eine lange Geschichte zurück. Der Grund für diese lange Tradition ist in der Politik des habsburgischen Vielvölkerstaates zu verorten. Der Kirchenrechtsexperte Plöchl verweist auf die Sympathie der Habsburger für Ostkirchen, speziell im Donauraum, das sowohl den orthodoxen als auch den mit Rom unierten Gemeinden zugute kam.¹³¹ Heyer verortet diese Sympathie in der Religions- und Herrschaftspolitik der Habsburger: 1772 fiel im Zuge der Teilung Polens ein Teil der Westukraine an Österreich. Von Seiten der Habsburger hätte das Interesse bestanden, die mit Rom unierte griechisch-katholische Kirche zu unterstützen. Zu diesem Zweck sei den griechisch-katholischen Gläubigen in Wien die St. Barbara-Kirche zugewiesen und durch Stiftung des ukrainischen Zentralseminars Barbareum die Priesterbildung gefördert worden.¹³²

Die Bedeutung von St. Barbara und der assoziierten Institutionen gehen auch für die Ukrainer über den regionalen Kontext hinaus. Neben dem unmittelbaren politischen Zweck der Herrschaftskonsolidierung eines Vielvölkerstaates, sind auch kulturelle Auswirkungen zu konstatieren. Hrushevsky bezeichnet die Pfarre St. Barbara und das Seminar Barbareum als „offenes Fenster nach Westeuropa“.¹³³

Anhand von Plöchls Publikation, die die Geschichte St. Barbaras umfassend aufarbeitet, lässt sich die Geschichte St. Barbaras – mit einigen Auslassungen und Ergänzungen – folgendermaßen kurz zusammenfassen: Der Gründungsakt von St. Barbara fällt mit der Auflassung des Jesuitenordens durch Papst Clemens XIV 1773 zusammen, als für die Baulichkeiten des Jesuitenkonvents keine Verwendung mehr bestand. Der Zensor der orientalisch-christlichen Schriften in Wien Josaphat Bařtasich verfasste ein Bittschreiben bezüglich der Zuschreibung der Kirche und des Konvikts an die griechisch-katholischen Gläubigen an Maria Theresia. Die Bitte fiel auf fruchtbaren Boden, da einerseits die Priesterausbildung in den betroffenen Gebieten mangelhaft war und andererseits die Kaiserin ein großes persönliches Interesse an den Ostkirchen hatte. Am 7. Oktober 1775 unterzeichnete Maria Theresia das Stiftungsdekret, am 15. Oktober wur-

¹³¹ Plöchl: St. Barbara zu Wien I, 16

¹³² Heyer: Ukraine, 246 sowie Gabriel: Geschichte der Kirche Osteuropas, 46

¹³³ Hrushevsky: A History of Ukraine, zit. nach Plöchl: St. Barbara zu Wien I, 16

den die Kirche und das Konvikt eröffnet. Die weitere Geschichte von St. Barbara verläuft durchaus wechselvoll und wird von wiederholten Schließungsabsichten getrübt, die aber glücklicherweise immer wieder abgewendet werden konnten. Bald nach der Gründung hatte die Gemeinde mehrmals zu befürchten, das Kirchen- als auch Konviktsgebäude verlassen zu müssen. Durch die Pläne von Joseph II, ein lateinisches Zentralseminar zu errichten, wurde das Barbareum 1783 aufgehoben. Da jedoch neben dem Priesterseminar rechtzeitig eine Pfarre eingerichtet wurde, kam es nicht zur Vermietung.¹³⁴

In weiterer Folge konnte der Kaiser aber vom Nutzen der Gemeinde überzeugt werden und unterzeichnete am 20. April 1784 das Dekret zum weiteren Bestehen der Kirche.¹³⁵ Trotz dieser schwierigen Anfänge entwickelt sich St. Barbara bald zu einem bedeutenden geistlichen Zentrum. Die bescheidene Kirche wird zur Zentralpfarre aller Katholiken des byzantinischen Ritus mit der Hauptgruppe der Ukrainer.¹³⁶

Im Jahr 1842 sollte das anliegende Hauptpostgebäude ausgebaut werden. Dafür war eine Übersiedelung der Gemeinde in die St. Johann Nepomuk Kirche in der Praterstrasse vorgesehen.¹³⁷ Auch dieses Vorhaben konnte verhindert werden. Plöchl verweist auf die wiederholten staatliche Absichten die Kirche endgültig zu sperren: Sie verstärkten sich nach einem unerwarteten Zwischenfall. Pfarrer Peter Paslaskyj wurde am 22. Juli 1847 in der Kirche ermordet. Um die Schließung zu verhindern wurde eine rasche Rekonziliation der Kirche eingeleitet. Letztendlich kam es zum Umbau des Hauptpostgebäudes. Die Kirche durfte bestehen bleiben, jedoch litt der Pfarrbetrieb an der Baustelle, sodass die Gottesdienste vorübergehend in die nahe liegende Universitätskirche verlegt wurden. 1850 konnte die Gemeinde den Betrieb in der Kirche wieder aufnehmen.¹³⁸

Die folgende Zeit ist von Unsicherheiten geprägt, die von Plöchl sehr ausführlich beschrieben werden und an dieser Stelle nicht in vollem Umfang wiedergegeben werden können. Bezüglich der Eigentumsrechte kann noch erwähnt werden, dass das Bestehen der Pfarre nicht gefährdet war. Dennoch sollten die Angelegenheiten rund um das Kirchengebäude weiterhin schwierig sein. Unter Kanzler Schuschnigg wurde angedacht, das Kirchengebäude abzureißen und eine neue Kirche am Franz-Josefs-Kai zu errichten.

¹³⁴ Plöchl: St. Barbara zu Wien I, 18-24

¹³⁵ Hornykewytch: Griechisch-katholische Zentralpfarre zu St. Barbara in Wien, 6-7

¹³⁶ Ostheim-Dzerowycz: Die St. Barbara-Kirche in Wien, 82

¹³⁷ Prokschi: Die griechisch-katholische Gemeinde in Wien, 161

¹³⁸ Plöchl: St. Barbara zu Wien I, 26-27

Jedoch war die Befürchtung von Seiten der Ukrainer groß, dass nach dem Abriss vielleicht auf einen Neubau verzichtet werden könnte. Nach dem Anschluss Österreichs an Deutschland wurde das Vorhaben einer Umgestaltung des Postgebäudes und folglich dem Abriss der Kirche aufgeschoben. Aufgrund der Annahme der Nationalsozialisten, die Ukrainer seinen „Polenfeinde“ wurde dem Kirchenabriss wenig Beachtung geschenkt. Die Schäden des Krieges machten vor der St. Barbarakirche nicht halt. Bombenvolltreffer zerstörten das Postgebäude und beschädigten auch die Kirche. Beim Wiederaufbau des Postgebäudes wurde auch die Kirche saniert.¹³⁹

Trotz dieser wechselvollen Ereignisse konnte ein kontinuierlicher der Pfarrbetrieb aufrechterhalten werden.

Bezüglich der jüngeren Geschichte betont Ostheim-Dzerowycz die Verdienste von Dr. Myron Hornykewytsch, der als Leiter der Pfarre viel Produktives zur Erhaltung unternommen hätte. Zu erwähnen seien die Renovierung der Kirche sowie die Herausgabe einer deutschen Übersetzung der Liturgie. Auch sein Bemühen um das Bestehen der Kirche sei Hornykewytsch hoch anzurechnen. 1958 wird die Leitung der Kirche an die Basilianerpatres Dr. Wolodymyr Gavlich, Dr. Orest Kupranec und Dr. Benedikt Siutyk, die gemeinsam mit Kaplan Taras Prokopiw am Wiederaufbau der Pfarre arbeiteten. Im April 1969 wird der heutige Generalvikar Prälat Dr. Alexader Ostheim-Dzerowycz zum Pfarrer ernannt.¹⁴⁰

Auch das Innere des Kirchengebäudes wurde mehrmals umgestaltet. Nach der Übernahme der ehemaligen Jesuitenkirche wurde die Anlage nach orthodoxen Vorstellungen umgebaut. Für das Chorgestühl wurde der Bildhauer Arsenius Marković und für das große Altarbild der Hl. Barbara und den 61 Festtagsbildern der Maler Mares Subotić beauftragt. Efrem Klein malt 1780 zwölf Bilder für die Ikonostase.¹⁴¹

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wird die Kirche renoviert. Über dem Eingangsportal wird eine Chorempore ohne Orgel errichtet und 1962, veranlasst von Pfarrer P. Kupra-

¹³⁹ Plöchl: St. Barbara zu Wien I, 32-38.

¹⁴⁰ Ostheim-Dzerowycz: Die St. Barbara-Kirche in Wien, 84

¹⁴¹ Prokschi: Die griechisch-katholische Gemeinde in Wien, 157-161

nec, wird diese Chorempore vergrößert und anstelle der alten Wendeltreppe ein separater Zugang über die Straße eingebaut.¹⁴²

3.2.2 St. Barbara heute

Der Generalvikar der ukrainisch-griechisch-katholischen Kirche in Österreich, Prälat Dr. Alexander Ostheim-Dzerowycz, verwaltet die Pfarren und Seelsorgestellen in Österreich. Dr. Taras Chagala ist der derzeitige Pfarrer und wird von Kaplan Oleh Kovtun, Prof. György Papp, Ivan Levko, Ljubomyr Dutka und Domkurat Franz Schlegl begleitet. Die Gottesdienste werden sonntags um 10:00 und 12:00, dienstags, donnerstags und freitags um 18:00 und mittwochs um 8:00 gefeiert.

3.3 St. Barbara und Andrij Hnatyschyn

Die Kirchenmusik in St. Barbara im 20. Jahrhundert ist untrennbar mit dem Namen Andrij Hnatyschyn verbunden. Als langjähriger Leiter des Chores und als Komponist liturgischer Musik prägte er nicht nur die musikalische Praxis der Gemeinde, sondern war auch für einen Gutteil ihrer medialen Präsenz und der damit einhergehenden öffentlichen Aufmerksamkeit verantwortlich.

3.3.1 Biographische Notizen

Andrij Hnatyschyns Biographie wurde von Tatjana Dannik, der Sekretärin der Pfarre St. Barbara, umfassend aufgearbeitet.¹⁴³ Diese Publikation ist aber leider weder in deutscher Übersetzung noch im österreichischen Bibliothekenbestand erhältlich. Im Umkreis der Gemeinde St. Barbara finden sich aber auch Artikel und Quellen in deutscher Sprache, die die Eckpunkte von Hnatyschyns Leben umreißen.

¹⁴² Plöchl: St. Barbara zu Wien I, 23

¹⁴³ Dannyk, Tetjana: Dyryhent i kompozytor Andrij Hnatyšyn : materialy do biohrafii, Viden 1994

So verfasste Dannik neben der bereits erwähnten Publikation in ukrainischer Sprache einen online-Beitrag auf der Homepage der Österreichisch-Ukrainischen Gesellschaft anlässlich des 100. Geburtstages des Komponisten, der die zentralen Eckpunkte seiner Biographie abdeckt: Andrij Hnatyschyn wird am 26. Dezember 1906 in Czyžykyw in der Nähe von Lemberg geboren, als noch Teile der Westukraine zur österreichischen Monarchie gehören. 1928 beginnt er das Studium der Philosophie an der Theologischen Akademie und das Musikstudium am Lysenko-Musikinstitut in Lemberg. Er lernt unter anderen bei B. Kulyk, L. Lewycka, S. Ludkewytsch und N. Nyžankiwsykyj. Das Tor nach Wien wird Hnatyschyn durch ein Stipendium, das er vom Metropolitanden Andrij Scheptyckyj zugesprochen bekommt, geöffnet. Die Übersiedlung erfolgt 1931 mit dem Zweck die Kompositionsstudien am Wiener Konservatorium fortzusetzen. Nach weiteren privaten Kompositionsstudien übernimmt Hnatyschyn den Chor der Kirche St. Barbara – eine Tätigkeit, der er etwa 60 Jahre seines Lebens treu bleibt.¹⁴⁴ Ein Höhepunkt seiner Karriere findet 1988 statt – Hnatyschyn dirigiert den Chor von St. Barbara bei der Tausendjahrfeier der Christianisierung der Ukraine im Petersdom in Rom, bei welcher Papst Johannes Paul II. die Messe zelebriert.¹⁴⁵

Borys Jaminskyj, ehemals Mitglied des Chores St. Barbara und Sänger des Bass Quartetts „Taras Bulba“¹⁴⁶, das unter der Leitung von Hnatyschyn stand, beschreibt anlässlich des Ablebens des Chorleiters den konsequenten Einsatz für den Chor und die große mediale Aufmerksamkeit. So hätte Hnatyschyn jeden Sonn- und Feiertag – außer während der Sommermonate – die musikalische Gestaltung der Liturgie bestritten, und sei daneben mit dem Chor bei außerkirchlichen Chorkonzerten aufgetreten. Auch außerhalb, in verschiedenen Kirchen Österreichs, sei er mit dem Chor regelmäßig zu Gast gewesen, um dort die Liturgie mitzugestalten. Die Liturgie der Gemeinde sei 25mal auf dem Radiosender Ö1 übertragen worden, daneben auch im Fernsehen – als Höhepunkt

¹⁴⁴ Der Privatunterricht fand bei Prof. Lustgarten statt (Sonevyts`kyi: Dictionary of Ukrainian Composers, 77)

¹⁴⁵ Dannik u. Sawtschak: Ukrainische Tage in Wien, www.oeug-wien.org letzter Zugriff 2011-05-24

¹⁴⁶ Das „Baß Quartett Taras Bulba“ – bestehend ausschließlich aus Bassstimmen begibt sich auf Tourneen in den USA und Kanada und nahm drei Schallplatten auf. (Jaminsky: Eine Epoche ist zu Ende gegangen...Gedanken zum Tod von Prof. Andreas Hnatyschyn, 39)

1984 anlässlich des 200. Jahrestages der Kirche St. Barbara die Jubiläumsmessfeier im ORF.¹⁴⁷

Verschiedene Beiträge aus dem Umkreis der Gemeinde St. Barbara beschreiben Hnatyschyns scheinbar ungebrochenen Arbeitseifer bis an sein Lebensende. So leitet er etwa am 11. März 1995 – in seinem 90. Lebensjahr – den Chor der Gemeinde in einem Festkonzert zu Ehren des ukrainischen Dichters Taras Schewtschenko.¹⁴⁸ Hnatyschyn stirbt am 3. September 1995 und wird am 15. September auf dem Wiener Zentralfriedhof beigesetzt. Die Panachyda (Totenmesse) wird von „seinem“ Chor unter der Leitung seines Sohnes, Ihor Hnatyschyn, dargebracht.¹⁴⁹

Neben den bereits erwähnten Publikationen muss noch auf ein Konvolut an Quellen verwiesen werden, das sich in drei großzügig angelegten Ordnungsmappen im Archiv der Gemeinde St. Barbara befindet. Es enthält Korrespondenzen des Komponisten mit dem Rundfunk und verschiedenen Veranstaltern sowie gesammelte Zeitschriftenartikel (vor allem in ukrainischer Sprache). Weiters finden sich Photographien, persönliche Notizen, Vorbereitungen auf Publikationen, Sendereihen und Konzertveranstaltungen sowie Plakate und Programmhefte von Auftritten des Chores St. Barbara im In- und Ausland. Daneben existieren nach Jahr und Datum geordnete Auflistungen von Werken und Kompositionsaufträgen, die meiner Ansicht nach von Hnatyschyn eigenhändig verfasst wurden (Kapitel 3.3.2). Diese Auflistungen, die leider nur über bestimmte Zeiträume geführt wurden, sind aufschlussreich und finden sich im Anhang dieser Arbeit.¹⁵⁰ Insgesamt lässt die Aneinanderreihung dieser Schriftstücke vermuten, dass der Bestand an Quellen noch nicht vollständig aufgearbeitet wurde.

Folgende Informationen, die sich bei einer Sichtung dieses Materials erschließen, können an dieser Stelle noch ergänzt werden:

Über den Zeitraum von 1939-45 gibt der Artikel „Andreas Hnatyschyn. Komponist und Chordirigent“ – Autor und Erscheinungsort sind nicht ersichtlich – Aufschluss: 1939 legt Hnatyschyn die Leitung des Chores St. Barbara ab und ist im darauf folgenden Jahr

¹⁴⁷ Jaminskyj: Eine Epoche ist zu Ende gegangen...Gedanken zum Tod von Prof. Andreas Hnatyschyn, 40

¹⁴⁸ Zupnyk: Nachrichten aus dem Leben der ukrainischen Gemeinde in Wien, 165

¹⁴⁹ Kurmanowytsch: Chronik der ukrainischen griechisch-katholischen Zentralpfarre, 134

¹⁵⁰ Anhang 4-6

als Musiker im Raimundtheater beschäftigt. Während der Kriegsjahre 1941-1943 engagiert sich Hnatyschyn in Berlin als Dirigent in der Kathetralkirche der Apostolischen Visitatur der Ukrainer in Deutschland. Nach seiner Rückkehr 1943 nach Wien, ist er im Stadttheater als Sänger tätig.¹⁵¹ Ab 1954 ist er wieder als Kirchensänger und Chordirigent in St. Barbara tätig.¹⁵²

Neben diesen Fakten sei noch auf zwei weitere Schlaglichter seiner Karriere verwiesen, die seine sicherlich weit umfangreicheren Tätigkeiten als Dirigent exemplarisch beleuchten –

Konzertaufführungen und Aufnahmen mit bedeutenden österreichischen Orchestern.

So ist auf der Homepage des Niederösterreichischen Tonkünstlerorchesters unter der Rubrik „Archiv / Alle Veranstaltungen seit 1939“ ein Konzert am 10. April 1948 im Großen Saal des Wiener Musikvereins verzeichnet. Das Orchester, der Tschechische Chor „Lumir“ und der Geiger Wilhelm Baran spielten unter Hnatyschyns Leitung neben Werken von Dvorak und Rimski-Korsakov sowie anderer Komponisten auch Kompositionen und Bearbeitungen von Volksliedern durch Hnatyschyn.¹⁵³

Das Holländische Label Brilliant Classics, das sich auf historische Aufnahmen bedeutender Interpreten spezialisiert hat, bringt 2002 eine Doppel-CD mit dem Titel Michael Minsky / From Russia with Love / Songs of a Don Cossack auf den Markt. Die Aufnahme des legendären russisch/ukrainischen Sängers wird von den Wiener Symphonikern begleitet. Am Dirigentenpult steht Andre [sic] Hnatyschyn.

Hinsichtlich der Karriere als Dirigent kann folgende Beobachtung diskutiert werden: Hnatyschyns Haupttätigkeit war die Leitung eines Kirchenchores. Diese Tätigkeit übte er höchst erfolgreich, mit großem Einsatz und über lange Zeiträume aus. Daneben war er gelegentlich auch als Dirigent anderer Klangkörper tätig. Auch in dieser Funktion befasste er sich mit der ukrainischen oder im weiteren Sinne „slawischen“ Volks- und Vokalmusik – er wurde also auch hier vorrangig auf „seinem“ Gebiet tätig, das in Bezug auf die Wiener Musikwelt wohl als Nische bezeichnet werden darf.

¹⁵¹ Plöchl schreibt, dass Hnatyschyn vor seiner Rückkehr im Jahr 1954 als Chorleiter in St. Barbara „einige Jahre u.a. Chorleiter in der Serbischen Kirche zum hl. Sava war“ (Plöchl: St. Barbara zu Wien I, 24).

¹⁵² Artikel „Andreas Hnatyschyn. Komponist und Chordirigent“ (Ukraine 24, München 1963 ???), Anhang 4

¹⁵³ <http://www.tonkuenstler.at> letzter Zugriff 2011-06-17

3.3.2 Werk

Hnatyschyn war als Komponist sehr produktiv. Antonowycz bezeichnet ihn als „überaus aktiven Komponisten auf dem Gebiet der liturgischen Musik“, der sich weitgehend an den musikalischen Traditionen der Westukraine orientiere, aber auch Annäherungen an die Kiewer Tradition erkennen lasse.¹⁵⁴ Jaminskyj widmet sich in seinem Artikel auch dem Schaffen Hnatyschyns. Die erste Liturgie erscheine kurz vor dem II. Weltkrieg 1938 in Klosterneuburg und sei ursprünglich für Priesterseminaristen gedacht. Sie vereine alte liturgische Melodien in einer Bearbeitung für Männerchor. 1943 werde eine weitere Messe ediert. Auch hier seien alte westukrainische Traditionen aufgegriffen worden. Nach dem II. Weltkrieg werde in Kanada eine Messe für Männerchor veröffentlicht und 1966 eine Messe für gemischten Chor, die in Wien bei dem Verlag Josef Dörr erscheine. In Toronto veröffentliche Hnatyschyn eine dreistimmige Messe für den Mädchenchor „Wesniwka“ und eine Messe für Kinderchor. Anlässlich der Einweihung der ukrainischen Kirche in Chicago 1977 komponiere er eine Messe für gemischten Chor. Für den Chor der Pfarrgemeinde St. Barbara bearbeite er eine ukrainische Volksmesse. Unter anderen komponiere er eine Messe, in die er Motive aus der Karpatenukraine eingebaut habe und bearbeite zahlreiche religiöse und volkstümliche Lieder. Hnatyschyn habe darüber hinaus eine Menge weiterer Liturgien für unterschiedliche Besetzungen komponiert.¹⁵⁵

Antonowycz nennt die Zahl der Liturgien präziser und zählt insgesamt 12 Messen für verschiedene Chorbesetzungen. Ebenso wie Jaminskyj verweist er auf die zum Teil starken Einflüsse traditioneller Gesänge und des traditionellen Liedgutes. So unterteilt er Hnatyschyns Schaffen in Bezug auf die Messen in „Chorbearbeitungen traditioneller ukrainischer Liturgiemelodien“ und „Originalschöpfungen des Komponisten“. Davon seien 5 Messen in ukrainischer Sprache und die restlichen in Kirchenslawisch geschrieben. Darüber hinaus stammten aus Hnatyschyns Feder eine Vesper, eine Ostermatutin, ein Marien Dankoffizium an den Kiewer-Großfürsten Hl. Volodymyr den Großen, zahl-

¹⁵⁴ Antonowycz: Ukrainische geistliche Musik, 285-286

¹⁵⁵ Jaminskyj: Eine Epoche ist zu Ende gegangen...Gedanken zum Tod von Prof. Andreas Hnatyschyn, 40

reiche religiöse Lieder und eine Kantate für die Tausendjahrfeier des offiziellen Christentums in der Ukraine (988-1988).¹⁵⁶

Zum Œuvre geistlicher Chormusik ist die Harmonisierung und Adaption für Chor von einer großen Zahl liturgischer Gesänge zu zählen. Diese Versionen von bekannten Melodien und Gesängen sind in der Ukraine zum Teil auch heute noch populär.¹⁵⁷

Weiters komponierte er das Oratorium „Die Hand des Johannes Damaszeners“ zu dem Text des ukrainischen Dichters Iwan Franko.¹⁵⁸

Neben seinen religiösen Chorwerken komponierte Hnatyschyn zahlreiche volkstümliche Lieder für Solostimme und Klavierbegleitung sowie für Chor. Viele dieser Lieder wurden in Liederbüchern ukrainischer Volkschöre aufgenommen. Auch diese Adaptionen von Volksliedern erfreuen sich stets großer Beliebtheit.¹⁵⁹ Erwähnenswert sind noch die Oper in drei Akten „Olena“ nach einem Libretto, das an eine volkstümliche Erzählung von Markijan Schaschkewytsch angelehnt ist sowie eine Kinderoper und diverse Instrumentalmusik für kammermusikalische Besetzungen.¹⁶⁰ Nach seinem Tod wurde sein Nachlass auf seinem Wunsch der Nationalen Wernadskyj-Bibliothek in Kiew übergeben.¹⁶¹

Eine detailliertere Auflistung seiner Werke findet sich im Anhang dieser Arbeit.

Anhang 2 listet Hnatyschyns Werke anhand des Dictionary of Ukrainian Composers auf.¹⁶² Anhang 3 zeigt den Bestand der Österreichischen Nationalbibliothek. Anhang 5 stellt eine Liste an Kompositionen und musikalischen Bearbeitungen des Zeitraums 1962-1975 dar. Auf der dritten Seite findet sich der Verweis: „Wien, den 29. Juni 1974 / Prof. A. Hnatyschyn“ – es handelt sich demnach um eine Liste, die Hnatyschyn eigenhändig erstellte. Diese Auflistung ist chronologisch nach Jahren geordnet und enthält

¹⁵⁶ Antonowycz: Ukrainische geistliche Musik, 285

¹⁵⁷ So finden sich derzeit auf dem Markt unter den Aufnahmen von Kompilationen der bekanntesten ukrainischen Melodien Kompositionen bzw. Versionen bekannter Melodien aus Hnatyschyns Hand – so z. B. „The Ukrainian Divine Liturgy – Sacred Music / Boyan Male Ensemble“ oder „Easter – celebration of the greatest feasts / Vidubychi Chamber Choir (2003)“.

¹⁵⁸ Jaminskyj: Eine Epoche ist zu Ende gegangen... Gedanken zum Tod von Prof. Andreas Hnatyschyn, 40

¹⁵⁹ Beispielhaft sei die CD-Aufnahme „Golden Melodies – Ukrainian Folk Songs / Vydubychi Church Choir (2003)“ erwähnt.

¹⁶⁰ So zum Beispiel die „Ukrainische Suite“, zwei Ouvertüren, ukrainische Volkstänze und Kompositionen für Violine und Klavier. (Jaminskyj: Eine Epoche ist zu Ende gegangen... Gedanken zum Tod von Prof. Andreas Hnatyschyn, 40)

¹⁶¹ Dannil u. Sawtschak: Ukrainische Tage in Wien, www.oeug-wien.org letzter Zugriff 2011-05-24

¹⁶² Hnatyschyns Werk, Anhang 2

nicht nur Informationen bezüglich Titel, Kompositionsdatum und Erscheinungsort, sondern gibt auch über den Kompositionsanlass Aufschluss. Bemerkenswert ist etwa eine Information auf der dritten Seite: Demnach komponierte Hnatyschyn 1964 den Männerchor „Unser Kaiser“ zum Film „Radetzkymarsch“¹⁶³ – einer deutsch-österreichischen Koproduktion unter der Regie von Michael Kehlmann.

3.3.3 Der Chor der St. Barbara Kirche unter A. Hnatyschyn

St. Barbara verfügt als einzige ukrainisch-griechisch-katholische Pfarre in Österreich über einen eigenen Kirchenchor. Plöchl widmet sich in seiner Publikation zu St. Barbara auch den Anfängen des Kirchenchores und macht auf seine lange Tradition aufmerksam: Bereits in der Anfangszeit der ukrainischen Gemeinde gegründet, hätte der Kirchenchor zunächst aus den Jahrgängen der Priesterseminaristen bestanden. Mit der Errichtung der Pfarre 1784 sei auch sogleich ein Kirchensänger eingestellt und außerdem die Grundlage für einen polyphonen Chor geschaffen worden. Im Zeitraum von 1852-1892 sei vor allem der Zuzug von Theologen in das damals bestehende Wiener Zentralseminar für das Aufblühen des Chores verantwortlich. Neben diesen – in der Struktur des Priesterseminars angelegten – Gründen für die hohe Qualität des Chores verweist Plöchl noch auf ein weiteres Element, das als Grund für die frühe Hochblüte anzuführen sei: den hohen Stellenwert der Vokalmusik in der Ukraine. Diese „Sangesfreude“ hatte für den Chor St. Barbara einen gewichtigen Nebeneffekt hinsichtlich seiner personalen Struktur: So hätte die „natürliche Schulung“ und „das angeborene Talent der Ukrainer“ dazu geführt, dass immer mehr Sänger des Chores der k.k. Hofoper in Wien aus ukrainischen Sängern aus „Galizien“ rekrutiert wurden – sie hätten „anerkanntermaßen zu den wertvollsten Kräften“ gezählt. Diese geschulten Sänger und Sängerinnen hätten den Chor zu St. Barbara immer stärker ergänzt. Plöchl beschreibt weiter auch den Eindruck, den der Chor noch vor dem zweiten Weltkrieg hinterlassen hatte.¹⁶⁴

Hnatyschyn übernimmt mit dem Chor im Jahre 1931 keineswegs einen unbedeutenden Klangkörper. Er leitet ihn in den Jahren zwischen 1931 und 1939 sowie ab 1954 durch-

¹⁶³ „Kompositionen und Bearbeitungen v. A. Hnatyschyn ab dem Jahre 1962“, Anhang 5

¹⁶⁴ Plöchl: St. Barbara zu Wien I, 23-24

gehend bis zu seinem Tod 1995 – also mehr als die Hälfte des vergangenen Jahrhunderts (Kapitel 3.3.1).

Hnatyschyn selbst verfasste eine Art „Tagebuch“, in dem zentrale Ereignisse vermerkt sind. Diese als „Tätigkeiten des Ukrainischen Kirchenchores zu st. [sic] Barbara in Wien / unter der Leitung von Prof. Andreas Hnatyschyn seit dem Jahre 1962“ bezeichnete chronologische Liste befindet sich im Anhang dieser Arbeit.¹⁶⁵ Hinsichtlich dieser Auflistung ist zu bemerken, dass sie lediglich die „besonderen“ Tätigkeiten des Chores dokumentiert – d.h. die Tätigkeiten, die neben den „regulären“ Liturgien in St. Barbara stattfanden – in erster Linie Messen zu besonderen Anlässen und aus anderen Pfarren, Konzerte und Rundfunkübertragungen.

Erwähnenswert sind an dieser Stelle die Aufnahmen, die den Komponisten, neben den zahlreichen Übertragungen in Radio und Fernsehen (z.B. Eintrag vom 4.12.1965 „Chor im Fernsehen beim Heinz Konrads“¹⁶⁶), zu einer bekannten Persönlichkeit machten. In dem bereits erwähnten Artikel „Andreas Hnatyschyn. Komponist und Chordirigent“ macht der Autor auf diesen Zusammenhang aufmerksam. Er erwähnt zwei Langspielplatten mit vollständiger Liturgie samt Priestern und Diakonen, gesungen von dem Chor St. Barbara, welche Hnatyschyn zu „größter Popularität“ verholfen hätten.¹⁶⁷

Der Aufstellung „Kompositionen und Bearbeitungen v. A. Hnatyschyn ab dem Jahre 1962“ sind folgende Produktionen erwähnt: 1964 erhält er einen Auftrag der Schallplattenfirma „Chwyli Dnister“, der die Bearbeitung von dreißig Kinderliedern für gemischten Chor, Soli und Orchester beinhaltet. Die Komposition „Auferstehungsfeier“ für Gemischten-, Männer-, und Frauenchor sowie Soli und Duette aus dem Jahr 1967 wurden drei Jahre später auf Schallplatte eingespielt. Hnatyschyn notiert zwei Schallplatteinspielungen der von 1969-1972 entstandenen 34 Kompositionen und Bearbeitungen von Kirchen und Volksliedern für Bassquartett mit Klavierbegleitung. Gleich im Anschluss verzeichnet er eine „Kleine Schallplatte“ mit fünf ukrainischen Weihnachtsliedern – ebenfalls für Bassquartett mit Klavierbegleitung. Etwas genauer beschreibt Hnatyschyn die Aufnahme auf Band der 11 ukrainischen „Schützenlieder“, bearbeitet für Bariton-Solo, Chor und Orchester oder Klavier. Diese Aufnahme findet am 4. Mai

¹⁶⁵ „Tätigkeiten des Kirchenchores zu st. Barbara in Wien (...)“, Anhang 6

¹⁶⁶ „Tätigkeiten des Kirchenchores zu st. Barbara in Wien (...)“, Anhang 6

¹⁶⁷ Artikel „Andreas Hnatyschyn. Komponist und Chordirigent“ (Ukraine 24, München 1963 ???), Anhang 4

1974 unter Leitung von Hnatyschyn statt. Als Solisten erwähnt Hnatyschyn Michael Minskyj.¹⁶⁸

Der Liste „Tätigkeiten des Kirchenchores zu st. Barbara in Wien (...)“ sind darüber hinaus folgende Informationen bezüglich Einspielungen zu entnehmen: 1978 erscheinen über Radio Vatikan zwei Schallplatten mit Kompositionen und Bearbeitungen: „Ukrainische Kirchenlieder und Psalmen“ und zum 70. Geburtstag des Komponisten „Ukrainische Volkslieder“ – beide eingesungen von dem Chor St. Barbara. 1979 erscheinen eine Schallplatte mit ukrainischen Fastenliedern und eine weitere mit Liedern zu Dichtungen von Taras Schewtschenko. 1980 wurde eine Liturgie von Hnatyschyn mit dem Metropolitan Scheptytzkyj-Chor in Chicago unter der Leitung von Julius Pozniak produziert. Im Juni 1982 wurde die ukrainische Vesper im Burg-Studio eingespielt.¹⁶⁹

3.3.4 Bedeutung, Rezeption und Nachwirken

Unter den ukrainischen Exilkomponisten nimmt Andrij Hnatyschyn einen herausragenden Stellenwert ein, der weit über die Grenzen seines österreichischen Wirkens hinausreicht, obwohl er Zeit seines Lebens eng mit der Pfarre St. Barbara verbunden war. Sein Verdienst liegt einerseits in einer musikalischen Arbeit auf hohem Niveau über einen langen Zeitraum – Plöchl bezeichnet den Kirchenchor unter Hnatyschyn als den „besten Chor der katholischen Ukrainer“.¹⁷⁰ In Österreich gelang es Hnatyschyn den Chor zu einem Klangkörper mit hoher Konzert- und Medienpräsenz zu machen. Neben Hnatyschyns musikalischen Fähigkeiten sind somit auch „Managerqualitäten“ zu diskutieren, die über die bloße musikalische Leitung hinausgehen. Der in Kapitel 3.3.1 bereits erwähnte Artikel „Andreas Hnatyschyn. Komponist und Chordirigent“ schildert Hnatyschyns Bekanntheit, die weit über die österreichischen Grenzen hinausgeht. Der Chor St. Barbara habe seinen künstlerischen Höhepunkt unter der Leitung Hnatyschyn erfahren und St. Barbara im Ausland als „Zentrum der byzantinisch-kirchenslawischen Kirchenmusik“ bekannt gemacht.¹⁷¹

¹⁶⁸ „Kompositionen und Bearbeitungen v. A. Hnatyschyn ab dem Jahre 1962“, Anhang 5

¹⁶⁹ „Tätigkeiten des Kirchenchores zu st. Barbara in Wien (...)“, Anhang 6

¹⁷⁰ Plöchl: St. Barbara zu Wien I, 24

¹⁷¹ Artikel „Andreas Hnatyschyn. Komponist und Chordirigent“ (Ukraine 24, München 1963 ???), Anhang 4

Auch Jaminskyj betont, dass Hnatyschyn nicht nur in Österreich für seine rege Kompositionsarbeit und als Dirigent bekannt sei, sondern dass er als einer der bekanntesten und bedeutendsten zeitgenössischen ukrainischen Musiker überhaupt bezeichnet werden könne. Mit seinem Ableben sei für die ukrainischen Gemeinden in Wien und Österreich, für St. Barbara und insbesondere für den Kirchenchor „nicht nur eine Ära, sondern eine ganze Epoche zu Ende gegangen“. Hnatyschyn sei stets darum bemüht gewesen die ukrainische Kirchenmusik zu bewahren und zu bereichern sowie „einen entsprechenden Platz der religiösen und volkstümlichen Musikkultur der Ukraine in der Kultur der Völker zu sichern“.¹⁷²

Für die Ukrainer in Österreich geht Hnatyschyns Bedeutung demnach über die eines verdienten Komponisten und Musikers hinaus. Elschek verweist im Hinblick auf die Bedeutung von Musik von Minderheiten darauf, dass „die Musik neben der Sprache und einigen signifikanten Merkmalen (wie Tracht, Brauchtum, Tanz, [...]) das stabilste ethnische Element einer Gemeinschaft repräsentiert“. Dies sei darauf zurückzuführen, dass „Musik ein wichtiges Sozialisierungsmittel“ darstelle, welches „eine wichtige erziehungs- und identitätsbestimmende Funktion im Leben der Gemeinschaft“ habe.¹⁷³

¹⁷² Jaminskyj: Eine Epoche ist zu Ende gegangen...Gedanken zum Tod von Prof. Andreas Hnatyschyn, 39

¹⁷³ Elschek: Allgemeine kulturpolitische und ideologische Prozesse, 21

4 Betrachtung einer Liturgie von A. Hnatyschyn

Das Werk, das 1965 bei Josef Dörr in Wien erschienen ist, wird in der Liste an Kompositionen im Anhang erwähnt.¹⁷⁴ Exemplare der Partitur finden sich in der Fachbereichsbibliothek Musikwissenschaft Wien sowie in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Die Liturgie besteht aus 32 betitelten Gesängen, wobei die letzten drei Gesänge außerhalb der gewöhnlichen Liturgie als Anhang für die Fastenzeit und Osterzeit dienen und an entsprechenden Stellen eingefügt oder ausgetauscht werden können. Die Gesänge sind Bestandteil der Liturgie und dem vorgegebenen Ablauf entsprechend angeordnet. Neben den Ordinarien nahm Hnatyschyn auch Proprien für verschiedene Feiertage in diese Komposition auf.¹⁷⁵

Der zugrunde liegende Text ist altkirchenslawisch mit ukrainischer Aussprache.

4.1 Überblick über die einzelnen Gesänge

4.1.1 Ektenien

Insgesamt sind sieben Ektenien vertont: Friedensektenie (Große Ektenie), Kleine Ektenie, Inbrünstige Ektenie, Ektenie der Katechumenen, Bitt-Ektenie und zwei weitere Ektenien.

Die Ektenie besteht zu einem Großteil aus Antwortgesängen mit der Phrase „Herr erbarme Dich“ und „Dir o Herr“. Diese Phrasen werden in ähnlicher Weise mit kleinen Variationen vertont. Nach den Worten des Priesters beendet der Chor die Ektenie mit „Amen“. Diesem Grundschema folgen alle vorkommenden Ektenien. Sie weisen daher oft ähnliche Passagen auf – beispielsweise die Phrase „Dir o Herr“ in der großen und in der kleinen Ektenie.

Insgesamt unterscheiden sich die Ektenien je nach Textgrundlage und Anlass an Länge und Ausschmückung. Allgemein ist zu bemerken, dass alle Stimmen durchgehend den gleichen Text singen und dies in einem beinahe durchgehend homophon ausgeführten

¹⁷⁴ „Kompositionen und Bearbeitungen v. A. Hnatyschyn ab dem Jahre 1962“, Anhang 5

¹⁷⁵ Antonowycz: Ukrainische geistliche Musik, 285

Satz. Dem textreichen Psalmodieren des Diakons und Priesters entsprechend, antwortet der Chor weitgehend syllabisch und gelegentlich mit melismatischen Durchgangsnoten in der Steigerung. Dies lässt sich anhand der großen Ektenie darstellen: Die dynamische Steigerung entspricht der Stimmbewegung. Der harmonische Aufbau erfährt seinen Höhepunkt beim 5. Antwortruf durch die „Öffnung“ des F-Dur Akkordes in der Gestalt eines Sextakkords.

Die „Inbrünstige Ektenie“ ist – wie der Titel schon verrät – kompositorisch reichhaltiger ausgeführt. So lassen sich neben dem größeren Gesamtumfang eine höhere dynamische Bandbreite (*pianissimo*, *fortissimo*, *sforzato*), freiere Stimmbewegungen und ein harmonisch vielschichtiger Satz feststellen.

Größere Eigenständigkeit der Einzelstimmen zeichnet auch die Ektenie der Katechumenen („Gebete für die Katechumenen und ihre Entlassung“) aus. Wie in der großen Ektenie macht sich auch hier eine Steigerung bemerkbar: Die Antwortrufe reichen von *pianissimo* bis *fortissimo*. Diesem Anstieg der Lautstärke entspricht auch der Anstieg der Tonhöhe (bis zum Spitzenton f^{''} im Sopran). Danach kehrt Ruhe ein, indem die Oberstimmen die Melodie singen und von den Unterstimmen mit Liegetönen begleitet werden. Diese Aufteilung kehrt sich nachher um. Im zweiten Teil setzen die Stimmen versetzt ein. Zuerst Sopran und Alt, gefolgt von Bass und Tenor. Bei der Phrase „Erbarme Dich“ werden die Stimmen in den homophonen Satz zurückgeführt.

4.1.2 Antiphonen und Psalmvertonungen

Die Antiphonen werden rezitativisch ausgeführt. Die erste Antiphon stimmt Psalm 102 an. Dieser wird ebenfalls im Rezitativ gesungen und ist aufgrund des Textreichtums verhältnismäßig schnell (*Allegro moderato*) auszuführen. Die zweite Antiphon leitet den Psalm 142 ein, der melodisch mit dem ersten Psalm verwandt ist. Am Schluss der dritten Antiphon verweist Hnatyschyn darauf, dass an dieser Stelle das Troparion und das Kondakion gesungen werden. Alle drei Antiphonen, wie auch die Psalmvertonungen, stehen in der Haupttonart F-Dur und werden in mäßigem Tempo dargebracht. Sie sind rhythmisch frei notiert und kompositorisch sehr einfach gehalten. Vor allem in den Refrains der 1. und 3. Antiphon findet sich harmonisch und melodisch ähnliches Material. Beide Refrains werden zum Schluss harmonisch „abgedunkelt und enden in der Terzpa-

ralleltonart d-Moll. Der zugrunde liegende Text lautet sinngemäß „Auf die Fürbitte der Gottesgebälerin, Retter, rette uns.“¹⁷⁶



Notenbeispiel 1: 1. Antiphon, Refrain¹⁷⁷

Notenbeispiel 1 zeigt die metrisch freie Notation. Der letzte Takt wird nach d-Moll gewendet. Im Unterschied zur eher volksliedhaften Stimmführung der Oberstimmen in parallelen Terzen (Notenbeispiel 6, Kapitel 4.2.3) verweist die Stimmführung der Altstimme eher in die Richtung einer vox organalis, wohingegen die Parallel- bzw. Gegenbewegungen in die unteren Stimmen verlegt werden. Dieser Reminiszenz an eine „alte“ Tonsprache begegnen wir an vielen Stellen der auskomponierten Liturgie.

4.1.3 Weitere Gesänge

O eingeborener Sohn (Hymne). An dieser Stelle steht im allgemeinen liturgischen Verlauf eine kleine Ektenie. Hnatyschyn baut hier eine musikalisch abwechslungsreiche Hymne ein. Aus einem anfangs homophon gestalteten Gesang entwickelt sich im weiteren Verlauf ein polyphoner Satz.

¹⁷⁶ Liturgikon: 425

¹⁷⁷ Hnatyschyn: Göttliche Liturgie unseres heiligen Vaters Johannes Chrysostomos, 4

[illegible]

Notenbeispiel 2: O eingeborener Sohn (Hymne), T39-45¹⁷⁸

Bemerkenswert ist, neben konzertanten Elementen (Kapitel 4.2.2), das Vorkommen einer Fugato-Passage (Tutti – *piu mosso*): Das rhythmisch prägnante Material des Motivs aus den ersten vier Takten des Gesanges wird mit einem Quartsprung versehen und in der Engführung sequenzartig aufwärts geführt.

Heiliger Gott. Dreimal wird das „Heilig“ in einer leicht variierten Folge gesungen, wobei der erste Teil einmal und der zweite Teil zweimal gesungen werden. Beide Teile beginnen mit einer zweitaktigen Einleitung auf das Wort „Amen“. Der Einleitung folgt ein kurzer polyphoner Abschnitt. Danach beginnt der zu wiederholende Mittelteil, der wiederum von einem rezitativischen Abschnitt zum (a tempo auszuführenden) Schlussteil führt.

Der Einleitung folgt ein eher volkstümlicher, auf einem, wie Hnatyschyn selbst vermerkt, Kiewer Rospiv aufbauenden Abschnitt. Das Charakteristikum der volkstümlichen Mehrstimmigkeit wird durch die konsequente Terzführung der beiden Oberstimmen und der harmonischen Stütze durch Tenor und Bass deutlich (Kapitel 4.2.4).

¹⁷⁸ Hnatyschyn: Göttliche Liturgie unseres heiligen Vaters Johannes Chrysostomos, 10-11

Dein Kreuz verehren wir. Dem mittleren Teil geht wie auch im davor besprochenen Gesang eine zweitaktige Einleitung auf das Wort „Amen“ voran, das die davor psalmierten Worte der Zelebranten beschließt. Darauf folgt der an volkstümliche Weisen angelehnte mittlere Teil, dem ein westukrainischer (Hnatyschyn schreibt „galizischer“) Rospiv zugrunde liegt. Auch hier werden die beiden Oberstimmen in Terzen geführt und von Tenor und Bass harmonisch gestützt.

Die ihr auf Christus getauft seid. Schematisch gleichlaufend wie die beiden vorangegangenen Gesänge, besteht der formale Aufbau aus einer zweitaktigen Einleitung, gefolgt von einem Mittelteil, einem kurzen Rezitativ, und schließlich einem abschließenden Abschnitt (a tempo). Der mittlere Teil bezieht sich auf einen Kiewer Rospiv und ist in seiner Anlage den beiden vorhergehenden sehr ähnlich, jedoch findet hier ein Taktwechsel von 4/4 zu 2/4 und wieder zu 4/4 statt. Damit wird die erste Phrase beendet. Die zweite Phrase beschließt den mittleren Teil mit einem „Alleluja“. Nach dem Rezitativ wird der mittlere Abschnitt zitiert. Nach diesen drei, in der Anlage ähnlichen Gesängen, verweist Hnatyschyn darauf, dass an dieser Stelle ein Prokimenon gesungen und anschließend die Epistel vorgetragen wird.

Der *Alleluja*-Gesang bietet zwei in sich abgeschlossene Teile. Der erste Teil ist die ersten zwei Takte homophon gesetzt und geht nach dem ersten „Alleluja“ vom Bass beginnend in eine polyphone, kunstvollere Stimmführung mit langen Melismen über. Der zweite Teil unterscheidet sich vom ersten sehr deutlich, da er rezitativisch ist. Die ersten beiden Alleluja-Gesänge sind syllabisch. Im dritten Alleluja findet sich eine lange Melismengruppe. Das letzte Alleluja ist dann wieder syllabisch. Dieser Teil wird durch ein rezitativisches Solo im Bass weitergeführt. Vor dem Vortrag des Evangeliums rezitieren Priester und Diakon eine Psalmodie, worauf der Chor mit „Und mit deinem Geiste“ und „Ehre sei Dir, o Herr, Ehre sei Dir“ antwortet. Diese Passagen sind eher schlicht gehalten.

Der feierliche *Cherubinische Gesang* kann als einer der kompositorischen Höhepunkte der Komposition angesehen werden. Er hat eine vierteilige Form (A-B-A'-C). Teil A: Mit einem mystischen Einsatz im pianissimo beginnen Oberstimmen und Bass, ehe be-

reits im zweiten Takt der Tenor imitiert. Das ganze Stück zeichnet sich durch das Wiederkehren dieses Motivs (Notenbeispiel 3) und auch des gleichen Ablaufes dieser Einsätze – zuerst Außenstimmen und dann Tenor – aus. Teil B beginnt im Gegensatz zum ersten Teil in d-Moll und ist noch kunstvoller gearbeitet – Sopran- und Altstimme werden zwecks Verdichtung des Satzes auseinandergeführt. Teil A' ist ab dem fünften Takt eine Variante von Teil A, die im groben Verlauf mit etwas anderer rhythmischer Struktur Teil A folgt und in Richtung Teil C dynamisch stark zurückgenommen wird. Teil C ist etwas bewegter und wieder einfacher gesetzt. Charakteristisch ist der Einsatz aller Stimmen im unisono.

Notenbeispiel 3: Cherubischer Gesang, T1-4¹⁷⁹

Das *Glaubensbekenntnis (credo)* – ein in seiner formalen Grobstruktur dreiteiliger Gesang – ist ein langsames, getragenes Stück mit einem Allegretto Binnenteil. Die Eckteile beinhalten Zwiegespräche zwischen Chor- und Solopassagen – imitatorische Wechsel zwischen Ligaturen und rhythmischem Motiv. Der Mittelteil ist verhältnismäßig reich an Modulationen und orientiert sich wiederum an einem „Kiewer Rospiv“.

¹⁷⁹ Hnatyschyn: Göttliche Liturgie unseres heiligen Vaters Johannes Chrysostomos, 24

Notenbeispiel 4: Glaubensbekenntnis (credo), Ausschnitt aus dem Mittelteil (Allegretto)¹⁸⁰

Notenbeispiel 4 zeigt eine Passage aus dem Mittelteil des Credo. Diese harmonische Reichhaltigkeit ist im gesamten Verlauf der Liturgie eher selten anzutreffen. Ein chromatischer Anstieg der Oberstimme bedingt harmonische Terzalterationen und Zwischendominanten zu a-Moll, h-Moll und d-Moll.

Praefation-Konsekration (Sanctus). Der Einleitungsdialog zum Hochgebet ist homophon gestaltet. Wie auch bei den Ektenien antwortet der Chor auf die Worte der Kleriker. Daher sind auch hier die Stimmen syllabisch und gelegentlich mit kleinen melismatischen Tongruppen ausgeführt. Mit dem Beginn des Sanctus ändert sich nach zwei prägnanten Rufen in F-Dur (Notenbeispiel 5) und einer Modulation nach d-Moll das Notenbild. Eine raschere, polyphone Passage führt bald wieder zu einer Beruhigung und

¹⁸⁰ Hnatyschyn: Göttliche Liturgie unseres heiligen Vaters Johannes Chrysostomos, 33

den charakteristischen Terzparallelen in den Oberstimmen. Gegen Ende wird das Stück in Richtung C-Dur gewendet.



Notenbeispiel 5: Praefation-Konsekration (Sanctus), T31-36¹⁸¹

Dich loben wir. Die Komposition zur Anamnese umfasst zwei Gesänge. Die Textur des ersten Gesanges ist choralartig, wird aber durchgehend von einem Solo in der Sopranstimme angeführt. Charakteristisch ist eine dreimalige, den periodischen Abschnitten folgende, dynamische Steigerung. Der zweite Gesang steht in B-Dur und hat keine zusätzlichen Solostimmen. Im mittleren Teil singen die beiden Oberstimmen ohne Begleitung mit einer melismatischen, absteigenden Passage, ehe wieder der ganze Chor einsetzt.

Würdig ist es. Das Gedächtnis der Gottesmutter ist ein Gebet, das in Form eines Hymnus vom Chor gesungen wird. Hnatyschyn hat diesen rezitativischen Gesang, der im sechsten Hlas steht, mit einem Akzidens (fis) gesetzt. Die Stimmen bewegen sich in Terzen und verlaufen eher statisch. Dabei stützt sich Hnatyschyn auf die lange Tradition der Harmonisierung modaler Gesänge. Die Dynamik steigt stetig von pianissimo zu Beginn bis fortissimo am Schluss an. Mit viel Nachdruck werden die abschließenden Worte: „du wahrhaft Gottesgebärerin, sei hochgepriesen.“¹⁸² zu einem Höhepunkt geführt.

¹⁸¹ Hnatyschyn: Göttliche Liturgie unseres heiligen Vaters Johannes Chrysostomos, 37

¹⁸² Liturgikon: 459

Vater Unser. Die Vertonung des „Vater Unser“ ist zweiteilig. Über dem ersten Teil steht der Vermerk, dass es sich um eine alte Melodie handle. Der ganze Chor beginnt mit „Vater Unser“ und hält dann über mehrere Takte Füllakkorde. Darüber singt die Altsolostimme. Im weiteren Verlauf des ersten Teiles wechseln sich Altsolostimme und gesamter Chor ab, wobei der Chor während des Einsatzes der Solostimme mit Ligaturen begleitet wird.

Der zweite Teil (II) ist wiederum einer der kunstvoller ausgeführten Gesänge. Bemerkenswert ist die über den gesamten Verlauf des Stückes gewichtige Rolle des Basses, der nach 11 Takten mit einem Solo einsetzt. Auch nach diesem Solo ist die Basstimme mit langen Melismen und wiederkehrenden Aufwärtsskalen sehr bewegt.

Einer ist heilig. Hnatyschyn vertont die Erhebungsworte „Einer ist heilig, einer der Herr...“ andächtig schreitend. Hervor sticht die Solostelle der Tenorgruppe im siebenten Takt. Die Worte „in der Herrlichkeit Gottes“ werden somit hervorgehoben und besonders gewürdigt. Im Anschluss zitiert die Sopranstimme die bereits vom Tenor gesungene Phrase. Der Bass übernimmt die rhythmische Struktur und führt diesen Gedanken auf einem Ton weiter.

Kommunionlied. Hnatyschyn stellt zwei Kommunionlieder zur Verfügung, die zur Kommunion der Zelebranten und zur Kommunion der Gläubigen gesungen werden. Beide Gesänge sind verhältnismäßig kurz und einfach. In der Basstimme wird zweimal eine zweitaktige Solostelle mit eigenständigem Text zum Klang der restlichen Stimmen angesetzt. Der zweite Gesang steht im Dialog mit den Zelebranten. Nach dem ersten Teil spricht der Priester: „Mit Gottesfurcht, Glaube und Liebe tretet herzu“.¹⁸³ Darauf antwortet der Chor mit rezitativischem Gesang.

Wir haben das wahre Licht gesehen. Dieser Gesang ist kurz und leitet mit einer Modulation von e-Moll (Dominanzierung der vierten Stufe – Septakkord über A) zur weiter entfernten Tonart D-Dur über (Notenbeispiel 7, Kapitel 4.2.4).

¹⁸³ Liturgikon, 472

Es fülle sich unser Mund mit deinem Lob. Diesem Gesang gehen psalmodierte Worte des Priesters voraus. Daher beginnt die Komposition mit einem antwortenden „Amen“. Danach setzt das vom Chorgebet „Erfüllt sei unser Mund von Deinem Lob...“ ein. Eine Besonderheit des ersten Gesangs (I) sind versetzte Stimmeinsätze (gleicher Text, ähnliche Tonfolge). Meistens beginnt der Sopran und Alt gefolgt von Tenor und Bass. Beim abschließenden „Alleluja“ beginnen die beiden Oberstimmen zeitgleich mit der Bassstimme und die Tenorstimme setzt einen Takt später ein. Im mittleren Bereich des zweiten Gesanges (II) fallen lange Achtelgruppierungen abwechselnd in allen Stimmen auf. Auch hier wird an einigen Stellen das Schema des versetzten Stimmeinsatzes beibehalten.

Gepriesen sei der Name des Herrn. Nach dem Ambogebbet des Priesters, das der Chor mit „Amen“ schließt, folgt der feierliche Gesang „Gepriesen sei der Name des Herrn von nun an bis in Ewigkeit“.¹⁸⁴ Hnatyschyn leitet mit langen Notenwerten die andächtige Preisung ein. Auffallend ist eine lange melismatische Stelle, die alle Stimmen gemeinsam bestreiten.

Nach 22 Takten spricht der Priester den Schlusseggen und die Komposition geht in die Entlassung über. Die anschließende Antwortphrase des Chores ist rezitativisch gestaltet und mündet in einem langen Abschlussmelisma aller Stimmen über „Amen“.

¹⁸⁴ Liturgikon, 477

4.2 Überlegungen zu Form und Stil

4.2.1 Überblick über zentrale musikalische Parameter der Gesänge¹⁸⁵

	Bezeichnung	Taktart	Haupto- nart
Friedensektenie	Moderato	4/4	F
1. Antiphon	Recitativo (legato)	Ohne Angabe / Reci- tativo	F
1. Psalm 102	Recitativo Allegro moderato	Ohne Angabe / Reci- tativo	F
Kleine Ektenie	k. A.	4/4	F
2. Antiphon	k. A.	Ohne Angabe / Reci- tativo	F
2. Psalm 142	k. A.	Ohne Angabe / Reci- tativo	F
O eingeborener Sohn (Hymne)	Moderato con moto – meno mosso – piu mosso (allegretto) – lento	4/4	F/g
3. Antiphon	k. A.	Ohne Angabe / Reci- tativo	F
Heiliger Gott	I Andantino – allegretto – poco meno mosso II Moderato	4/4 / Recitativo 3/4 / Recitativo	F E
Dein Kreuz verehren wir	Sostenuto	3/4 / Recitativo	F
Die ihr auf Christus getauft seid	Moderato	4/4 / 2/4 / Recitativo	D
Alelluja	I Maestoso II Maestoso	4/4 Recitativo / 3/4 / 4/4	a/C C
Inbrünstige Ektenie	I k. A. II Moderato	4/4 / 3/4 4/4 / Recitativo	B F
Gebete der Katechu- menen	k. A.	4/4 / 2/4	F

¹⁸⁵ Angaben in der linken Spalte sind die von Hnatyschyn in Klammer gesetzten deutschen Übersetzungen.

Cherubinischer Gesang	Moderato / piu mosso	Ohne Angabe (4/4)	F
Bitt-Ektenie	k. A.	3/4 / 4/4	C
Glaubensbekenntnis (Credo)	k. A. – Allegretto – meno mosso – maestoso	Recitativo (4/4) / 3/4	G
Praefation-Konsekration (Sanctus)	k. A. – piu mosso - meno mosso – a tempo	3/4 / 4/4	F/C
Dich loben wir	I k. A.	Ohne Angabe (4/4)	C
	II k. A.	3/4	B
Würdig ist es	Allegro ma non troppo – recitativo sempre legato	Recitativo / 4/4	6. Hlas / modal
Ektenie	k. A. - lento	3/4	C
Vater Unser	I Tempo ad libitum	4/4 / 7/4 / Recitativo	G – e
	II Moderato assai – piu mosso	4/4 / 2/4 / 3/4	g / B
Einer ist heilig	Moderato	4/4	B
Kommunionlied	I Maestoso	4/4	Es
	II k. A.	Ohne Angabe	B / g
Wir haben das wahre Licht gesehen	k. A.	Recitativo	E
Es fülle sich unser Mund mit deinem Lobe	I Maestoso	4/4 / 2/4 / 6/4	D
	II Maestoso ma con moto	3/4	B
Ektenie	k. A.	4/4 / 2/4	B / g
Gepriesen sei der Name des Herren	Maestoso	4/4 / 2/2	B
Vermerk: „Ende der Hl. Liturgie.“			

4.2.2 Vokalsoli

Die Partitur notiert vier Stimmen: Sopran, Alt, Tenor und Bass. Sie sind in drei Zeilen pro System notiert (Sopran und Alt gemeinsam). Der Violinschlüssel der Tenorstimme ist mit einem Oktavierungszeichen (ottava bassa) versehen. Neben diesem vierstimmigen Chorsatz sind zusätzlich an einigen Stellen Sopran-, Alt-, Tenor-, und Basssolostimmen vorgesehen. Diese finden sich in einem eigenen System über den vier Stimmen oder in den Pausen des Chores in der entsprechenden Zeile. Die Basssolostimme singt dreimal,

die Tenor-, Alt-, Sopransolostimme zweimal. Die folgende Aufstellung gibt Aufschluss über die Solostellen:

Aufstellung der Vokalsoli

Sopransolo	Altsolo	Tenorsolo	Basssolo
Inbrünstige Ektenie T26-34	Glaubensbekenntnis T32-37 (da rezitativischer Teil, gezogene Takt- striche gezählt)	Glaubendbekenntnis T8-27 (Rezitativ) und T81-91 (Rezita- tiv)	Alleluja - rezitati- vischer Teil
Dich loben wir T1- 21	Vater Unser T 1-14 und (nach rezitativischem Teil) 17-35 (mit rezitati- vischem Teil)		Inbrünstige Ekte- nie (II) nach rezi- tativischem teil T1-9
Megalynarion des Osterfestes T4-24			Vater Unser (II) T12-21
„O eingeborener Sohn“ T34-38			

Hinsichtlich der Passagen, in welchen Vokalsoli vorkommen, ist eine Unterscheidung in rezitativische Passagen, oftmals in Chorpausen oder über liegenden Akkorden (z.B. Tenorsolo im Glaubensbekenntnis), arioso-Passagen mit gewichtigerer Chorbegleitung (z.B. Sopransolo „Inbrünstige Ektenie“) und konzertanten Passagen mit charakteristischem Wechsel zwischen Tutti und Soli, die sich eher in den kunstvoll gearbeiteten Gesängen finden [z.B. Sopran und Alt in „O eingeborener Sohn (Hymne)“], zu treffen.

4.2.3 Einbeziehung alter Gesänge

Die formale Gestalt der Gesänge ist dem liturgischen Ablauf und den damit verbundenen Texten zwingend untergeordnet. Neben der Orientierung an den Regeln und der Ordnung eines vorgegebenen liturgischen Ablaufes, zeichnet sich Hnatyschyns Stil durch das Einbauen traditioneller ukrainischer kirchenmusikalischer Entwicklungen aus.

Diese Stellen sind anhand kurzer Verweise in der Partitur ersichtlich. Häufig findet sich die Bezeichnungen „Kiewer Rospiv“. Antonowycz beschreibt den Begriff Rospiv oder Rospev als eine „Gesangart“, die eine Gruppe an Kirchengesängen einschließt, die aus einer bestimmten Region stammen, beziehungsweise typische Merkmale aufweisen und in den Russischen Kirchengesangsbüchern des 18. Jahrhunderts aufgenommen wurden. Der Stil dieser Gesangsart sei „schlicht, dennoch ausdrucksvoll, mit zahlreichen rezitativen Elementen, die nur von Zeit zu Zeit mit melismatischen Floskeln versehen“ seien. Viele Melodien des Kiewer Rospiv seien immer wieder von russischen und ukrainischen Komponisten für Chor bearbeitet worden und für die orthodoxe Kirchenmusik von ausnehmender Bedeutung.¹⁸⁶

Bezeichnung der Übernahme von Melodiengut

Bemerkung	Gesang
„Kiewer Rospiv“	Heiliger Gott II
„westukrainischer Rospiv (galizisch)“	Dein Kreuz verehren wir
„Kiewer Rospiv“	Die ihr auf Christus getauft seid
„Kiewer Rospiv“	Alleluja: im II. Teil
„Kiewsche Art“	Inbrünstige Ektenie
„auf Grundlage von Kiewer Rospiv“	Glaubensbekenntnis
„antike Melodie“	Vater Unser

Die Bezeichnung „Kiewer Rospiv“ findet sich sowohl in der Überschrift, als auch mitten im Satzverlauf. Die Bezugnahme auf das Melodiengut ist anhand musikalischer Parameter nicht immer gleich gut auszumachen. Notenbeispiel 6 zeigt einen mit „Kiewer Rospiv“ überzeichneten Abschnitt:

¹⁸⁶ Antonowycz: Ukrainische geistliche Musik, 101-104



Notenbeispiel 6: Heiliger Gott II, T1-13¹⁸⁷

Charakteristisch sind folgende Merkmale: Melodiegestaltung mittels paralleler Terzführung in den beiden oberen Stimmen und ein eingegrenzter Ambitus, Verzicht auf melodische Intervallsprünge, homophon-syllabischer Satz und Verzicht auf komplexere Polyphonie, klare Periodizität (4+4 / 4+4 Takte) und ein getragenes Tempo.

4.2.4 Verhältnis von Text-Musik und Bemerkungen zum Chorsatz

Charakteristisch sind häufigere Wechsel von akkordisch-homophonen und polyphonen Stellen sowie Gesängen im Rezitativ. Diese Unterteilung erfolgt in markanten Abschnitten, die oft durch Doppelstriche getrennt werden. Ein Großteil der Gesänge dient der Idee einer „einfacheren“ Tonsprache. An den rezitativischen Stellen wird auf eine metrische Unterteilung durch Taktstriche zugunsten der Textstruktur verzichtet. Insgesamt ist hinsichtlich der musikalischen Orthographie festzuhalten, dass in Bezug auf Rhythmus und Auftakte oft frei notiert wird. Bezüglich der Verwendung von Taktarten ist anzuführen, dass prinzipiell in Viertelnoten als metrische Grundeinheiten notiert wird –

¹⁸⁷ Hnatyschyn: Göttliche Liturgie unseres heiligen Vaters Johannes Chrysostomos, 14

rhythmische Kleinheiten sind dementsprechend Achtelnoten –, der Rhythmus eher einfach ist und generell nicht gegen den Schlag läuft. Entsprechend traditioneller Bearbeitungen führt Hnatyschyn die Ektenien im 4/4 oder 3/4 Takt aus und die Antiphonen ohne Taktangabe und Taktstriche. Viele Gesänge sind mit einem Wechsel an rezitativen und taktgebundenen Stellen versehen. Häufig werden Taktwechsel – 4/4 Takt und 3/4, 4/4 und 2/4, 4/4 und 6/4 – eingesetzt. Bezüglich der Aufteilung der Stimmbewegung ist folgende Beobachtung anzustellen. In Kapitel 4.2.2 wurde angemerkt, dass sich die zwei Oberstimmen eine Notenzeile teilen. Dies mag in der spezifischen Stimmführung begründbar sein, die *modo grosso* auf zwei Arten auftritt. Einerseits gibt es weite Bereiche mit konsequenten parallelen Terzverläufen (seltener Sexten) in den Oberstimmen mit ruhenden Unterstimmen. Andererseits existieren weite Passagen mit stärkerer Bewegung der Außenstimmen. Das Notenbild der ersten Notenzeile zeigt eine bewegte Stimme und eine *vox organalis*. Verweist dies auf die Stilbereiche „Volkskultur“ und „traditioneller liturgischer Gesang“?

In harmonischer Hinsicht ist der Verzicht auf komplexere Beziehungen zu konstatieren. So wird in jeder Hinsicht auf Sanglichkeit geachtet. Chromatische Fortschreitungen und entfernte Modulationen sind selten, dafür ist eine häufige Verwendung von Sextakkorden und der tonalen Parallelregionen – manche Gesänge sind als tonal schwankend zu bezeichnen – charakteristisch. Modulierende Passagen betreffen verwandte Tonarten und werden oft am Schluss des Gesanges vorgenommen, um das Folgende harmonisch anzubinden. An diesen Stellen wird häufig vermittels Terzparallelen und Ajoutierungen eine neue Tonart erreicht (Notenbeispiel 7)

The musical score is written for three voices: Soprano (top staff), Alto (middle staff), and Bass (bottom staff). The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The time signature is 4/4. The lyrics are in Ukrainian and Russian. The score shows a melodic line in the Soprano and Alto parts, with the Bass part providing a harmonic foundation. The lyrics are: 'не-раз-діль-ній Тройці по-кла-ня - ем - ся: та бо нас спа-сла - єсть.' The score ends with a 'rit.' marking.

Notenbeispiel 7: Wir haben das wahre Licht gesehen, Schluss¹⁸⁸

¹⁸⁸ Hnatyschyn: Göttliche Liturgie unseres heiligen Vaters Johannes Chrysostomos, 52

Neben den sehr einfachen rezitativischen Gesängen existieren häufig etwas kunstvoller gestaltete Gesänge. Bei diesen Gesängen sind die Stimmen über längere Abschnitte polyphon geführt. Versetzte Stimmeinsätze, Stimmwechsel in der Melodieführung, kurze Fugati, motivisch-thematische Arbeit und Wechsel von Solo- und Tuttipassagen sind charakteristisch. Auch in harmonischer Hinsicht sind diese Gesänge etwas reichhaltiger – keinesfalls ist aber eine spätrömantische Tonalität zu konstatieren. Auch hier sind die eingesetzten Mittel eher einfach – gelegentlich finden sich Alterationen und harmonisierte Chromatik (Notenbeispiel 4, Kapitel 4.1.3).

4.2.5 Tonartenplan

Hinsichtlich der Verwendung von Haupttonarten in den Stücken, die in der Tabelle (Kapitel 4.2.1) verzeichnet sind, ist folgendes zu bemerken: Der Liturgie liegt kein zyklischer Tonartenplan zugrunde. Allerdings sind über weitere Strecken tonale Einheiten und Verwandtschaften zu diskutieren, die das Konzept einer tonalen Entwicklung und Fortschreitung nahe legen. In dieser Hinsicht können drei tonale Regionen diskutiert werden:

Erstens die tonale Region zwischen „Friedensektenie“ und „Cherubinischer Gesang“, zweitens die Region zwischen „Bitt-Ektenie“ und dem „Vater Unser“ und drittens die Region von „Einer ist heilig“ bis zum Schluss.

In der ersten Region wird über weite Strecken der Liturgie von Beginn an die Tonart F-Dur, das wohl als Haupttonart bis einschließlich „Cherubinischer Gesang“ gesehen werden kann, fixiert. Weiter vorkommende Haupttonarten der Gesänge in diesem Abschnitt können entweder in subdominantischem, dominantischem Verhältnis, Terzverwandtschafts- oder Scheinterzverwandtschaftsbeziehungen zur häufigen Tonart F-Dur erklärt werden. Zwei Ausnahmen innerhalb dieser Strecke verweisen auf die Übernahme von Volksmelodien: So ist ein Teil der Hymne „O eingeborener Sohn“ in g-Moll notiert. Auch der zweite Teil von „Heiliger Gott“ steht in e-Moll – in diesem Gesang findet sich die Anweisung „Kiewer Rospiv“. Zwischen den Gesängen „Bitt-Ektenie“ und dem „Vater Unser“ – der zweiten tonalen Region – wird C-Dur zentral. Auch der

Gesang zur Konsekration (Sanctus) mit der Haupttonart F-Dur wird in den letzten acht Takten nach C-Dur gewendet (Kapitel 4.1.3) und ist dadurch kein Gegenargument für diese These. Interessant ist – neben der Harmonisierung des modalen „Würdig ist es“ – das „Vater-Unser“. So ist der erste Teil (I) tonal schwankend zwischen G-Dur und e-Moll. Der zweite Teil (II) bewegt sich von g-Moll nach B-Dur. Über Terzverwandtschaften und die Verwendung von Varianten wird stufenweise der Übergang in die dritte tonale Region zwischen „Einer ist heilig“ bis zum Schluss der Liturgie geschafft, die sich um die Tonart B-Dur bewegt. So steht der erste Teil des Kommunionliedes (I) in der Subdominanttonart Es-Dur; der zweite Teil bewegt sich von B-Dur nach g-Moll (Paralleltonart). Das kurze „Wir haben das Licht gesehen“ erreicht über die zu g-Moll terzverwandte Tonart e-Moll über eine Modulation (Dominatisierung der vierten Stufe) die Tonart D-Dur des folgenden ersten Teiles (I) von „Es fülle sich unser Mund mit deinem Lobe“. Der zweite Teil dieses Gesanges (II) steht wiederum in B-Dur. In der folgenden Ektenie wird in den letzten drei Takten noch einmal die Paralleltonart g-Moll erreicht, ehe der letzte Gesang „Gepriesen sei der Herr“ in B-Dur endet.

Für die These einer tonalen Entwicklung über drei tonale Hauptregionen können zusammenfassend folgende Argumente ins Feld geführt werden:

- die einzelnen Gesänge innerhalb der konstatierten tonalen Regionen sind durch subdominantische und dominantische Verhältnisse sowie Terzverwandtschaftsbeziehungen erklärbar
- Tonale Ausnahmen von dieser Regel werden vom Komponisten mittels Schlusswendungen in die betreffende tonale Region assoziiert [z.B. Praefation-Konsekration (Sanctus)“] oder durch einen zweiten Teil wieder rückgeführt (z. B. „Es fülle sich unser Mund mit deinem Lobe“ II)
- Weiter entfernte Tonarten werden durch das stufenweise Fortschreiten von Haupttonarten erreicht. Einzelne Gesänge stellen ihrerseits Modulationsschritte dar
- Ausnahmen sind durch Harmonisierungen modalen Liedgutes und des damit verbundenen Regelwerks zu erklären

4.2.6 Zur stilistischen Einordnung

Das Einordnung und Verstehen von Kompositionen liturgischer Gesänge der Ostkirchen des 20. Jahrhunderts setzt das Verständnis eines ästhetischen Grundmoments voraus. Der kompositorische Fortschritt um seiner selbst willen und das Streben nach Neuem haben nicht Eingang in diese Musik gefunden. Vielmehr geht es hier genau um das Gegenteil: Stetige Säkularisierung des liturgischen Gesangs und der starke Einfluss des Westen haben während des 19. Jahrhunderts zu einer wachsenden Begeisterung für freiauskomponierte und für gemischten Chor arrangierte Liturgien geführt. Charakteristisch für diese Liturgien ist eine Übernahme, beziehungsweise Verschmelzung von geistlichen Gesängen, volksmusikalischen Elementen und Stilprinzipien auskomponierter Chormusik nach westlichem Vorbild. Diese spezifische Mischung bleibt während des 20. Jahrhunderts bestehen und lässt sich auch in Hnatyschyns Schaffen nachweisen. So verweist der Musikwissenschaftler Oleksandr Kozarenko in seinem Beitrag an der „Second International Conference on Orthodox Church Music“ auf die Rückbesinnung vieler zeitgenössischer ukrainischer Komponisten auf alte monodische Gesänge. Neben weiteren im Exil wirkenden ukrainischen Komponisten erwähnt er auch Hnatyschyn als einen Vertreter dieser Richtung. Diese Rückbesinnung und Verwendung von alten monodischen Gesängen, welche den Kompositionen eine „gewisse Ursprünglichkeit“ [„certain originality“] verleihe und die „1000-Jahre-alte-Tradition“ als „lebendiges Element“ [„living element“] in der ukrainischen Kirchenmusik ihre Wirkung zeige, sei das hervorragende Merkmal der erwähnten Diasporakomponisten.¹⁸⁹

¹⁸⁹ Kozarenko: Sacred Monody in the Contemporary Art of Composing in Ukraine, 224-227

5 Zusammenfassungen

Kapitel 1

Das erste Kapitel dient der Einordnung der ukrainisch-griechisch-katholischen Kirche in ihrem religiösen und kulturellen Umfeld.

Die wechselvolle Entwicklung der ukrainischen Kirchen im Zuge der Abspaltung von der in der Ukraine ursprünglich stark verbreiteten russisch-orthodoxen Kirche, führt zu einer Vielfalt an konstitutionellen Gestalten. Zu den daraus entstehenden Kirchen der Ukraine zählen die ukrainisch-orthodoxe Kirche mit Patriarchat in Moskau (UOK-PM), die ukrainisch-orthodoxe Kirche mit Patriarchat in Kiew (UOK-PK) und die ukrainisch-autokephal-orthodoxe Kirche (UAOK). Neben den drei orthodoxen Kirchen entwickelt sich die ukrainisch-griechisch-katholische Kirche nach der Union mit Rom 1596 in Brest-Litovsk zu einer der bekanntesten katholischen Ostkirchen. Neben der kirchenpolitischen Situation haben die wechselvollen politischen Machtverhältnisse großen Einfluss auf die kulturelle und religiöse Praxis: die Aufteilung der Ukraine zwischen Polen und Russland, die darauf folgenden Neuaufteilung zwischen Österreich, Russland und Preußen sowie der Anschluss an die UdSSR und das damit verbundene stetige Bemühen um einen autonomen Staat.

Als Folge langer Unterdrückung und Anpassung entstehen ukrainische Gemeinden im Exil, die einen großen Beitrag zur Bewahrung und Weiterentwicklung der ukrainischen Kirchenmusik leisten.

Kapitel 2

Das zweite Kapitel befasst sich mit den liturgischen und musikalischen Gepflogenheiten der ukrainischen Kirchenmusik.

Das lebendige Nebeneinander altukrainischer monodischer Gesänge und zeitgenössischer kirchenmusikalischer Kompositionen wird in einem kurzen musikhistorischen Abriss dargestellt. Musik nimmt in der byzantinischen Liturgie einen hohen Stellenwert ein. Die Gesänge bilden die Grundlage des Vortrags und der Vermittlung liturgischer Texte. Die Wechselwirkung zwischen liturgischem Ablauf und Musik bedingt ein Regelwerk, an dem sich zeitgenössische Komponisten nach wie vor orientieren.

Zu den großen Entwicklungssträngen zählen die Übernahme von religiösem und musikalischem Gut aus dem byzantinischen Raum und dessen Adaption – das Entstehen regionaler Eigenheiten und die Annäherung an volksmusikalische Traditionen mit eingeschlossen. Große Bedeutung haben diesbezüglich Sammlungen von Gesängen, so genannter Hirmologien, die sich im Laufe der Geschichte von handschriftlichen Sammelbänden zu weit verbreiteten Druckwerken entwickeln.

Insgesamt kann von mehreren Ebenen der musikalischen Praxis in der Liturgie ausgegangen werden. So unterscheiden sich die Intonationsformeln, das Psalmodieren und der ekphonetische Vortrag der Priester und Diakone von den Antwortgesängen und Hymnen der Gemeinde beziehungsweise (in späterer Folge) des Chores. Gesänge wie Antiphonen, Stichera, Troparien, Dogmatika, Allelujagesänge bilden den Hauptbestandteil eines Offiziums. Neben diesen Gattungen findet das religiöse Kirchenlied (Kanty), welchem, religiöse, nicht-liturgische Texte zugrunde liegen, an bestimmten Stellen – etwa der Kommunion – Einlass.

Das Aufkommen der Partes-Gesänge löst die altukrainische Monodie nicht schlagartig ab. Vielmehr existierten zwei musikalische Entwicklungsformen nebeneinander bis sich der polyphone Gesang weitgehend durchsetzt und die mehrstimmige Entwicklung vorantreibt.

Wie im vorherigen Kapitel erläutert, machen sich die Auswirkungen der wechselvollen politischen Situation auch in der musikalischen Entwicklung bemerkbar. Einflüsse aus dem Westen bewirken neue kompositorische Impulse, beispielsweise Prinzipien des italienischen Konzerts, und führen zu groß angelegten kirchenmusikalischen Werken. Die wachsende Bedeutung des Chorwesens treibt die Entwicklung in Richtung auskomponierter Liturgieformen voran. Bedeutende ukrainische Komponisten wie Maksym Berezovs`kyj, Dmytro Bortnjans`kyj und Artemij Lukjanovič Vedel' sind an dieser Stelle zu nennen. Vertreter des aufkommenden ukrainischen Nationalstils, der stark auf Volksmelodien zurückgreift, sind Oleksander Košyc`, Kyrylo Stecenko und Mykola Leontovyč. Aufgrund politischer Unsicherheiten sind viele Ukrainer gezwungen ihr Land zu verlassen, um im Exil zu leben – darunter auch viele Musiker und Komponisten.

Kapitel 3

Das dritte Kapitel behandelt die Situation der ukrainisch-griechisch-katholischen Kirche in Österreich unter besonderer Berücksichtigung der Zentralpfarre zu St. Barbara in Wien. Neben der Gemeinde in Wien befinden sich ukrainisch-griechisch-katholische Pfarren in Salzburg, Innsbruck, Linz und Graz.

Die Pfarre St. Barbara ist Hauptsitz der ukrainisch-griechisch-katholischen Kirche in Österreich und wird bereits unter Kaiser Josef II 1783 gegründet. Die Gemeinde steht im Laufe der Geschichte mehrmals vor der Bedrohung das Kirchengebäude aufgeben zu müssen. Diese Absichten können jedoch verhindert werden, sodass zu jeder Zeit ein Pfarrbetrieb gewährleistet war. Diese lange Geschichte spiegelt sich in der langen Tradition des Kirchenchores wieder.

Die kirchenmusikalische Praxis der Pfarre im 20. Jahrhundert ist eng mit dem Komponisten und langjährigen Leiter des Kirchenchores Andrij Hnatyschyn (1906-1995) verbunden. Neben seiner Kompositionstätigkeit führt er den Kirchenchor St. Barbara zu großen Erfolgen. Zahlreiche Radioübertragungen bei Radio Ö1 und Fernsehauftritte im ORF bezeugen seine Popularität. Konzerte in und außerhalb Österreichs sowie Schallplatteneinspielungen seiner Kompositionen unterstreichen seine Produktivität.

Als Komponist widmet sich Hnatyschyn zu einem Großteil der liturgischen Musik. Sein Œuvre umfasst weiters eine Oper, zahlreiche Bearbeitungen altukrainischer Gesänge, Kompositionen für Orchester sowie Kammermusik. Sein Schaffen ist ein bedeutender Beitrag zur Bewahrung und Bereicherung ukrainischer Musikkultur.

Kapitel 4

Das letzte Kapitel der Arbeit stellt eine Betrachtung der von A. Hnatyschyn komponierten „Göttlichen Liturgie unseres heiligen Vaters Johannes Chrysostomos“ dar, die im Verlag Josef Dörr 1965 in Wien herausgegeben wurde. Der zugrunde liegende Text ist kirchenslawisch mit ukrainischer Aussprache und besteht aus 32 Einzelgesängen.

In der knappen Darstellung der Gesänge zeigen sich grundsätzlich zwei musikalische Grundgestalten: einerseits eher einfach gehaltene choralartige Gesänge, die syllabisch, homophon und eher kurz sind, und andererseits Gesänge in kunstvollerer Gestalt, mit längeren polyphonen Passagen und konzertanten Elementen.

Im weiteren Verlauf werden Überlegungen zu Form und Stil angestellt. Charakteristisch für die einzelnen Teile, in welchen mehrere Vokalsoli vorkommen, ist die Einbeziehung altukrainischer Gesänge. Diese mehrheitlich mit dem Vermerk „Kiewer Rospiv“ markierten Abschnitte werden an mehreren Stellen der Liturgie eingebaut.

Auch Chorsatz und tonale Strukturen stehen im Dienst eines volksliedhaften und sanglichen Vokalstils. Chromatische Fortschreitungen und Alterationen sind selten anzutreffen, dafür ist eine häufige Verwendung von parallelen Terzverläufen, Sextakkorden und Paralleltonarten – an manchen Stellen schwankt die Tonalität zwischen Dur und Mollparallele – zu konstatieren. Eine Betrachtung der Haupttonarten zeigt, dass über weite Strecken drei tonale Regionen durchschritten werden: F-Dur – C-Dur – B-Dur. Die einzelnen Gesänge in diesen tonalen Regionen lassen sich mittels subdominantischem und dominantischem Verhältnis sowie Terzverwandtschaftsbeziehungen erklären.

Zur stilistischen Einordnung der Komposition ist zu bemerken, dass sie im Kontext der Diaspora-Komponisten einen Idealtypus beschreibt: Nicht an den ästhetischen Vorgaben der westlichen Kunstmusik zu messen, steht sie in der Tradition der Rückbesinnung auf alte monodische Gesänge und nationales Liedgut.

6 Literaturverzeichnis

Musikalien

Hnatyschyn, Andrij: Služba Boza. Göttliche Liturgie unseres heiligen Vaters Johannes Chrysostomos für gemischten Chor [Partitur], Musikverlag Josef Dörr, Wien 1965.

Sekundärliteratur

Andreevsky, Alexander von: Dilettanten und Genies. Geschichte der russischen Musik, Berlin 1951.

Andreevsky, Alexander von: Die klingende Volksseele. Eine Geschichte der russischen Musik, Innsbruck 1948.

Antonowycz, Myroslaw: The Chant from Ukrainian Heirmologia, Bilthoven 1974.

Antonowycz, Myroslaw: Ukrainische geistliche Musik. Ein Beitrag zur Kirchenmusik Osteuropas, München 1990.

Bandion, Wolfgang: Steinerne Zeugen des Glaubens. Die heiligen Stätten der Stadt Wien, Wien 1989.

Bandion, Wolfgang: St. Barbara zu Wien, Salzburg 1999.

Benz, Ernst: Heiteres Licht der Herrlichkeit, in: Das Buch der Heiligen Gesänge der Ostkirche, hrsg. von Ernst Benz, Hans Thurn, Constantin Floros, Hamburg 1962, 7-38.

Blazejowskyi, Dmytro: Schematism of the Ukrainian Catholic Church. A Survey of the Church in Diaspora, Rom 1988.

Chagala, Taras: Die katholischen und orthodoxen Kirchen in der Ukraine. Plädoyer für ein ökumenisches Miteinander, Ostfildern 2005.

Chalgala, Taras: Herr setze den Spaltungen ein Ende. Eine pastoraltheologische Studie über die Beziehungen der katholischen und orthodoxen Kirchen in der Ukraine und die Möglichkeiten zu deren Verbesserung aus griechisch-katholischer Sicht, Wien 2003.

Dazej, Maria: Begegnungen und Trennungen, in: Österreichisch-Ukrainische Rundschau 2, 1996, 132-133.

Edelby, Neophytos (Hg.): Liturgikon. „Messbuch“ der byzantinischen Kirche, Recklinghausen 1967.

Elscheková, Alice / Elschek, Oskár: Allgemeine kulturpolitische und ideologische Prozesse in ihrer Auswirkung auf die Minderheiten, in: Echo der Vielfalt. Traditionelle Musik von Minderheiten-ethnischen Gruppen, hrsg. von Ursula Hemetek, Wien 1996 (Schriften zur Volksmusik 16), 17-30.

Fischer, Kurt von: Quellen mehrstimmiger Musik des 13. bis 15. Jahrhunderts aus slavischen Ländern, in: Beiträge zur Musikgeschichte Osteuropas, hrsg. von Elmar Arro, Wiesbaden 1977, 385-389.

Floros, Constantin: Gesang zum Lobpreis Gottes, in: Das Buch der heiligen Gesänge der Ostkirche, hrsg. von Ernst Benz, Hans Thurn, Constantin Floros, Hamburg 1962, 143-176.

Floros Constantin: Universale Neumenkunde¹. Entzifferung der ältesten byzantinischen Neumenschrift und der altslavischen sematischen Notation, Kassel 1970.

Floros, Constantin: Universale Neumenkunde³. Die byzantinischen, slavischen und gregorianischen Tonfiguren und Formeln, Kassel 1970.

Frumkis, Tatjana: Bortnjanskij, in: MGG2, Personenteil Bd. 3, Sp. 455-460.

Gabriel Adrianyi: Geschichte der Kirche Osteuropas, Paderborn 1992.

Gardner, Johann von: System und Wesen des russischen Kirchengesanges, Wiesbaden 1976 (Schriften zur Geistesgeschichte des östlichen Europa 12).

Gardner, Johann von: Gesang der russisch-orthodoxen Kirche, Bd. 1, , Wiesbaden 1983 (Schriften zur Geistesgeschichte des östlichen Europa 15).

Gardner, Johann von: Gesang der russisch-orthodoxen Kirche, Bd. 2, , Wiesbaden 1987 (Schriften zur Geistesgeschichte des östlichen Europa 17).

Gardner, Johann von: Die Rolle der Musik im orthodoxen Gottesdienst, in: Kult und Kontemplation in Ost und West, hrsg. von Ökumenisches Institut der Abtei Niederaltaich, Regensburg 1967, 86-109.

Gerasimova-Persidskaja, Nina: Zur Entwicklungsgeschichte des Partes-Konzertes in der Ukraine, in: Beiträge zur Musikgeschichte Osteuropas, hrsg. von Elmar Arro, Wiesbaden 1977, 369-384.

Harri, Jopi: Principles of traditional harmonization in Eastern Slavic chant, in: Composing and Chanting in the Orthodox Church, Proceedings of the second International Conference on Orthodox Church Music, hrsg. von Ivan Moody und Maria Takala-Roszczenko, Jyväskylä 2009, 228-255.

Hawura, Ohla: Mit dem ukrainischen Kammerchor „Oranta“ in Wien, in: Österreichisch-Ukrainische Rundschau 2, 1996, 98-99.

Heyer, Friedrich: Ukraine, in: Theologische Realenzyklopädie, Bd. 34, hrsg. von Gerhard Müller, Berlin / New York 2002, 245-253.

Hornykewytsch, Myron: Griechisch-katholische Zentralpfarre zu St. Barbara in Wien anlässlich des 150jähr. Jubiläums ihres Bestehens. Skizzen aus der Pfarrchronik, Wien 1934.

Innerkofler, Adolf: Der erschlagene Heilige zu St. Barbara in der Postgasse: griechisch-katholischer Erzbischof und Martyrer Josaphat Kunzewytsch, Wien 1933.

Jaminskyj, Borys: Eine Epoche ist zu Ende gegangen...Gedanken zum Tod von Prof. Andreas Hnatyschyn, in: Österreichisch-Ukrainische Rundschau 1, Wien 1995, 39-41.

Jasynovs'kyj, Jurij: Orthodoxe Kirchenmusik. Orthodoxe Kirchenmusik der Westukraine und der Ostslowakei, in: MGG2, Sachteil 7/2, Sp. 1135-1138.

Johannes, Chrysostomus: Die Göttliche Liturgie des hl. Johannes Chrysostomus: byzantinische Liturgie, Rom 1954.

Jurčenko, Mstyslav: Berezovskij, in: MGG2, Personenteil Bd. 2, Sp. 1188-1195.

Kirchhoff, Kilian: Hymnen der Ostkirche. Dreifaltigkeits-Marien-und Totenhymnen, Münster 1960.

Kirchhoff, Kilian: Osterjubiläum der Ostkirche. Hymnen aus der Fünfzigstägigen Osterfeier der byzantinischen Kirche, Münster 1961.

Kozarenko, Oleksandr: Sacred monody in the contemporary art of composing in Ukraine, in: Composing and Chanting in the Orthodox Church, Proceedings of the second International Conference on Orthodox Church Music, hrsg. von Ivan Moody und Maria Takala-Roszczenko, Jyväskylä 2009, 224-227.

Kurmanowytsh, Viktor: Chronik der ukrainischen griechisch-katholischen Zentralpfarre zu St. Barbara in Wien, in: Österreichisch-Ukrainische Rundschau 2, Wien 1996, 134-135.

Kuzma, Marika: Berezovs'ky, in: NGroveD2, Bd. 3, 310-311.

Kuzma, Marika: Bortnyan'sky, in: NGroveD2, Bd. 4, 43-45.

Laux, Karl: Die Musik in Russland und in der Sowjetunion, Berlin 1958.

Lehmann, Michael: Die Katholiken der östlichen Riten und ihr liturgischer Gesang in Österreich, in: Singende Kirche 8/4, Wien 1961, 157-160.

Lozovaja, Irina: Russisch-orthodoxe Kirchenmusik, in: MGG2, Sachteil Bd. 7/2, Sp. 1120-1131.

Miklas, Manuela: Soziolinguistische Aspekte der aktuellen Sprachenfrage in den ukrainischen Kirchen des byzantinischen Ritus, Wien 2008.

Mühe, Hansgeorg: Über die Musik unserer Nachbarn in Europa, Hamburg 1994.

Ostheim-Dzerowycz, Alexander: Die St. Barbara-Kirche in Wien, in: Österreichisch-Ukrainische Rundschau 8, Wien 1998/1999, 82-84.

Petzolt, Martin: Liturgische Bücher, in: Religion in Geschichte und Gegenwart, 4. Auflage, hrsg. von Hans D. Betz, Bd. 5, Tübingen 2002, Sp. 462-464.

Plöchl, Willibald M.: St. Barbara zu Wien: die Geschichte der griechisch-katholischen Kirche und Zentralpfarre St. Barbara, Bd. 1, Wien 1975.

Plöchl, Willibald M.: St. Barbara zu Wien: die Geschichte der griechisch-katholischen Kirche und Zentralpfarre St. Barbara, Bd. 2, Wien 1975.

Preobraženskij, Antonin V.: Die Kirchenmusik in Russland: von den Anfängen bis zum Anbruch des 20. Jahrhunderts, Berlin 1999 (Studia Slavica musicologica 14).

Prinz, Karin: Vom kulturellen Reichtum der Ukraine beim Niederösterreichischen Donaufestival 1995, in: Österreichisch-Ukrainische Rundschau 1, Wien 1995, 118-121.

Prokschi, Rudolf / Rappert, Wolfgang N.: Die griechisch-katholische Gemeinde der Ukrainer, in: Die Ostkirchen in Wien, hrsg. von Christian Gastgeber / Franz Gschwandtner, Wien 2004, 153-164.

Prokschi, Rudolf / Rappert, Wolfgang N.: Einleitung, in: Die Ostkirchen in Wien, hrsg. von Christian Gastgeber / Franz Gschwandtner, Wien 2004, 11-45.

Schütz, Karl: Erzdiözese Wien, in: Kirchenchöre Österreichs. Geschichte der Chormusik im Gottesdienst und Dokumentation von Kirchenchören in Österreich und Südtirol, Ausgabe B, hrsg. von Johann Trummer, Graz 1987, 109-125.

Schulz, Hans-Joachim: Die byzantinische Liturgie. Vom Werden ihrer Symbolgestalt, Freiburg im Breisgau 1964 (Sophia 5).

Schulz, Hans-Joachim: Liturgie, Tagzeiten und Kirchenjahr des byzantinischen Ritus, in: Handbuch der Ostkirchenkunde, Bd. 2, hrsg. von Wilhelm Nyssen / Hans-Joachim Schulz / Paul Wiertz, Düsseldorf 1989, 30-100.

Sonevyts`kyi, Ihor; Palidvor-Sonevytd`ka, Nataliia: Dictionary of Ukrainian Composers. Union of Ukrainian Composers: Lemberg 1997.

Tamcke, Martin: Das Orthodoxe Christentum, München 2004.

Tamcke, Martin: Im Geist des Ostens leben. Orthodoxe Spiritualität und ihre Aufnahme im Westen. Eine Einführung, Frankfurt/Main 2008.

Totzke, Irenäus: Die Musik der Orthodoxen Kirche, in: Handbuch der Ostkirchenkunde, Bd. 2, hrsg. von Wilhelm Nyssen / Hans-Joachim Schulz / Paul Wiertz, Düsseldorf 1989, 211-235.

Totzke, Irenäus: Orthodoxie als Mitte, in: Kult und Kontemplation in Ost und West, hrsg. von Ökumenisches Institut der Abtei Niederaltaich, Regensburg 1967, 7-19.

Thurn, Hans: Die Hymnentexte, in: Das Buch der heiligen Gesänge der Ostkirche, hrsg. von Ernst Benz, Hans Thurn, Constantin Floros, Hamburg 1962, 39-142.

Winkler, Dietmar W / Augustin, Klaus: Die Ostkirchen. Ein Leitfaden, Graz 1997.

Zagiba, Franz: Der liturgische Gesang der Slaven im Rahmen der West- und Ostkirche, in: Singende Kirche 8/4, Wien 1961, 160-162.

Zupnyk, Johann: Nachrichten aus dem Leben der ukrainischen Gemeinde in Wien, in: Österreichisch-Ukrainische Rundschau 1, Wien 1995, 165.

Zupnyk, Johann: Sonderausgabe. ÖUG-Nachrichtenblatt. Wien, September 1995.

7 Anhang

Anhang 1 – Aufbau der Chrysostomos-Liturgie

Die folgende Darstellung des Aufbaus der Liturgie¹⁹⁰ orientiert sich an Schulz: Handbuch der Ostkirchenkunde Bd. II, 38-48 mit Ergänzungen aus Gardner: System und Wesen des russischen Kirchengesanges, 90-92.

I Proskomidie (Gabenbereitung)

- Vorbereitungsgebete vor der Ikonostase
- Durch die Seitentüren in den Altarraum
- Küssen von Altar, Evangelienbuch, Segenskreuz
- In sakristeiähnlichen Raum, um Hl.Gewänder anzulegen
- Gebete während dem Anlegen der Gewänder
- Gehen zum Rüsttisch auf der linken Seite des Altarraumes
- Beginn der eigentlichen Proskomidie
Priester nimmt das erste der fünf Opferbrote, Kreuzzeichen darüber
Worte: „Zum Gedächtnis unseres Herrn und Gott und Heilandes Jesus Christus“
- Schneidet quadratisches Mittelstück heraus, darauf stehen Buchstaben (IC XC NIKA = Jesus Christus ist Sieger) = wird als das Lamm Gottes bezeichnet
Worte: „Hingeopfert wird das Lamm Gottes, das die Sünden der Welt hinwegnimmt“
- Er macht zwei Schnitte in Kreuzesform und durchbohrt die Seite
Worte:
- Gießt Wein (Blut) und Wasser in Kelch (Opfersymbolik), („bildhaft-sakramentale Vergegenwärtigung“)
- Priester nimmt von übrigen vier Broten Stückchen und legt sie auf Patene (Diskos) Versinnbildlichung der Gemeinschaft der Heiligen und Maria

¹⁹⁰ In der Ukraine „Služba“ (Gardner: System und Wesen des russischen Kirchengesanges, 77)

- Dann stellt er einen Stern über die Gaben („Stern kam wo Kind war“)
- Das wird mit Velum bedeckt
- Weihrauch wird gesegnet und über Gaben + Darbietungsgebet
- Opfertgaben, Altar, Kirche, Priester, Gläubige vom Diakon beweihräuchert (inzensiert)

II Katechumenenliturgie

- Eröffnungsdoxologie
- Große Ektenie
- 1. Antiphon (aus den Psalmen, antiphonisch)
- Kleine Ektenie
- 2. Antiphon (wie die erste, endet mit Tropar)
- Kleine Ektenie
- 3. Antiphon (währenddessen beginnt kleiner Einzug), (wie 1. und 2. Antiphon)
- Kleiner Einzug mit Evangelienbuch (Kommen des Herrn zur Verkündigung des Wortes), Christus wird begrüßt
Worte: „Kommt, lasst uns Christus anbeten und vor ihm niederfallen...“
- Troparien, Kondakien (nach Fest, Wochentag, Kirchenpatron ausgewählt), (in verschiedenen Kirchentönen, Chöre wechseln sich ab)
- Trisagion (Wechselgesang)
Worte: „Heiliger Gott, heiliger Starker, heiliger Unsterblicher, erbarme Dich unser“
- Prokimen (antiphonisch-responsorisch)
- Lesung (Apostelbrief, oder Apostelgeschichte)
- Allelujagesang (Kirchenton hängt vom Tag und Fest ab)
- Beräucherung der Kirche
- Evangelium (durch Diakon)¹⁹¹
- Ruf vor und nach dem Evangelium - „Ehre sei Dir Herr“
- Gebetsteil (+Ektenie/Inständige Ektenie-Bußgottesdienst)

¹⁹¹ Die Predigt wird entweder nach dem Evangelium, während der Kommunion oder kurz vor der Entlassung gesprochen. (Gardner: System und Wesen des russischen Kirchengesanges, 91)

- Allgemeines Gebet der Gläubigen

III Opfergottesdienst

- Großer Einzug (Gaben durch Diakon zum Altar)
- Begleitet von Gesang des Cherubshymnus (Liturgen Stillgebet)
- Vor den Türen wenden sich Liturgen zum Volk und sprechen Segenssprüche
- Niederstellen und Bedecken der Gaben (Beenden Cherubshymnus)
- Ektenie (+Opfergebet)
- Friedenskuss
- Glaubendbekenntnis (rezitiert, oder von der Gemeinde oder vom Chor gesungen)
- Eucharistiegebet/Anaphora (Hochgebet)
- Fürbittgebet – Inständige Ektenie
- Vaterunser (Schlussworte-Doxologie), (rezitiert, oder von der Gemeinde oder vom Chor gesungen)
- Inklinationsgebet (Kommunionsgebet vor und nach Kommunion)
- Ruf: „ Das Heilige den Heiligen“, Antwort: „ Einer ist Heilig, einer ist Herr, Jesus Christus, zur Ehre Gottes des Vaters“
- Brechen Heiliges Brot, Tei mit IC vereinigt mit Wein/Blut
- Den Gläubigen Vermischtes mit Löffel gereicht
- Kommunionsgesang und zwei Dankgesänge begleiten Austeilung
- Danksagungsektenie und Doxologie
- Segensgebet und Schlusseggen
- Gläubige gehen zu Priester, küssen Segenskreuz und holen ein Stück geweihtes Brot (Antidoron)

Anhang 2 - Hnatyschyns Werk

Nach Ihor Sonevyts`kyi, Nataliia Palidvor-Sonevytd`ka: Dictionary of Ukrainian Composers. Union of Ukrainian Composers: L`viv 1997.

Medvediuk Opera, Olena Volksoper zu eigenem Libretto, 1980.

Babusyna pryhoda (Granma`s adventure) einaktige Kinderoper nach O. Oles`, 1985.

Ruka Ivana Damaskyna (The hand of John Damascus), Oratorium für Solisten, Chor, Klavier und Orchester, nach I. Franko, 1976.

Khreshchennia Ukrainy (Baptism of Ukraine), 1985.

Vozdaimo Slavu Bohovi (Let us glorify the Lord), Psalm.

Hospod` tsariuie (The Lord is King), Psalm für das Millennium des Christentums in der Ukraine, 1987.

2 Kantaten zu Ehren des Bischof Savaryn und Patriarch Joseph Slipyi.

Für Orchester:

Ukrainische Suite für Symphonieorchester in vier Sätzen, 1942.

Moie selo (My village), Suite in 5 Sätzen

2 Overtüren

Ukrainische Volkstänze

Streichquartett über dem Thema eines Ukrainischen Frühlingsliedes

Klaviertrio

Für Violine und Klavier:

Dumka, Chabarashka, Wiegenlied, Humoresque, Capriccio, Canzonetta, Skerzino, Romanze

Für Cello und Klavier:

Dumka, Hochzeitsfragment, Tanz und Wiegenlied, Elegie, Ukrainische Tänze für Klavier

Choral:

Chy ty meine Bozhe navik zabuvaiesh (Why are you forsaking me, o Lord), Psalm.

Sammlung von 36 Choralwerken zu Texten von T. Shevchenko, 1968.

Zbirka pisen`17 Lieder für Gemischten Chor.

Ridni zvuky (Cherished sounds), 20 Chorallieder für Männerchor, 1977.

Solo:

c. 100 Lieder („original songs“) zu Texten Ukrainischer und Deutscher Poeten, wie *Zhyta* (Wheat fields), *Mamo moja* (My Mother), und andere.

4 Liturgien für Männerchor

2 Liturgien für Gemischten Chor

Liturgie für Frauenchor

Liturgie für Kinderchor

Vespern

Ostermatutin

Bohorodytsi na slavu (In praise of Mother God) - Sammlung 17 „original choral works“

Preterpivyi za nas strasty – Sammlung von Passionsliedern

Weihnachten in Ukrainischen Carols

Lieder zu Ehren der Heiligen, Arrangement und Harmonisierung von liturgischen Liedern, wie Kontakia und Troparia

Anhang 3 – Hnatyschyn-Bestand der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek

Hnatyschyn, Andrij: Bogorodici na slavu chorovi tvori. Ukrainische Marienlieder, (Gem. Chor teils a capp., teils mit Klav., Part.), Wien: Selbstverlag, 1974.

Hnatyschyn, Andrij: Dvi pisni na slova Tarasa Sevcenka Sadok visnevij kolo chati [Der Weichselgarten]. Dumi moi [Lieder, meine Lieder]. Dlja misanogo choru [f. gem. Chor], (a cappella, Partitur), Wien: Josef Dörr, 1967.

Hnatyschyn, Andrij: Pisni. Lieder. Dlj'a golosu i fortepiano. Gesang u. Klavier, Wien: Josef Dörr, 1964.

Hnatyschyn, Andrij: Pisni. Lieder. Na slova T. Sevcenka. Dlja trigolosnogo choru v suprovodi fortepiano, (3-stimmiger Chor und Klavier, Partitur), Wien: Josef Dörr, 1958 [1971].

Hnatyschyn, Andrij: Sluzba boza. Göttliche Liturgie unseres heiligen Vaters Johannes Chrysostomos. Dlja misanogo choru [Gemischter Chor], (a cappella, Partitur), Wien: Josef Dörr, 1965.

Hnatyschyn, Andrij: Koliskova. Wiegenlied: Gumoreska. Humoreske. Dlja skripki z fortepiano. Für Violine mit Klavier, (Stimmen), Wien: Josef Dörr, 1968.

Hnatyschyn, Andrij: Das Vermächtnis. Volksmelodie aus der Ukraine. [Text v. Tarass Schewtschenko, Chorsatz von Andrij Hnatyschyn. Deutsche Worte: Ostap Hryzaj], (Gemischter Chor a cappella, Partitur), Wien: Robitschek, um 1974.

Hnatyschyn, Andrij: Die Kraniche. Ukrainisches Volkslied. [Deutscher Text: Ostap Hryzaj], (Gemischter Chor a cappella, Partitur), Wien: Robitschek, um 1974.

Hnatyschyn, Andrij: Do 150-riccj'a narodzennj'a Tarasa Sevcenka. Andrij Hnatyschyn. Ci ti mene Boze milij navik zabuvaes [Hasst (sic!) du mich vergessen o Herr] [12. Psalm] Mis. chor z bas. solom [Für gem. Chor u. Bass-Solo] Slova Tarasa Sevcenka, (Partitur), Wien: Josef Dörr, 1963.

Hnatyschyn, Andrij [Bearb.]: s. Als ich fuhr um meine Garben. Ukrainisches Volkslied, (Gemischter Chor a cappella, Partitur und Stimmen), 1951.

Hnatyschyn, Andrij: Ich liebt' einmal ein Mädchen, Ukrainisches Volkslied. Deutscher Text v. Natalie Gross. Bearb. v. Andrij Hnatyschyn. (Gemischter Chor a cappella, Partitur und Stimmen), Wien: Robitschek, 1950 [Ausg. 1951].

Hnatyschyn, Andrij: Jede wahre Liebe. [Ukrainisches Volkslied]. [Worte: Natalie Gross], (Gemischter Chor, a cappella, Partitur], Wien: Robitschek, um 1974.

Hnatyschyn, Andrij: Narodni pisni na misanyj chor. Melodja i slova E. Zbir Iv, Kolessy. na misanyj chor. Ukrainische Volkslieder f. Gem. Chor. Text aus der Ethurge. Seinly von J. Kolome, Lwow: Torban, 1938.

Hnatyschyn, Andrij: Ukrainian Suite for orchestra by Andrej Hnatyshyn and Egon Lustgarten. Full score, Ms: Autogr. Lustgarten, Sign. F11.Lustgarten.139. Mus, Musiksammlung Österr. Nationalbibliothek.

Hnatyschyn, Andrij: Als ich fuhr um meine Garben. Ukrainisches Volkslied. Deutscher Text v. Walter Davy. Bearb. v. Andrij Hnatyschyn, (Gem. Chor a cappella, Partitur und Stimmen), Wien: Robitschek, 1950 [Ausg. 1951].

Hnatyschyn, Andrij: Weh, o Weh, oh liebste Mutter! Ukrainisches Volkslied. Deutscher Text v. Walter Davy. Bearb. v. Andrij Hnatyschyn. (Gem. Chor a capp. Part. u. St.), Wien: Robitschek 1950 [Ausg. 1951].

Hnatyschyn, Andrij: Wo ist das Mädchen hin? Ukrainisches Volkslied. Deutscher Text v. Walter Davy. Bearb. v. Andrij Hnatyschyn, (Gemischter Chor a cappella, Partitur und Stimmen), Wien: Robitschek 1950 [Ausg. 1951].

Hnatyschyn, Andrij: Ridna pisnja: zbirnyk dlja fortepjana, hitary abo harmonii aranžovali A. Hnatyšyn ta B. Zarevyč, Viden' [Wien]: Nakladom Knyharni Borysa Tyščenka, 1942.

Anhang 4 – Andreas Hnatyschyn. Komponist und Dirigent

Artikel „Andreas Hnatyschyn. Komponist und Dirigent“ (Ukraine 24, München 1963
??? – handschriftliche Notiz)

Fundort: ungeordnetes Konvolut Nachlass Hnatyschyn St. Barbara

Ukraine, Hnatyschyn

ANDREAS HNATYSCHYN

KOMPONIST UND CHORDIRIGENT

Nr. 24, 1963



Unter den ukrainischen Künstlern, die in der freien Welt leben und tätig sind, nimmt der Dirigent und Komponist Andreas Hnatyschyn einen besonderen Platz ein. Er wird seit Jahren von allen Ukrainern im Ausland und in der Heimat hoch geschätzt. Auch die österreichische Regierung hat den künstlerischen Wert seines Wirkens erkannt und verlieh ihm am 24. Januar dieses Jahres den Professorentitel.

Andreas Hnatyschyn wurde am 26. 12. 1906 in Czyzykiw bei Lemberg geboren. Er ist jetzt österreichischer Staatsbürger. Nach der Matura studierte er an der Theologischen Akademie in Lemberg Philosophie. Er brach sein Studium ab und besuchte das Musikinstitut in Lemberg. Der Erzbischof von Lemberg, Andreas Graf Scheptytzky, gewährte ihm ein Stipendium in Wien. 1931 besuchte Andreas Hnatyschyn das neue Wiener Konservatorium, und belegte als Hauptfächer Kapellmeisterschule und Komposition, und beendete diese mit der Diplomprüfung. Später studierte er bei Prof. Lustgarten Komposition und bei anderen Musikpädagogen Solo-Gesang. Während seines Stu-

diums in Wien war er von 1931 bis 1939 Chor-dirigent und Kirchsänger bei der St. Barbara-Kirche. 1940 war Andreas Hnatyschyn im Raimundtheater als Musiker beschäftigt. Von 1941—43 wirkte er in Berlin als Chordirigent in der Kathedrale der Apostolischen Visitation der Ukrainer in Deutschland. Im Mai 1943 kehrte er nach Wien zurück und war bis 1945 im Stadttheater als Sänger engagiert. Seit 1954 ist er als Chordirigent und Kirchsänger bei St. Barbara tätig.

Unter der Leitung von Andreas Hnatyschyn wurden zahlreiche Konzerte veranstaltet, die in verschiedenen Konzertsälen und in katholischen Kirchen von Wien, St. Pölten, Linz, Salzburg, Mariazell u. a. aber auch im Rundfunk stattfanden. Auf diese Weise lernten große Kreise der Österreicher die Schönheit der byzantinisch-slawischen Kirchenmusik kennen. Doch nicht nur in Österreich, sondern auch im Ausland ist St. Barbara als Zentrum der byzantinisch-slawischen Kirchenmusik bekannt. In den letzten Jahren erreichte der Kirchenchor zu St. Barbara unter der Leitung von Andreas Hnatyschyn einen künstlerischen Höhepunkt. Als Beweis mögen die zahlreichen in- und ausländischen Kritiken erwähnt werden.

Außer weltlichen Liedern, Chorwerken, Kammermusik und symphonischer Musik komponierte Andreas Hnatyschyn Messen zur Liturgie des Hl. Johannes Chrysostomos und bearbeitete zahlreiche altslawische Kirchengesänge, Troparien, Kondakarien und Vespere. In seiner erfolgreichen Tätigkeit als Komponist bereicherte Andreas Hnatyschyn die slawische Kirchenmusik durch eigene Kompositionen, die teilweise auf Schallplatten festgehalten sind. Unter seinen Werken ist das „Ave Maria“ besonders hervorzuheben.

Größte Popularität erreichte er mit zwei Langspielplatten der vollständigen Liturgie mit Priestern und Diskanten und Chor zu St. Barbara.

Im Jahre 1958 wurde Andreas Hnatyschyn von der Diözesenkommission für Kirchenmusik der Erzdiözese Wien für seine Tätigkeit als Chorleiter ein Anerkennungsdiplom überreicht.

Anhang 5 – Kompositionen und Bearbeitungen

„Kompositionen und Bearbeitungen v. A. Hnatyschyn ab dem Jahre 1962“

Art der Aufstellung: Liste-Chronologie

Zeitraum: 1962-1975

Umfang: 4 maschinenbeschriebene Seiten

Eigenhändig verfasst von Hnatyschyn (auf der 3. Seite findet sich folgender Hinweis:

„Wien, den 29. Juni 1974 / Prof. A. Hnatyschyn“)

Fundort: ungeordnetes Konvolut Nachlass Hnatyschyn St. Barbara

R

1969

1970

1971

1972

1973

1974

99

1974

- 3 -

Elf ukrainische "Schützen-lieder" bearbeitet für Bariton-Solo mit Chor und Orchester (Klavier).Orch.: Holz, Streicher und Harfe. Aufgenommen aufs Band am 4. Mai 1974. Solist: Michael Minskyj, Wiener Kammerorchester unter meiner Leitung.

Im Jahre 1974 habe ich beendet den zweiten Akt meiner Oper "O l e n a " Partitar 307 S., - Klavierauszug 13l. Nach Erzählung v. Markian Schaschkewytsch ist die Oper beendet.

Wien, den 29. Juni 1974

Prof. A. Hnatyshyn

weiter

1974

-4-

Ukrainische Weihnachtslieder für Frauenchor " Ischly triže Zari", "Woswesselimsja", "Redujtesja wsi ludy" und "Nowa Radistj stala".

Frauenduet mit dem Gem-Chor: "Ščo sa radistj?? . ? Ponad Wyflejemom", " Oj šy tak toper", "Wossijawyj nad ssonze" und "Na Rozdestwo Chrysta".
B e a r b e i t u n g e n.

1975

" Tam sa rikamy" Weihnachtslied (Text aus der "Christlichen Stimme") für Gem. Chor

" Die Hl. Liturgie " (Ukrainischer Text) für Gem. Chor. Geschrieben auf Bestellung des Pfarrers J. Scharyj in Chikago.

" D i e H A N D d e s J O H A N N E S D A M A S C E N U S Poem für den Gem. Chor und Soli mit Klavierbegleitung (Orchester). 56 Seiten.

" V o r w ä r t s " Marsch (Worte v. O. Schewtschenko) für Gem. Chor mit. Klavier.

" Čornyj Liss" (Schwarzwald) ein Lied für Bariton u. Klavier.

Im Verlag Josef Dörr ist erschienen ein Liederbuch für dreistimmigen Jugendchor mit Klavier unter dem Titel " S p i w a j m o "

Im Selbaverlag ist erschienen die Sammlung der Marienlieder f. Chor unter dem Titel " Bohorodyzi na Slawu " (Original komp. und Bearbeitungen.

" C R E D O " für Gem. Chor (Nr. 2) in F-Dur.

Bearb. von Panachyda (Libera) und Begräbnis und ^{und} "Die Trauung" (Win-cannja) in ~~uk~~ der ukrainischen Sprache. Erschienen in Winnipeg (Pater Romanyschyn).

Anhang 6 – Tätigkeiten des Kirchenchores zu St. Barbara

„Tätigkeiten des Ukrainischen Kirchenchores zu st. Barbara in Wien / unter der Leitung von Prof. Andreas Hnatyschyn seit dem Jahre 1962“

Art der Aufstellung: Liste-Chronologie

Umfang: 11 maschinenbeschriebene Seiten

Zeitraum: 1962-1982 zuzüglich Ergänzungen bis 1984

Vermutlich auch eigenhändig verfasst durch A. Hnatyschyn (Formale Ähnlichkeiten zu Quelle in Anhang 5)

Fundort: ungeordnetes Konvolut Nachlass Hnatyschyn St. Barbara

Tätigkeit des Ukrainischen Kirchenchores zu St. Barbara in Wien
unter Leitung von Prof. Andreas Hnatyschyn seit dem Jahre 1962

1962

20. 1. 18.30 Uhr Hochamt in der Pfarrkirche Alservorstadt, Wien 8 (Gebets-
woche für die Einheit der Christen) zelebr. v. P. Dr. Kupranec
Weihnachtslieder u. "Ave Maria" v. Hnatyschyn ges. v. Edith Saprun
18. 2. Festakademie zu Ehren des ukr. Dichters Markian Schaschkewytsh
im Mittl. Ehrbarsaal (18.30 Uhr)
21. 4. Wr. Rundfunk überträgt um 17 - 18 Uhr "Ukrainische Osterlieder"
5.6. Vortrag des Prof. Hnatyschyn "Volkslied in den Werken von Taras
Schewtschenko u. M. Lyssenko." (Schönlaterng. 7)
20. 5. Feierliches Hochamt in der St. Barbara-Kirche anl. des 100-jährigen
Jubiläums der Ukrainisch-kath. Kirchengemeinschaft in Anwesenheit
des Päpstlichen Nuntius Exz. Opilio Rossi
27. 5. Festkonzert anl. des 100-jährigen Bestehens der Kirchengemeinschaft
im Mozartsaal um 14 Uhr. Mitwirkend Miro Skala-Staryckyj.
6. 9. 19.30 Uhr im Dom zu St. Stefan - Hl. Messe im Ukrainisch-kath. Ri-
tus mit Schlußwort Se. Eminenz Kard. Dr. Franz König. ("Jugend betet")
2. 12. Chorkonzert im Gr. ~~Stadtsaal~~ Stadtsaal zu St. Pölten. - Ukrainische
Lieder und Psalmen, Volkslieder und Volkstänze. (Kath. Bildungs-
werk in St. Pölten). - 19.30 Uhr.
24. 12. Übertragung der ukrainischen Weihnachtslieder durch den Wr. Rund-
funk (8.15 Uhr)

1963

20. 1. 10 Uhr - 11.20 Heilige Messe aus der St. Barbara-Kirche in Wien. Lie-
turgie im ukrainischen-griech.-kath. Ritus. Andreas Hnatyschyn: Eigene
Kompositionen und Bearbeitung von kiewer und galizischen Volkswei-
sen. Der Ukrainische Kirchenchor zu St. Barbara, Leitung: der Kompo-
nist; Edith Saprun, Sylvia Otmar-Sztejn, Christine Lubtschenko, Julius
Lindner u. Milan Vukajlovic. Kommentar: Rektor Gerhard Wolf. (W). (1.12)
2. 2. Unterhaltungs-Abend mit Gesang u. Tanz im Nansenhaus.
17. 2. 10 Uhr - singt der Theologenchor von St. Gabriel in der St. Barbara-
Kirche die ukrainisch-katholische Liturgie für Männerchor in der
Bearbeitung und unter der Leitung von Andreas Hnatyschyn, Regens
Chori zu St. Barbara (Wr. Kirchenblatt, 17.1. 1963)
19. 2. 8 Uhr in der St. Barbara-Kirche singt Theologenchor v. St. Pölten
dieselbe Messe, auch unter der Leitung v. Prof. Hnatyschyn.
28. 3. Bundesministerium für Unterricht hat dem Chordirigenten u. Kompo-
nisten A. Hnatyschyn mit Entschlußung des Bundespräsidenten v.
24. Jänner 1963 den Titel P r o f e s s o r verliehen.
15. 6. Heilige Messe in der Gatterhölzl-Kirche (20 Uhr)
7. 7. " " Tschechische Kirche am Rennweg
13. 7. Geistliches Abendkonzert "Slavische Kirchenmusik" in der Kolle-
gienkirche in Salzburg. (20.30 Uhr). Am Orgel: Rich. Prilisauer.
Konzert ist anl. des Congressus Historiae Slavicae Salisburgensis
stattgefunden.
14. 7. "Staroslovenska Missa" für Chor und Orgel von Albe Vidakovic im
Hohen Dom zu Salzburg aufgeführt. Der Chor der ukr. kath. Kirche zu
St. Barbara in Wien, Leitung: A. Hnatyschyn, Orgel: R. Prilisauer
Dieses Festgottesdienst in slavischer Sprache nach römischen Ritus
der hl. Cyrill u. Method zelebrierte Exz. Franjo Seper, Erzbischof
v. Agram. Die Messe wurde v. Radio Salzburg übertragen und nachmit-
tag um 16 Uhr das gestrige Konzert.
5. 10. Konzert der ukrainischen Psalmen u. Kirchenlieder im Dom zu St.
Stefan anl. "Festes der Jugend" (20 Uhr)
8. 9. Aufzeichnung der Liturgischen Handlung v. deutschen Fernsehen
in der St. Barbara Kirche.
7. 12. Festkonzert gewidmet dem 50-ten Todestag der ukrainischen Dichte-
rin Lessia Ukrainka in München im Theatersaal, Leopoldstr. (18 Uhr)
8. 12. Pontifikalamt in der St. Ludwigs-Kirche (München)

Im Anschluss an die Hl. Liturgie Konzert zu Ehren des Cyrill und des Method (1100 Jahre)

25. 12. um 9.05 Uhr "Ukrainische Weihnachtslieder" übert. v. Oesterreichischen Rundfunk (Sender 1.)

1964

19. 1. 10 Uhr, I. Programm. Am "So. der Ostkirche", der am 19. Jänner im Rahmen der Weltgebetswoche begangen wird, überträgt der Oesterreichischer Rundfunk aus der ukrainisch-kath. Kirche in Wien einen Gottesdienst im orientalischen Ritus. Bilder u. Bericht in der Zeitschrift "Radio Oesterreich" v. 18. Jänner 64. (zum 2. mal)
23. 1. Hochamt in St. Gabriel - Theologenchor unter Leitung v. A. Hnatyschyn (19 Uhr)
25. 1. Hochamt in der St. Jakob-Kirche im Schwechat (19 Uhr)
26. 1. " der Alserkirche (9 Uhr)
9. 2. Theologenchor v. St. Gabriel singt unter Leitung v. Hnatyschyn Hochamt in der St. Barbara - Kirche (10 Uhr)
8. 3. Konzer zu Ehren des ukrainischen Dichters Taras Schewtschenko (zum 150 Geburtsfeier) im Beethovensaal (Palais Palfy) Wien I., Josefspl. 6., - um 19.30 Uhr.
- April 8. 3. Akademie zu Ehren des T. Schewtschenko im Gr. Ehrbarsaal.
12. 27. 3. 6.05 Übertragung der Geistlichen slavischen Chormusik. Übertr. wurde das Konzert v. 13. 7. 1963 in der Kollegienkirche (Salzb.)
12. 4. Hochamt im Korneuburg
9. 5. Hochamt in Horn (im Knabenseminar) (17 Uhr)
24. 5. Marienkonzer im Gr. Ehrbarsaal (16.30 Uhr) - Chor der St. Barbarakirche und - Theologenchor des Priesterseminars von St. Gabriel - beide unter Leitung v. Prof. A. Hnatyschyn
5. 6. Wallfahrt zur Lourdesgrotte nach Gugging im Wienerwalde
16. 4. Übertragung v. Oesterr. Rundfunk über das Leben u. Schaffen v. Taras Schewtschenko mit ~~Gesang~~ der musikalischen Untermahlung. Vortrag u. Musikeinlage hat vorbereitet Prof. A. Hnatyschyn
26. 9. Hochamt in der Herz Jesu-Kirche in Gmünd, - Requiem für dort ruhende Ukrainer, - und Denkmalweihe
4. 9. Hochamt in der Minoritenkirche, Wien I
20. 12. St. Barbara Kirchenchor im Fernsehen (Heinz Konrads)
24. 12. 23 Uhr Übertragung der ukrainischen Weihnachtslieder v. Wr. Rundf.

1965

24. 1. Hochamt in der Alser-Kirche (Sonntag der Ostkirche) (9 Uhr)
- Schlussfeier durch Se. Exzellenz Dr. Opilio Rossi, Ap. Nuntius
13. 1. Chor im Fernsehn (Aufzeichnung im Studio Schönbrunn)
3. 4. (und 4.4.) Männerchor im Film "Radetzky Marsch" singt das Lied v. A. Hnatyschyn " Unser Kaiser ".
24. 4. Heilige Messe aus der Sankt Barbarakirche v. 10 bis 11.15 Uhr
15. 5. Akademie zu Ehren Se. Exzellenz Erzbischof Johannes Buzcko im Nansenhaus
4. 7. Wallfahrt nach Attnang Puchheim
20. 11. Konzert zu Ehren des Kardinals Josef Slipyj im Gr. Saal des Italienischen Kulturinstitutes, Wien III., Ungarg. 43
4. 12. Chor im Fernsehn beim Heinz Konrads (Tag der hl. Barbara)
16. 12. Hl. Liturgie in der Elisabeth-Kirche, Wien I.,
27. 11. Aufnahme der Kirchen u. Volkslieder im Wr. Rundfunk

1966

16. 1. Ukrainisch-byzantinisches Festamt in der Pfarrkirche Alservorstadt Wien VIII. (9 Uhr). Feierliche Eröffnung durch Eminenz Ddr. Franz König, Kardinal-Erzbischof

- 20. 1. Radiübertragung der Heiligen Messe aus der St. Barbarakirche v 10 bis 11.30 Uhr (4.mal)
- 6. 2. Hochamt in Kremser Domkirche (18 Uhr)
- 10.4. Radiübertragung der ukrainischen Lieder
- 11.4. Marienkonzert in der St. Barbarakirche (18 Uhr)
- 24. 4. Ukrainische Volkslieder in den Gedichten des T. Schewtschenko. Vortrag mit Musikeinlage - Prof. Hnatyschyn. (Schönlaterng.7)
- 26. 6. Heilige Liturgie bei der Lourdsgrötte in Gugging.
- 16. 10. Prof. Hnatyschyn leitet den Kathedralen-Chor in Philadelphia in Anwesenheit aller ukr. Bischöfen aus Canada und USA
- 26. 12. 22.20 Uhr im Wr. Rundfunk: Musik der Ukraine (I). Ukrainische Weihnachtslieder. Der Kirchenchor zu Sankt Barbara in Wien, Leitung: Andreas Hnatyschyn. (II) A. Hnatyschyn. Zu seinem 60. Geburtstag. ANDREAS HNATYSCHYN: Ukrainische Suite (Das Große Wiener Rundfunkorchester, Dirigent: Max Schönherr) (W) (Radio Oesterreich)

1967

- 13. 1. Hochamt in Lichtenwöth (Burgenland)
- 22. 1. Radiübertragung der Hl. Messe aus der St. Barbarakirche Zweites Programm, v. 10 bis 11 Uhr (5. mal)
- 25. 2. Aufnahme der "Auferstehung" im Gr. Saal des Wr. Rundfunks (Abgekürzte Fassung)
- 5. 3. Heilige Liturgie in Mattersburg (Knabenseminar)
- 15. 4. Jubiläumskonzert anl. des (60. Geburtstages des Prof. Andreas Hnatyschyn im Gr. Ehrensaal um 19 Uhr.
- 22. 4. Kommerz im Nansenhaus (aus dems. Anlaß)
- 30. 4. Auferstehung - übertragung v. Wr. Rundfunk um 17. Uhr
- 10. 6. Jubiläumssakademie anl. des 100-jährigen Bestehens des Akad. Gymnasiums in Lemberg (Lwiw) - im Thomassaal, l., Postg. 4a
- 5. 11. Festkonzert anlässlich des 100. Jahrestages der Heiligsprechung des hl. Josaphat im Mozartsaal um 19.30 Uhr. Kirchenchor ~~www~~ und die vereinigten Chöre der Theologiestudenten von St. Gabriel und St. Pölten unter der Leitung v. Prof. A. Hnatyschyn
- 12. 11. Pontifikalamt im Dom zu St. Stefan zelebr. von S. Exz. Bischof Dr. Augustin Hornyak OSBM, London
- 11. 12. Chor singt ukrainische Weihnachtslieder bei der Briefmarken-Ausstellung (Advent) im Jesuitenheim, l., Bäckerstr. 18 "Christliche Motive auf Briefmarken" (St. Gabriel u. Ukrainischer Philatelistenvereine)
- 21. 12. Ukrainische Weihnachtslieder bei der Weihnachtsfeier der Neurochirurgischen Klinik (Dr. Kraus) 17 Uhr. (Männerchor)
In dem Jahre 1967 wurde Prof. Hnatyschyn zu Ehrenmitglied des Ukrainischen Chores " Dumka " in New-York ernannt.

1968

- 19.1. 10 Uhr Österreich l. Heilige Messe aus der ukrainisch-byzantinischen Kirche St. Barbara in Wien zum Sonntag der Ostkirche. Liturgie im ukrainisch-byzantinischen Ritus. A. Hnatyschyn: Eigene Kompositionen und Bearbeitungen von alten ukrainischen Kirchenmelodien. Der Kirchenchor von St. Barbara, Leitung: der Komponist; Solisten: Silvia Otmar-Sztejn, Luba u. Ihor Hnatyschyn und Julius Lindner. Kommentator: Rektor Gerhard Wolf.
Dazu Kurier v. 21. Jänner: "Auf Horchposten " - In Ö 1 wurde die heilige Messe im ukrainisch-byzantinischen Ritus aus der St. Barbara-Kirche in Wien ausgestrahlt. Ausgezeichnet der ~~Ch~~ Chor, ausgezeichnet die kommentierenden Worte. - Es war ein Erlebnis. - Trafo (Sechste Sendung)
- 24. 1. Heilige Messe in der Kapistrankirche
- 21- 1. " " im Eisenstadt (Alte Domkirche)

1968

- 2. 2. Aufnahme der Kirchen und Volkslieder im Gr. Saal des Rundfunks.
- 1- 6. Marienkonzert in der St. Barbarakirche
- 9. 6. Fernsehaufzeichnung der hl. Liturgie (einzelne Teile) in unserer Kirche (" Fenstergucker ")
- 22. 8. Wallfahrt nach Maria Gugging, - Hl. Messe um 11 Uhr
- 2. 11. 1. Novemberfeier im Thomassaal
- 4. 12. Chor singt Weihnachtslieder bei Philatelistenausstellung im Jesuitenheim (19 Uhr)
- 7. 12. Jubiläumsakademie zur 100-Jahrfeier der Gründung des ehemaligen Ukrainischen Studentenvereines "SITSCH " in Wien - im Gr. Ehrbarsaal
- 20. 12. Weihnachtslieder bei der Weihnachtsfeier in der Neuchirurgischer Klinik Dr. Kraus (17.30 Uhr)

1969

- 19. 1. Radioübertragung der Hl. Messe aus der St. Barbarakirche v. 10 bis 11.15 Uhr. - Sender 1. (zum 7. mal)
- 24. 1. Hl. Messe in der Kapistrankirche im 20 Bezirk (www.kapistrankirche.at)
- 13. 4. "Auferstehungsfeier " - Radioübertragung
- 10. 5. Festakademie der Ukrainischen Jugend zu Ehren des ukrainischen Dichters Taras Schewtschenko im Gr. Ehrbarsaal
- 7. 6. Festmesse in der Kapistrankirche 20.-Forsthausg. 22 im Rahmen der Wr. Festwochen. - ~~Hi~~ Samstag vorher Abschiedsabend des bisherigen Pfarrers P. Dr. Siutyk und Begrüßung des neuen Pfarrers P. Dr. Alexander Ostheim Dzerowycz
- 21. 9. Wallfahrt nach Maria Taferl. - Übertragung der " Ukrainischen Suite" v. Hnatyschyn von Radio Montreal
- 1. 11. Chor singt im Fernsehen beim Heinz Konrads
- 13. 12. v. 19 - 22 Uhr und 14. 12. v. 15 - 23 Aufnahme im Studio "Austrofon" (Konzerthaus) - " Auferstehungsfeier " auf Band (Schallpl.)
- 20. 12. Weihnachtslieder in der Neuchirurgischer Klinik
- 24. 12. Radioübertragung der ukrainischen Weihnachtslieder (23.10 Uhr)

1970

- 18. 1. Radioübertragung der Heiligen Messe aus der St. Barbarakirche (Zum achten mal)
- 23. 1. Hochamt in der Kapistrankirche um 18 Uhr
- 8. 3. Feierliches Hochamt ~~www.kapistrankirche.at~~ und Requiem für die verstorbene Mitglieder des Akad. Studentenverein "Sitsch", in Wien, - anschliessend Denkmalweihe
Im März 1970 sind Schallplatten mit der Auferstehungsfeier ~~www.kapistrankirche.at~~ im Verlag "Chwyli Dnistra" (Kiewland) erschienen.
- 24. 4. Konzert der Kirchen und Volkslieder im Museum des 20. Jahrhundert um 19 Uhr
- 26. 4. Konzert der ukrainischen Musik im Ehrbarsaal (19 Uhr), Chor, Silvia Otmar-Sztejn, Ljuba Hnatyschyn, Wilhelm Baran (Violine), Baßquartett u. Prof Norbert Hitz (Klavier)
- 30. 5. Radioübertragung der Auferstehungsfeier
- 6. 9. Festmesse in der St. Kapistrankirche um 19 Uhr (Wiener Festwochen)
- 27. 9. Festkonzert im Brahm-Saal zu Ehren Se. Eminenz Kardinal Dr. Josyf Slipyj (17 Uhr) - Chor und Kammer Sängerin Ira Malaniuk
- 28. 9. Pontifikal-Requiem am Denkmal der verstorbenen Ukrainer in Gmünd (10 Uhr) - Pontifikalamt im Wiener Stephansdom, zelebriert von Sr. E. ~~Kardinal~~ Großserzbischof Kardinal Dr. Josyf Slipyj, im Beisein Sr. E. Kardinal Dr. Franz König und Sr. Exz. dem Apostolischen Nuntius Erzbischof Dr. Opilio Rossi
- 3. 10. Feierliches Pontifikalamt in der St. Barbarakirche
- 3. 10. " " in Salzburg Kirche

- 3 -

- 1971

- 1972

- 1973

- 107

1973

21. 1. Radiübertragung der Hl. Messe aus der St. Barbarakirche (10 Uhr)
(zum 11. mal)
25. 1. Hl. Messe in der Simmeringerkirche (19 Uhr)
5. 5. Festkonzert zu Ehren des ukr. Dichters Taras Schewtschenko
im gr. Ehrbarsaal (19 Uhr)
1. 6. Hochamt in der Herz-Jesu-Kirche im 5. Bezirk (Embelg.3) 19 Uhr.
3. 6. Wallfahrt nach Feldbach - Hochamt und Requiem. Besichtigung
des Schlosses Riegersburg, zu Gast bei Fürst Lichtenstein
16. 6. Festmesse in der Kapistrankirche (19 Uhr). Wr- Festwochen
30. 6. Chor singt bei der Trauung des Univ. Dozenten Potz Josef in der
Karlskirche (17. 30 Uhr)
1. 11. Heilige Liturgie in Pölla-Berg.- Andacht in der Ortskirche
Pölla
15. 12. Weihnachtslieder beim Adventabend der Kath.-Oesterr. Hochschul-
verbindung P a n n o n i a im Saale des Gasthauses "Zum Grünen
Tor", Wien 8. Lerchenfelderstr. 14
21. Weihnachtslieder in der Klinik (Dr. Kraus) 17.30 uhr.
(Zum 7. male)

1974

16. 2. Andacht anl. des Besuches von Bürgermeister Leopold Gratz
anschliessend Empfang im Pfarrsaal in der Schönlaterng. 7
17. 3. 10 Uhr Katholischer Gottesdienst aus der ukrainisch-kath. Kirche
zu St. Barbara in Wien, I. - Liturgie im ukrainisch-byzantini-
schen Ritus. Eigene Kompositionen und Bearbeitung vo alten ukra-
inischen Kirchenmelodien. Der Kirchenchor von St. Barbara, Leitung
der Komponist; Solisten: Sylvia Otmar-Sztejn, Luba und Ihor Hna-
tyschyn und Borys Jaminskyj)
15. 6. Chorkonzert des Ukrainischen Kirchenchores zu St. Barbara unter
Leitung von Andreas Hnatyschyn

Wiener Festwochen

Samstag, 15. Juni 1974, 19 Uhr

Festsaal des Alten Rathauses, Wien 1, Wipplingerstraße 8, 2. Stock, Eintritt frei

Chorkonzert des Ukrainischen Kirchenchores zu St. Barbara unter der Leitung von Andreas Hnatyschyn

ANDREAS HNATYSCHYN

Credo
Solist: Ihor Hnatyschyn

DM. BORTNIANSKYJ (1751-1825)

Cherubinhymnus
Solisten: Nadja Breycha, L. Hnatyschyn,
Helene Zupnik

KIEWER WEISE

Rette, o Gott, dein Volk (Prokimen des
6. Tones)
Solist: Borys Jaminskyj

KIEWER WEISE

Wohl dem Manne (1. Psalm)
Beide bearbeitet von A. Hnatyschyn

ANDREAS HNATYSCHYN

Ave Maria (in kirchenslawischer Sprache)
Solistin: Sylvia Otmar-Sztejn

PAUSE

UKRAINISCHE VOLKSLIEDER

„Ukas“ über die Saporoger Sitsch 1791
bearbeitet von A. Hnatyschyn
Schäfers Abschied
bearbeitet von A. Hnatyschyn

Am Spinnrad

bearbeitet von M. Leontowytsch

Bandura-Lied

Solisten: B. Jaminskyj und Dr. Ihor Tarko

Jede wahre Liebe

beide bearbeitet von A. Hnatyschyn

Solistin: Sylvia Otmar-Sztejn

PAUSE

FRANZ SCHUBERT

Lindenbaum

bearbeitet von Leo Lehner

JOHANNES BRAHMS

Wiegenlied

bearbeitet von Karl Schager

ANDREAS HNATYSCHYN

Abendidylle (Worte von Taras Schewtschenko)

UKRAINISCHES VOLKSLIED

Mein liebster Mykola

bearbeitet von A. Hnatyschyn

Solistin: Luba Hnatyschyn

ANDREAS HNATYSCHYN

Aj, die Musik hab ich gerne

Solisten: Luba Mudretzkyj und B. Jaminskyj

Durch das Programm führt Borys Jaminskyj

1974

6. September (Samstag) Hl. Liturgie in Fuchberg b. Wels
~~300~~ 30. Nov. " " Wilfertsdorf
 19. Dezember in der St. Barbarekirche Chorkonzert " Advent zu St. Barbara" veranstaltet v. Wiener Kulturkreis. Psalmen u. Weihnachtslieder.
 18. Dezember singt Chor Weihnachtslieder beim Adventabend bei der Kath. Österreichischen Hochschulverbindung "Pannonia" im Festsaal "Zum Grünen Tor"
 20. Dezember Weihnachtsfeier in der Neuchirurgischer Universitätsklinik Prof. Dr. H. Kraus. Weihnachtslieder. 17. 30 Uhr.

1975

25. Jänner Hochamt in der Neu Simmeringer Kirche. - 19 Uhr
 24. Jänner singt Chor Weihnachtslieder bei der Markenausstellung des UBSV im Alten Rathaus. 19. Uhr
 16. März Rundfunkübertragung Kath. Gottesdienstes aus der St. Barbara-Kirche v 10 bis 11.15 Uhr.
 10. Mai Konzert ukrainischer Lieder u. Tänze in Feldbach-Meuer Konzertsaal um 19 Uhr.
 11. Mai Feierliches Hochamt in der Gr. Kirche in Feldbach.
 14. Juni, 19. Uhr im Festsaal des Alten Rathauses, Wien I., Wipplingerstr. 8. - Chorkonzert des Ukrainischen Kirchenchores zu St. Barbara unter der Leitung v. A. Hnatyshyn. I der Wiener Festwochen.
 18. Juni Begräbnis des Registers Iulian Kostjuk in Klosterneuburg. Männerchor.
 11. Oktober Postakademie im Gr. Festsaal des Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien I., Dr. Ignaz Seipel-Platz 2. ~~200~~ ~~200~~ 200 Jahre "BARBAREUM" in Wien.
 12. Oktober Pontifikalent in der St. Barbarekirche. - Erzbischof Bukatko.
 22. Dezember Weihnachtsfeier in der Neuchirurgischer Klinik Prof. Dr. Kraus. 17.30 Uhr.

1976

17. Jänner Feierliches Hochamt in der Karlskirche (Gebetswoche). 19. Uhr.
 So. 2. Mai Rundfunkübertragung der Hl. Liturgie aus der St. Barbara-Kirche. Es singt Ukrainischer Kirchenchor zu St. Barbara unter der Leitung v. Prof. A. Hnatyshyn. 10 - bis 11.15 Uhr.
 Sa. 16. Juni Chorkonzert in Rahmen der Wr. Festwochen (Innere Stadt) 19. Uhr. Ukrainische Psalmen u Kirchenlieder sowie ernste u. heitere Volkslieder.
 18. Dezember - Weihnachtskonzert in der Neuchirurgischer Klinik Prof. Dr. Kraus. 17.30 Uhr.
 6. Dezember Feierliches Hochamt in der Paulanerkirche anl. des Geburtstages v. Amtsrat Erich Engel (Präsident des Sonnenzuges).

1976

In diesem Jahre ist erschienen im eigenem Verlag " Sbirka Pisenj " - Sammlung der Lieder für Gemischten Chor. Es sind 17. Lieder - eigene Komp. und Bearbeitungen der ukrainischen Volkslieder acapella und mit Klavierbegleitung.

Vollständige Liturgie für Gem. Chor (sogenannte Chikagoer Lit.) in der Ukrainischen Sprache.

1977

So. 27. Februar Radioübertragung der Hl. Liturgie aus der St. Barbarakirche. 10 - 11-30 Uhr

Samstag 12. März Jubiläumskonzert zu Ehren des Komp. A. Hnatyschyn im Großen Ehrbarsaal, Wien IV., Mühlg 28. Im Programm Werke des Komponisten.

Samstag 13. April Ukrainischer Kirchenchor zu St. Barbara im Fernsehen bei der Sendung Heinz Konrads.

6. Mai Mitwirkung des St. Barbara Kirchenchores in der Stiftkirche Herzogenburg bei der Eröffnung der Ausstellung " Kunst der Ostkirche", welche die Landesregierung Niederösterreich veranstaltet hat.

Samstag 18. Juni Chorkonzert im Festsaal des Alten Rathauses, Wien I., Wipplingerstr 8.

Mo. 27. Juni singt Chor bei der Akademie anl. des Geburtstages des Univ. Professors Dr. H.C. mult Willibald Plöchl in der Prälatensaal 1010 Freyung 6.

DIE WIENER LANDESREGIERUNG HAT MIT BESCHLUSS VOM 30. MÄRZ 1977 Herrn Prof. ANDREAS HNATYSCHYN IN WÜRDIGUNG SEINER GROSSEN LEISTUNGEN FÜR DAS WIENER MUSIKLEBEN DAS GOLDENE VERDIENSTZEICHEN DES LANDES WIEN VERLIEHEN - WIEN, IM JUNI 1977

26. November - Festakademie " 10 Jahre UKR. BRIEFMARKENSAMMLER VEREIN IN Österreich im Thomas-Saal, Wien 1010 Postg. 4.

22. Mai - Aufführung eigener Hl. Liturgie bei der Weihe der neuen St. Josef-Kirche in CHICAGO. Vereinigte Chöre unter der Leitung des Prof. A. Hnatyschyn haben die Messe aufgeführt. Zu Ehren des Komp. u. Dir. Hnatyschyn anl. seines 70. Geburtstages wurde auch ein Bankett veranstaltet.

1978

SCHALLPLATTE - " Ukrainische Kirchenlieder und Psalmen Bearbeitung und Leitung Prof. A. Hnatyschyn Es singt Ukrainische Kirchenchor zu St. Barbara mit seinen Solisten. - Verlag " Radio Vatican".

SCHALLPLATTE - Ukrainische Volkslieder (zu-Geburtstag Zum 70. Geburtstag des Dirig. u. Komp. A. Hnatyschyn) Original-Kompositionen u. Bearbeitungen v. A. Hnatyschyn Ukrainischer Kirchenchor zu St. Barbara in Wien. Verlag " Radio Vatican".

1978

-9-

- Samstag 10. Juni CHORKONZERT im Festsaal des Alten Rathauses (Wr. Festwochen) .Ukrainische Kirchenlieder, Psalmen, sowie ernste u. heutere Volkslieder. Leitung: A. Hnatyschyn
2. Dezember Festakademie in Rahmen der " Ukrainischen Kulturtagen in Eisenstadt". 16 Uhr Konzert, - 18 Uhr Hochamt in der Katedralen Kirche .
- Samstag 10. November Festliche Akademie zu Ehren des Monsign. Alexander Ostheim-Dzerowycz im Jesuitenheim.
- Sonntag 17. Dezember Radiübertragung aus der St. Barbarakirche
10-11.30 Uhr H. Messe

1979

31. März - Hochamt in der St. Gertrudkirche in Mödling.
Heimatklänge für Männerchor " Ridmi Swuky "
20 Lieder - orig. Kompositionen u. Bearbeitungen von der Ukrainischen Volkslieder - einige mit Klavierbegleitung.
(Eigen Verlag)
- Sonntag 6. Mai Radiübertragung der Hl. Messe aus der St. Barbarakirche.
- Samstag 9. Juni Chorkonzert im Festsaal des Alten Rathauses um 19 uhr.
- Von 31. August bis 9. September Reise nach Rom. - Übertragung der hl. Liturgie im Radio Vatican, - Liturgie in der Sofienkirche, mehrere Besuche bei den Hohenwürdigkeiten, wo immer Chor gesungen hat.
- Schallplattenaufnahme der Hl. Liturgie u. Kirchenlieder im Studio der Radio Vatican mit dem Priester und Diakonen.
- In diesem Jahre ist erschienen NEUE SCHALLPLATTE MIT UKR. FASTENLIEDERN in Bearbeitung des Komp. A. Hnatyschyn.
und
EINE SCHALLPLATTE MIT DEN LIEDERN AN DIE WORTE v. TARAS SCHEWTSCHENKO.
20. Oktober Hochamt im Stift Geras. (18 Uhr.)
30. November Weihnachtskonzert im Foyer des Gebäudes " Bundesversicherung" Praterstr. 2. - Sonder Poskuvert mit dem Porträt A. Hnatyschyn, - Ukrainische Ikone aus der St. Barbarakirche auf der Österreichischen Weihnachtsmarke, - Pontifikalamt in der St. Barbarakirche mit dem Bischof Myron Marusyn am 1. Dezember, Andacht un Empfang im Barocksaal der General-Postdirektion, - mit den Weihnachtsliedern in der Aufführung des St. Barbara Kirchenchores unter der Leitung v. A. Hnatyschyn.

1980

11. April - Kurzes Konzert beim Bundespräsidenten Dr. Rudolf Kirchschläger. Osterlieder und Volksweisen von Ukr. Kirchenchor unter der Leitung v. Prof. A. Hnatyschyn gesungen. - Bei dieser Gelegenheit hat Hochw. Monsignore Dr. A. Ostheim-Dzerowycz dem Bundespräsidenten ein Album mit der
GÖTTLICHEN LITURGIE des JOH. CHRYSOSTOMUS überreicht,
(2. Langspielplatten) die im Jahre 1979 im Studio des Radio Vatican aufgenommen und im Verlag Radio Vatican im Jahre 1980 herausgegeben wurde.
- In diesem Jahr ist auch vollständige Hl. Liturgie des Komp. A. Hnatyschyn auf 2 Langspielplatten erschienen. - Es singt Metropolit Scheptytzkyj Chor in Chigago unter der Leitung des Dirig. Julius Pozniak.

1980

-10-

Im Mai dieses Jahres hat A. Hnatyschyn seine Oper "O l e n a" in drei Akten beendet. Libretto zu dieser Oper hat Komponist nach der Erzählung von Markian Schaschkewytsch selbst geschrieben. - Partitur und Klavierauszug sind ebenfalls beendet.

Samstag 14. Juni Chorkonzert im Festsaal des Alten Rathauses.
19 Uhr. Ukrainische Psalmen u. Kirchenlieder sowie ernste und heitere Volkslieder. - Es singt Ukrainische Kirchenchor zu St. Barbara unter der Leitung v. Prof. A. Hnatyschyn.

Samstag 30. August Chorkonzert in München im Schwabinger Brody-Saal.

Sonntag 31. " Pontifikalamt in der ukrainischen Katedralenkirche.
EINE LANGSPIELPLATTE: - " UKRAINISCHE WEIHNACHTSLIEDER " in Bearbeitung v. A. Hnatyschyn. Ukrainischer Kirchenchor zu St. Barbarakirche mit seinen Solisten unter der Leitung v. Prof. Hnatyschyn. - 16 Lieder.
Verlag: " Radio Vatican (Ukrainische Sektion).

Donnerstag 11. Dezember Ukrainischer ADVENT veranstaltet vom ROTARY CLUB

Samstag 13. Dezember WIEN- SCHÖNBRUNN. Im Programm Geistliche Lieder und Ukrainische Weihnachtslieder. Wort zum Advent: Mgr. Dr. Alexander Ostheim-Dzerowycz, Pfarrer. Weihestunde zu St. BARBARA Wien 1, Postg. 8

28. November Weinachts und Volkslieder Konzert im Festsaal des Wr. Rathauses anl. der Markenaustellung des UBSV (200 Jahre Todestag der Kaiserin Maria Theresia).

30. November Feierliches Hochamt und Requiem für die Kaiserin Maria Theresia in der St. Barbarakirche.

1981

Sonntag 1. März Wiener Rundfunk 10 - 11.15 Uhr HEILIGE MESSE aus der Ukrainischen kath. Kirche zu St. Barbara. Liturgie im ukrainisch-byzantinischen Ritus - Andreas Hnatyschyn: Eigene Kompositionen und Bearb. von alten ukr. Kirchenmelodien.

Samstag 21. März Hl. Liturgie mit Chor in der Karmelitenkirche 19. Bez.

25. Mai Kirchenchor zu St. Barbara singt Geistliche Lieder zu der Eröffnung der Jahresausstellung 1981 der Österreichischen Nationalbibliothek " BYZANZ UND DAS ABENDLAND " im Prunksaal der Nationalbibliothek.

Samstag 10. Oktober

Sonntag 11. " Konzert im Andelsbuch (Vorarlberg) im Saale des Gasthauses " TAUBE ", veranstaltet v. Verkehrsverein Andelsbuch. - Psalmen und ukrainische Volkslieder.
So. H-o-c-h-a-m-t un der Kirche.

20. November - KONZERT IN EDMONTON (CANADA) + 25. November in TORONTO.
zu 75. Geburtstag des Komp. A. Hnatyschyn

10. u. 12. Dezember Zwei ADVENT-KONZERTE in der St. BARBARAKIRCHE veranst. vom ROTARY-CLUB WIEN-SCHÖNBRUNN.

Samstag 12. Juni CHORKONZERT im HOFE DES ALTEN RATHAUSES (Festwochen)
Geistliche Lieder sowie ukrainische Volkslieder in Bearbeitungen der ukr. Komponisten.

1 9 8 2

-11-

UKRAINISCHE AUFERSTEHUNGS-HYMNNEN U. LIEDER(Langspielplatte)
UKRAINISCHER KIRCHENCHOR ZU ST. BARBARA IN WIEN
DIRIGENT: PROF. A. HNATYSCHYN
TECHNISCHER LEITER: Ing. ALFRED ZAUREL
ORGANISATOR: REKTOR Dr. SOFRON MUDRYJ, OSBM.
Rom.

5. Juni Aufnahme der Ukrainischer Vesper auf die Schallplatte im Burg-
Studio. Musikalische Bearbeitung un Chorleitung v. Prof. A.
Hnatyschyn.
- Samstag 12. Juni in Rahmen der Wiener Festwochen 1982 (Innere Stadt)
Hof des Alten Rathauses , 19.Uhr.
CHORKONZERT
UKRAINISCHER KIRCHENCHOR ZU ST. BARBARA
UKRAINISCHE PSALMEN U. KIRCHENLIEDER SOWIE ERNSTE U. HEITERE
VOLKSLIEDER unter der Leitung von Prof. A. HNATYSCHYN
- Mittwoch 6. Jänner in der Radiosendung " Weihnachten in der Ukraine"
Manuskript: Dr. Alexander Ostheim-Dzerowycz, - wurden viele
Weihnachtslieder vom Kirchenchor zu St. Barbara gesungen.
- Freitag 22. Jänner Hl. Messe in der Maria Namen-Kirche, um 18.30 Uhr
aufgeführt. (Hasenauer Str. 11.). St. Barbara-Kirchenchor,
Leitung: Prof. A. Hnatyschyn. Nach der Messe Chorempfang.
- Samstag 26. Juni Hochamt in Zistersdorfer-Kirche. Nachher Chorempfang.
- Sonntag 12. September
Wallfahrt nach Maria Laach. 10 Uhr Hl. Messe- Besichtigung
der Ausstellung in Schallaburg , - Nachtmahl, Abfahrt nach
Wien.
-

In den Jahren 1983 und 1984 sind an weiteren besonderen Tätigkeiten
die Festwochenkonzerte in Wien, zwei neue Langspielplatten mit

a) Ukrainischen Kosakenliedern

b) ukrainische Lieder zu den Heiligen;

die kirchenmusikalische Gestaltung der "200-Jahr-Feiern St. BARBYRA zu
Wien" und damit verbunden die direkte Fernsehübertragung des Pontifikal-
amtes aus diesem Anlaß durch das Österr. Fernsehen! hinzuzufügen.

Jasmin Kleinhofer

1985 geboren in Wien

Bildungsweg

2004 - Studium der Musikwissenschaft

2003 - Studium der Theologie

2003 Matura Realgymnasium Linzerstraße

1993 - Klavier- und Gesangunterricht

Berufliche Erfahrung

2010 *Städtische Büchereien Wien*

2007 Infotrainer im Museum *Haus der Musik*

2005 Sonderbetreuung geistig u. körperlich behinderter
Jugendlicher bei den *Wiener Kinderfreunden*