

Musik aus Russland

Music from Russia · Музыка России

Sergei Rachmaninow

Geistliches Konzert

Sacred concerto

Coro SATB

herausgegeben von / edited by
Albrecht Gaub

Partitur / Full score

Vorwort

1. Zur Entstehung des Werkes¹

Der zwanzigjährige Sergei Wassiljewitsch Rachmaninow (1873–1943) verfiel nach Abschluss seines Studiums in einen regelrechten Schaffensrausch. Der Sommer des Jahres 1893, den er auf dem Landgut Lebedin im Gouvernement Charkow verbrachte, wurde zur produktivsten Phase seines Lebens. Das erste der damals komponierten Werke, zugleich Rachmaninows erster Beitrag zum Repertoire der russisch-orthodoxen Kirche, war das *Geistliche Konzert* „W molitwach neussypajuschtschuju Bogorodizu“ (Die in Fürbitten unermüdliche Gottesgebälerin).

Als „Konzerte“ bezeichnete man in der russisch-orthodoxen Welt frei komponierte Werke auf geistliche, nicht notwendigerweise liturgische Texte. Die Gattung entstand im Zuge der von den Zaren ab 1700 betriebenen Europäisierung des Landes. Das geistliche Konzert orientierte sich zunächst an Vorbildern des italienischen Barocks; sein letzter Meister, Dmitri Stepanowitsch Bortnjanski (1751–1825), überführte es in den klassischen Stil. Bortnjanskis Konzerte blieben nach dessen Tod zwar lebendig, aber die Gattung wurde infolge von Liturgiereformen und der völligen Abschottung der geistlichen Musikpraxis von den weltlichen Komponisten nicht mehr gepflegt. Auch als Peter Tschaikowsky mit der Komposition seiner *Chrysostomos-Liturgie* 1878 den Bann gebrochen hatte und die Komposition orthodoxer geistlicher Musik weltlichen Komponisten wieder möglich wurde, lebte die Gattung nicht wieder auf. Rachmaninows *Geistliches Konzert* steht im späten 19. Jahrhundert als Werk sui generis da. Angeregt wurde es vermutlich durch Stepan Wassiljewitsch Smolenski (1848–1909), den Direktor der Moskauer Synodalschule, bei dem Rachmaninow als Konservatoriumsstudent Vorlesungen über orthodoxe Kirchenmusik gehört hatte.

Als Text wählte Rachmaninow das Kontakion zum Fest von Mariä Entschlafung, dem orthodoxen Gegenstück zum katholischen Mariä-Himmelfahrts-Fest. Kontakien sind frei gedichtete Hymnen, die zum Proprium der Liturgie gehören. Das Kontakion zu Mariä Entschlafung war nur einmal vorher als geistliches Konzert vertont worden, von Artemi Wedel (ca. 1767–1808). Vladimir Morosan hat überzeugend dafür argumentiert, dass Wedels Werk, obwohl es seinerzeit noch nicht gedruckt vorlag, Rachmaninow als Vorbild diente: Rachmaninow übernahm von Wedel die Aufteilung des Textes – eines einzigen Schachtelsatzes – in drei grammatikalisch unvollständige Sätze, die in der Vertonung musikalischen Sätzen entsprechen, und in beiden Vertonungen findet sich im ersten Satz die liturgisch nicht korrekte Ergänzung „mira“ (der Welt).² Bei Rachmaninow enthält der Text darüber hinaus eine nicht nur liturgisch, sondern auch grammatikalisch falsche Form („udershasti“ statt „udershasta“, das letzte Wort des ersten Satzes). Wenn man diese – wie in der Neuauflage – korrigiert, ergibt sich folgender Text:

В молитвах неусыпающую Богородицу
и в предстательствах мира
непреложное упование
гроб и умерщвление не удержаста.

Якоже бо живота матерь
к животу представи

В утробу Вселившийся
приснодевственную.

Die in Fürbitten unermüdliche Gottesgebälerin
und in der Fürsprache der Welt
unerschütterliche Hoffnung
haben Grab und Tod nicht überwältigt;

denn als die Mutter des Lebens
hat sie zum Leben hinübergeführt,

der in ihrem Schoße sich niedergelassen hatte,
dem immerjungfräulichen.

Unter der Leitung von Wassili Orlow wurde Rachmaninows *Geistliches Konzert* am 12. (24.) Dezember 1893 vom Chor der Synodalschule im Rahmen eines Konzerts aufgeführt.³ Der Kritiker Semjon Nikolajewitsch Kruglikow, ein Schüler Rimsky-Korsakows, schrieb darüber im Januar 1894 in der Zeitschrift *Artist*: „Das Werk enthält viel Schönes und Talentiertes, aber es zeugt noch mehr von jugendlicher Selbstüberschätzung und Leichtfertigkeit im Umgang mit der Aufgabe sowie von einer unzureichenden Durchdringung des gewählten liturgischen Textes.“⁴ Rachmaninows eigenes späteres Urteil scheint von Kruglikow beeinflusst: „Ein großes [= umfangreiches] geistliches Konzert, von ziemlich anständigen Qualitäten, aber leider von wenig geistlichen.“⁵

Smolenski war jedoch von Rachmaninows Talent als Kirchenkomponist überzeugt. Rachmaninow muss ihm ein weiteres geistliches Konzert versprochen haben. In einem Brief an Smolenski vom 16. (28.) März 1894 entschuldigt sich Rachmaninow dafür, dass er mit der Komposition nicht nachkam.⁶ Zwei Jahre später bot Smolenski Rachmaninow

¹ Auswahl neuerer Literatur: Barrie Martyn, *Rachmaninoff: Composer, Pianist, Conductor*, Aldershot (UK) 1990, besonders S. 79–83; Vladimir Morosan, „The Sacred Choral Works of Sergei Rachmaninoff“, Vorwort zu: *Sergei Rachmaninoff, The Complete Sacred Choral Works* (= Monuments of Russian Sacred Music, Series IX, Vols. 1–2), Madison/Connecticut 1994, S. XLVIII–L.

² Morosan, „The Sacred Choral Works of Sergei Rachmaninoff“, a. a. O., S. XLIX.

³ Daten, die sich auf Ereignisse in Russland vor 1918 beziehen, sind sowohl nach dem seinerzeit in Russland gültigen julianischen als auch (in Klammern) nach dem gregorianischen Kalender angegeben.

⁴ Semën Nikolaevič Kruglikov, „Duchovnyj koncert v Sinodal'nom učilišče“ (Ein geistliches Konzert in der Synodalschule), in: *Artist* 33, S. 176–177. „Geistliches Konzert“ bezeichnet hier die rezensierte Veranstaltung, nicht Rachmaninows Werk.

⁵ Rachmaninow an Arkadi Michajlowitsch Kersin, 15. (28.) April 1906, in *Sergej Vasil'evič Rachmaninov, Literaturnoe nasledie* (Literarischer Nachlass), hrsg. von Zarui Apetovna Apetjan, Moskau, Band 1, Moskau 1978, S. 375 (Brief Nr. 277).

⁶ Rachmaninow an Stepan Wassiljewitsch Smolenski, 16. (28.) März 1894, a. a. O., S. 231 (Brief Nr. 71).

eine Dozentenstelle an der Synodalschule an, aber Rachmaninow lehnte ab.⁷ Noch ein Jahr später sandte Smolenski Rachmaninow den Text der Chrysostomos-Liturgie.⁸ Rachmaninow sollte ihn allerdings erst 1910 vertonen, als Smolenski nicht mehr am Leben war.

Rachmaninow ließ das *Geistliche Konzert*, dessen Autograph an der Synodalschule verblieb und später ins Moskauer Glinka-Museum gelangte, nicht drucken. Weitere Aufführungen bis zur posthumen Publikation sind nicht nachgewiesen. Morosan zufolge kursierten jedoch Abschriften.⁹ Die einzige derzeit bekannte Abschrift befindet sich in Rachmaninows Nachlass in der Library of Congress in Washington und entstand nach 1918 in der Sowjetunion (siehe Kritischer Bericht).¹⁰ Offenbar hatte sie Rachmaninow – oder seine Witwe – aus Moskau angefordert. Dies wie auch der Umstand, dass Rachmaninow in seiner späteren Korrespondenz das *Geistliche Konzert* als einziges unveröffentlichtes Werk wiederholt von sich aus erwähnte, unterstreicht die anhaltende Wertschätzung der Komposition durch den Komponisten. Die Publikation des *Geistlichen Konzerts* erfolgte schließlich 1972 in Moskau (siehe Kritischer Bericht) und ist deshalb bemerkenswert, weil in der Sowjetunion geistliche Musik der orthodoxen Kirche sonst grundsätzlich nicht gedruckt wurde. Es ist anzunehmen, dass der Satz gezielt in einem Heft, das noch zwei andere bis dahin unveröffentlichte Chöre von Rachmaninow enthält und im Titel keinen religiösen Bezug erkennen lässt, „versteckt“ wurde.

Das *Geistliche Konzert* gliedert sich in drei Sätze. Im langsamen ersten (T. 1–84) zeigt sich der Personalstil des Komponisten schon deutlich, und dies wäre auch dann der Fall, wenn das Thema, das erstmals in T. 15 erscheint, nicht das Hauptthema des Finales aus Rachmaninows Klavierkonzert Nr. 2 c-Moll op. 19 vorwegnähme. Der Satz wird vom An- und Abswellen bestimmt und beginnt und endet in Homophonie. Originell die kadenzartige Erweiterung am Ende (T. 77–84), die Rachmaninow erst solistisch ausgeführt haben wollte, dann aber doch dem Chor zuordnete. Der kurze Mittelsatz (T. 85–102) mit seinen schematischen Imitationen trägt noch Züge einer Schülerarbeit. Im schnellen dritten Satz (T. 103–156) kommt es zu abrupten Umschwüngen. Der Aufschwung am Anfang kehrt in T. 123 wieder und führt zum Höhepunkt im vierfachen Forte, bevor die Musik allmählich erstickt. Anders als in seiner späteren *Ganznächtlichen Vigil* op. 37 (1915) hat Rachmaninow keinen Gebrauch von traditionellen Melodien gemacht.

Die extremen dynamischen Bezeichnungen von *pppp* bis *ffff* sind für den frühen Rachmaninow charakteristisch. Man begegnet ihnen etwa im cis-Moll-Prélude op. 3, Nr. 2 und in der Symphonie Nr. 1 d-Moll op. 13. Die Verwendung des *b²* im Sopran über mehrere Takte hinweg (T. 43–46), die in der Aufführung zur Nagelprobe wird, mag man ebenfalls dem jugendlichen Ungestüm des Komponisten zuschreiben. Die exzessiven Textwiederholungen hingegen sind für die Gattung charakteristisch bzw. für die Zeit, in der sie sich herausbildete.¹¹

2. Aufführungspraktische Hinweise

Im Gegensatz zu Rachmaninows geistlichen Großzyklen, der *Chrysostomos-Liturgie* op. 31 und der *Ganznächtlichen Vigil* op. 37, ist das *Geistliche Konzert* so aufzuführen, wie es notiert ist. Es gibt keine Interpolationen von Priester oder Diakon.

In der Neuausgabe erscheint der kirchenslawische Gesangstext in lateinischer Umschrift nach der Duden-Transkription, ergänzt um eine singbare deutsche Nachdichtung von Heidi Kirmße. Bei der Darbietung ist der kirchenslawischen Sprache unbedingt der Vorzug zu geben.

Das „Kirchenslawische russischer Redaktion“ (um das es hier geht) steht dem Russischen zwar sehr nahe, aber die beiden Sprachen sind nicht miteinander identisch. Dies betrifft auch die Lautlehre, weshalb Lautlehren des Russischen hier schnell in die Irre führen. Für die Lautlehre des modernen Kirchenslawischen fehlt eine deutsche, allgemein verständliche Übersichtsdarstellung.¹² Der englische Wikipedia-Artikel „Church Slavonic Language“ hingegen beschreibt die Verhältnisse unter der Überschrift „Standard (Russian) variant“ verbindlich und knapp.

Die Duden-Transkription wurde für das moderne Russische entwickelt, nicht für das Kirchenslawische. Für die Transkription müssen die bei der russischen Rechtschreibreform von 1918 abgeschafften Buchstaben erst gedanklich durch ihre modernen Äquivalente ersetzt werden. Danach ergibt sich folgendes Bild:

⁷ Rachmaninow an Stepan Wassiljewitsch Smolenski, 12. (24.) Juni 1896, a.a.O., S. 251 (Brief Nr. 95).

⁸ Dankschreiben von Rachmaninow an Stepan Wassiljewitsch Smolenski, 30. Juli (11. August) 1897, a.a.O., S. 263 (Brief Nr. 112).

⁹ Morosan, „The Sacred Choral Works of Sergei Rachmaninoff“, a.a.O., S. XLVIII.

¹⁰ Die Möglichkeit besteht, dass das von Alfred J. Swan 1973 im Faksimile wiedergegebene Incipit einer Handschrift ebenfalls eine (unbekannte) Abschrift wiedergibt und nicht etwa das Autograph. Siehe Kritischer Bericht, Beschreibung der Quelle C.

¹¹ Morosan nimmt an diesen Textwiederholungen Anstoß: „The final movement, with its seemingly endless repetition of a fragmentary adjectival phrase is particularly awkward“, a.a.O., S. XLIX. Ihm sei entgegengehalten, dass dergleichen in westlicher Kirchenmusik gang und gäbe ist: Johann Sebastian Bach schrieb in der *h-Moll-Messe* einen großen fugierten Satz über die ähnlich fragmentarische Phrase „Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen“; in Anton Bruckners *f-Moll-Messe* begnügt sich die analoge Fuge gar mit dem Fragment „In gloria Dei Patris. Amen“. In Russland hat Rachmaninows Lehrer Sergei Iwanowitsch Tanejew ebenfalls exzessive Textwiederholungen geschrieben, z.B. in seiner Kantate *Po protschteniji psalma* (Bei der Psalmesung) op. 35 (1915).

¹² Das Lehrbuch von Nikolaos (Hartmut) Trunte, *Sloven'skui jezyku*, Band 2: *Mittel- und Neukirchenslawisch*, München 1998, ist nur für erfahrene Slawisten lesbar. Die wesentlichen Angaben befinden sich hier auf S. 399 (unter „Orthoepie“). Interessant die Feststellung, dass es im 18. Jahrhundert Bestrebungen gab, das Kirchenslawische nach den Regeln des Russischen auszusprechen (ebenda S. 397). Als besten russischsprachigen Titel zum Thema führt Trunte an: Alipij (Gamatovič), *Grammatika cerkovno-slavjanskogo jazyka* (Grammatik der kirchenslawischen Sprache), Jordanville, New York 1964.

Kyrillisch	Duden-Transkription	Lautwert
а	a	a (offenes a)
б	b	b (sehr stimmhaft); im Auslaut und vor stimmlosen Konsonanten <i>p</i> (wie im Deutschen, aber nicht aspiriert)
в	w	w; im Auslaut und vor stimmlosen Konsonanten <i>f</i> (wie im Deutschen)
г	g	g (sehr stimmhaft); im Auslaut und vor stimmlosen Konsonanten <i>k</i> (wie im Deutschen, aber nicht aspiriert)
д	d	d (sehr stimmhaft); im Auslaut und vor stimmlosen Konsonanten <i>k</i> (wie im Deutschen, aber nicht aspiriert)
е	e; im Anlaut und nach Vokalbuchstaben: je	e/je; (wie geschlossenes e im Deutschen); nach „harten“ Konsonanten (<i>sh, z, sch</i>) ä
ж	sh	stimmhafte Entsprechung zu <i>sch</i> (wie <i>j</i> in <i>Journal</i>); im Auslaut und vor stimmlosen Konsonanten <i>sch</i> ; immer „hart“, auch vor <i>e, i, j</i>
з	s	stimmhaftes s; im Auslaut und vor stimmlosen Konsonanten stimmlos
и	i; nach Vokalbuchstaben: ji	<i>i</i> (geschlossenes <i>i</i>); nach <i>sh, z</i> und <i>sch</i> : <i>y</i>
й	i	<i>i</i> (tritt nur in Diphthongen auf); in <i>ei</i> bleibt das e geschlossen
к	k	<i>k</i> (nicht aspiriert); vor stimmhaften Konsonanten außer <i>l, m, n, r, w</i> stimmhaft
л	l	vor <i>e, i</i> und <i>j</i> ähnlich deutschem <i>l</i> , sonst „hart“ wie in englisch <i>bell</i>
м	m	<i>m</i>
н	n	<i>n</i>
о	o	offenes o
п	p	<i>p</i> (nicht aspiriert); vor stimmhaften Konsonanten außer <i>l, m, n, r, w</i> stimmhaft
р	r	gerolltes <i>r</i>
с	s; zwischen Vokalbuchstaben: ss	stimmloses s; vor stimmhaften Konsonanten außer <i>l, m, n, r, w</i> stimmhaft
т	t	<i>t</i> (nicht aspiriert); vor stimmhaften Konsonanten außer <i>l, m, n, r, w</i> stimmhaft
у	u	<i>u</i>
ф	f	<i>f</i>
х	ch	<i>ch</i> („ach-Laut“), auch im Anlaut; nie „ich-Laut“
ц	z	<i>z</i> (kein stimmhaftes s); immer „hart“, auch vor <i>e, i, j</i>
ч	tsch	<i>tsch</i> ; immer „weich“
ш	sch	<i>sch</i> ; immer „hart“, auch vor <i>e, i, j</i>
щ	schtsch	<i>schtsch</i> ; immer „weich“
ъ	[unbezeichnet]	stumm
ы	y	dumpfes <i>i</i> , wie in norddeutscher Aussprache von <i>Tisch</i>
ь	[unbezeichnet]	stumm (zeigt die in der Duden-Transkription nicht wiederzugebende Weichheit des vorhergehenden Konsonanten an)
э	e	<i>e</i> ; kommt im Kirchenslawischen nicht vor
ю	ju	<i>ju</i>
я	ja	<i>ja</i>

Es gibt im Kirchenslawischen (wie auch im Russischen) drei Präpositionen, die nur aus einem Konsonanten bestehen: „k“ (zu), „s“ (von bzw. mit) und „w“ (in). Diese verschmelzen mit der ersten Silbe des nachfolgenden Worts; in der Textunterlegung der vorliegenden Edition sind diese Präpositionen durch einen Bogen an das nachfolgende Wort angebunden.

Ausdrücklich sei darauf hingewiesen, dass im Kirchenslawischen anders als im Russischen unbetonte Vokale nicht reduziert werden, die Genitivendungen auf „-ago“, „-jago“, „-ego“ und „-jego“ ausgesprochen werden wie sie geschrieben werden und betontes „e“ immer als „e“ realisiert wird, nicht als „o“.

Die Duden-Transkription ist zugegebenermaßen unvollkommen und oft mehrdeutig. Insbesondere ignoriert sie den für das Russische und Kirchenslawische gleichermaßen charakteristischen Dualismus von „harten“ und „weichen“ (palatalen) Konsonanten. Im Allgemeinen sind Konsonanten vor den Vokalen „e“ und „i“ sowie vor „j“ weich. Weiche Konsonanten im Auslaut oder vor Konsonanten können in der Duden-Transkription nicht angezeigt werden. Die Mehrzahl der Konsonanten existiert in beiden Varianten. Als Ausnahmen sind die Konsonanten „ж“ (sh), „ц“ (z) und „ш“ (sch) grundsätzlich hart, die Konsonanten „ч“ (tsch) und „щ“ (schtsch) grundsätzlich weich.

Die Opposition zwischen harten und weichen Konsonanten ist nicht zu verwechseln mit dem Gegensatz zwischen stimmhaft und stimmlos, den es natürlich auch gibt. Die stimmhafte Entsprechung zum deutschen „sch“ wird durch „sh“ wiedergegeben. Ein stimmloses „s“ zwischen Vokalen wird durch „ss“ angezeigt; in anderer Position, auch im Anlaut, lässt die Duden-Transkription eine Differenzierung zwischen stimmhaftem und stimmlosem „s“ jedoch nicht zu, was jedoch im gegebenen Falle unerheblich ist, da der Text kein stimmhaftes „s“ enthält.

Nicht angezeigt sind auch Assimilationen, die sowohl innerhalb von Wörtern als auch über Wortgrenzen hinweg auftreten. Wie im Deutschen werden stimmhafte Konsonanten (außer „l“, „m“, „n“, „r“) im Auslaut stimmlos. Stimmhafte Konsonanten vor stimmlosen werden ebenfalls stimmlos: „wseliwyssja“ wird „fsseliwyssja“ ausgesprochen. Umgekehrt werden stimmlose Konsonanten vor stimmhaften selbst stimmhaft: aus „k shiwotu“ wird „g shywotu“.

Gedankt sei der Musikabteilung der Library of Congress, Washington, D. C., und namentlich Herrn Kevin LaVine, für die Bereitstellung einer Kopie der Erstausgabe (Quelle A, siehe Kritischer Bericht) und für den Zugang zur anonymen Abschrift im Nachlass des Komponisten (Quelle B).

Waiblingen, im Oktober 2013

Albrecht Gaub

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 23.352), Chorpartitur (Carus 23.352/05).

Foreword

1. Genesis of the Work¹

Twenty-year-old Sergei Vasilyevich Rachmaninoff (1873–1943), after having completed his conservatory studies, plunged into a real creative frenzy. The summer of 1893, which he spent on the estate of Lebedin in Kharkov guberniya, was the most productive period in his life. The first of the works he composed then, which at the same time was his first contribution to the repertoire of the Russian Orthodox Church, was the *Sacred Concerto* “W molitwach neussypajuschtschuju Bogoroditsu” (The Theotokos,² ever-vigilant in prayer).

In the Russian Orthodox world, “concerto” was the term applied to a freely composed work on a sacred, but not necessarily liturgical text. The genre emerged in the course of the westernization of the country, pursued by the Tsars from 1700. The sacred concerto initially followed models of the Italian Baroque. Its last master, Dmitry Stepanovich Bortnyansky (1751–1825), adapted it to the Classical style. Bortnyansky's concertos remained alive after his death, but the genre was no longer cultivated by secular composers due to liturgical reforms and the subsequent complete isolation of sacred musical practice. Even after Peter Tchaikovsky had broken the ban with the composition of his *Liturgy of St. John Chrysostom* in 1878 and the composition of Orthodox sacred music became possible again for secular composers, there was no revival of the genre. Rachmaninoff's *Sacred Concerto* remains a work *sui generis* in the late nineteenth century. It was presumably initiated by Stepan Vasilyevich Smolensky (1848–1909), the director of the Synodal School in Moscow, whose lectures on the music of the Orthodox Church Rachmaninoff had attended as a student at the conservatory.

For the text, Rachmaninoff chose the *kontakion* of the feast of the Dormition of the Theotokos, the Orthodox counterpart to Roman Catholic Assumption Day. *Kontakia* are poetic hymns belonging to the proper of the liturgy. The *kontakion* for the Dormition of the Theotokos had been set as a concerto only once before, by Artemy Vedel (ca. 1767–1808). Vladimir Morosan had argued convincingly that Vedel's work, although not yet available in print at that time, served Rachmaninoff as his model: from Vedel he adopted the subdivision of the text – consisting of just one convoluted sentence – into three

¹ Selection of recent literature: Barrie Martyn, *Rachmaninoff: Composer, Pianist, Conductor* (Aldershot, UK, 1990), especially pp. 79–83; Vladimir Morosan, “The Sacred Choral Works of Sergei Rachmaninoff,” preface of *Sergei Rachmaninoff, The Complete Sacred Choral Works* (= Monuments of Russian Sacred Music, Series IX, Vols. 1–2), Madison/Connecticut, 1994, pp. XLVIII–L.

² The Greek word “theotokos,” meaning “God-bearer” or “the one who gives birth to God,” is the common title of the Virgin Mary in the Orthodox world. While in Russian and Church Slavonic, the term appears translated as “Bogoroditsa,” it remains untranslated in English. The title “Mother of God” is less common in the Orthodox world and has different theological implications.

grammatically fragmentary phrases corresponding, in both settings, to musical movements, and in both settings the first movement includes the liturgically incorrect addition “mira” (of the world).³ Moreover, the Rachmaninoff work contains a word in a grammatically incorrect form (“udershasti” instead of “udershasta,” the last word of the first movement). If this form is corrected, as it is the case in the present edition, the text reads as below. Note that the sentence structure of the translation has been modified to clarify the subject of the text:

В молитвах неусыпающую Богородицу
и в предстательствах мира
непреложное упование
гроб и умерщвление не удержаста.

Якоже бо живота мать
к животу представи

В утробу Вселивыйся
приснодевственную.

Neither the tomb, nor death
could hold the Theotokos,
ever vigilant in prayer
and the world's firm hope in her intercession.

For as the Mother of Life,
she bore to life

he who dwelt within her
ever virginal womb.

Under the direction of Vasily Orlov, the choir of the Synodal School first performed Rachmaninoff's *Sacred Concerto* in a concert on 12 (24) December 1893.⁴ The critic Semyon Nikolayevich Kruglikov, a student of Rimsky-Korsakov, wrote about it in January 1894 in the journal *Artist*: “The work includes much of beauty and talent, but even more it testifies to a youthful overestimation of one's abilities and a carelessness in dealing with the task, as well as an inadequate penetration of the chosen liturgical text.”⁵ Rachmaninoff's own later judgment seems influenced by Kruglikov: “A large sacred concerto of quite decent qualities, but unfortunately of few spiritual ones.”⁶

Smolensky, however, was convinced of Rachmaninoff's talent as a composer for the church. Rachmaninoff must have promised him another sacred concerto. In a letter to Smolensky of 16 (28) March 1894, Rachmaninoff excuses himself for having delayed the composition.⁷ Two years later, Smolensky offered him a lecturer's position at the Synodal School, but Rachmaninoff declined.⁸ Again, a year later, Smolensky sent Rachmaninoff the text of the Liturgy of St. John Chryostom.⁹ Rachmaninoff, however, would not set it before 1910, when Smolensky was no longer alive.

Rachmaninoff did not have his *Sacred Concerto* printed. The autograph remained at the Synodal School and was later transferred to the Glinka Museum, also in Moscow. Further performances predating the work's posthumous

publication are not documented, but according to Morosan, manuscript copies circulated.¹⁰ The only manuscript copy currently known is part of the Rachmaninoff archives in the Library of Congress in Washington, D. C.; as can be seen from the post-1918 orthography, it originated in the Soviet Union (see Critical Report).¹¹ Apparently Rachmaninoff – or his widow – had commissioned the copy. This circumstance and also the fact that it is the only of Rachmaninoff's unpublished works that the composer repeatedly mentioned in his later correspondence unbidden emphasize the composer's continued high regard of the composition. Finally, the publication of the *Sacred Concerto* followed in Moscow in 1972 (see Critical Report), which is remarkable because otherwise, sacred music of the Orthodox Church was not printed in the Soviet Union as a matter of principle. It may be assumed that the setting was intentionally “hidden” in a volume including two more than unpublished choruses by Rachmaninoff and eschewing any religious allusions in its title.

The *Sacred Concerto* consists of three movements. In the slow first movement (mm. 1–84), the composer's personal style is already clearly recognizable, which would even be the case if the theme first appearing in measure 15 did not anticipate the first subject of the finale of Rachmaninoff's piano concerto no. 2, op. 19, in C minor. The movement is dominated by *crescendos* and *decrescendos*, and it ends homophonically. An original feature is the cadenza-like extension at the very end, which Rachmaninoff first intended for soloists but later assigned to the chorus. The short middle movement (mm. 85–102) with its mechanical imitations still bears traits of a student's work. In the fast third movement (mm. 103–56), abrupt changes of mood occur. The rising figure in the beginning is recapitulated in measure 123, leading to the climax in quadruple forte, after which the music gradually fades. In contrast to his later *All-Night Vigil*, op. 37 (1915), Rachmaninoff's *Sacred Concerto* does not make use of traditional chant.

³ Morosan, “The Sacred Choral Works of Sergei Rachmaninoff,” op. cit., p. XLIX.

⁴ Dates relating to events in Russia before 1918 are given both according to the Julian calendar (“old style”), which was in use in Russia at the time, and, in parentheses, according to the Gregorian calendar (“new style”).

⁵ Semyon Nikolayevich Kruglikov, “Dukhovniy kontsert v Sinodal'nom uchilishche” (A concert of sacred music at the Synodal School), *Artist* 33, pp. 176–77.

⁶ Rachmaninoff to Arkadiy Mikhaylovich Kerzin, 15 (28) April 1906, in *Sergey Vasil'yevich Rakhmaninov, Literaturnoye naslediyе* (Literary legacy), ed. Zarui Apetovna Apetyan, vol. 1 (Moscow, 1978), p. 375 (letter no. 277).

⁷ Rachmaninoff to Stepan Vasil'yevich Smolenskiy, 16 (28) March 1894, op. cit., p. 231 (letter no. 71).

⁸ Rachmaninoff to Stepan Vasil'yevich Smolenskiy, 12 (24) June 1896, op. cit., p. 251 (letter no. 95).

⁹ Letter of acknowledgement, Rachmaninoff to Stepan Vasil'yevich Smolenskiy, 30 July (11 August) 1897, op. cit., p. 253 (letter no. 112).

¹⁰ Morosan, “The Sacred Choral Works of Sergei Rachmaninoff,” op. cit., p. XLVIII.

¹¹ There is the possibility that the incipit of a manuscript, published in facsimile by Alfred J. Swan in 1973, also shows a copy (otherwise unknown) rather than the autograph. See Critical Report, description of source C.

The extreme dynamics from *pppp* to *ffff* are characteristic of early Rachmaninoff. They occur, for instance, in his Prelude in C-sharp minor, op. 3, no. 2, and in his Symphony no. 1 in D minor, op. 13. The use of the high *B* two octaves above middle C in the sopranos over several measures (mm. 43–46), which in performance becomes a critical moment, may also be ascribed to the youthful exuberance of the composer. On the other hand, the excessive repetitions of text are typical of the genre or, respectively, of the era in which the genre took shape.¹²

2. Notes to Performers

Unlike Rachmaninoff's large sacred cycles, the *Liturgy of St. John Chrysostom*, op. 31, and the *All-Night Vigil*, op. 37, the *Sacred Concerto* is to be performed as written. There are no implicit, unwritten interpolations by priest (celebrant) or deacon.

The Church Slavonic text underlay in the present edition is given in Latin transcription only. It follows the rules of the "Duden transcription," which is geared to readers (and speakers) of German. For an explanation, see the table on page VIII.

Modern Church Slavonic of the Russian variant (as used by Rachmaninoff) is very close to Russian, but the two languages are not identical. There are also differences in phonetics. See the Wikipedia article "Church Slavonic Language," paragraph "Standard (Russian) Variant."

There are three prepositions in Church Slavonic (as in Russian) consisting of one consonant only: *k* ("to"), *s* ("from" or "with"), and *w* ("in"). These merge with the first syllable of the following word; in the text underlay, they are connected to the following word by an underscore-like symbol. Note that in Church Slavonic (unlike Russian) unstressed vowels are not reduced; they are pronounced like stressed ones.

Duden transcription ignores the dualism, characteristic of both Russian and Church Slavonic, of "hard" and "soft" (palatalized) consonants. Typically, consonants are palatalized before *e*, *i*, and *j*. Palatalized consonants before consonants or in the final position cannot be indicated. In the text of the present edition, the word "predstaelstwach" (intercessions) has a "soft l" as in English "value," and the word "mater" (mother) ends on a soft *r* (no English equivalent). The majority of consonants exists in both varieties. As exceptions, "ж" (sh in Duden transcription), "ц" (z) and "ш" (sch) are always "hard," whereas "ч" (tsch) and "щ" (schtsch) are always palatalized.

The opposition between "hard" and "soft" consonants should not be confused with the opposition between voiced and unvoiced consonants, which exists as well. Note that like the German language, Duden transcription uses *s* for both voiced *s* (English *z*) and unvoiced *s*. Between vowels, simple *s* indicates English *z*, while *ss* indicates an unvoiced *s*. This practice creates ambiguities, but in the text underlay of the present edition, all *s*'s remain unvoiced.

Assimilations, which occur both within words and between words, are not accounted for either. As in German, voiced consonants (except *l*, *m*, *n*, *r*) become unvoiced when in the final position. Voiced consonants preceding consonants become unvoiced as well: "wseliwyssja" is pronounced "fsseliwyssja." Conversely, unvoiced consonants preceding voiced ones become voiced: "k shiwotu" is pronounced "g shywotu."

Thanks are due to the Library of Congress Music Division in Washington, D. C., and especially to Kevin LaVine, who provided a scan of the first edition ("Quelle A" in the Critical Report) and granted access to the anonymous manuscript copy in the composer's archives ("Quelle B").

Waiblingen, April 2014

Albrecht Gaub

¹² Morosan objects to these textual repetitions: "The final movement, with its seemingly endless repetition of a fragmentary adjectival phrase is particularly awkward" (op. cit., p. XLIX). One may counter his objection by referring to the fact that such repetitions are commonplace in Western sacred music. For instance, Johann Sebastian Bach, in his *Mass in B minor*, wrote a large fugue on the similarly incomplete phrase "Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen"; the analogous fugue in Anton Bruckner's *Mass in F minor* even limits itself to the fragment "In gloria Dei Patris. Amen." In Russia, Rachmaninoff's teacher Sergey Ivanovich Taneyev also wrote excessive repetitions of text, for instance, in his cantata *Po prochteniyi psalma* (At the reading of a psalm), op. 35 (1915).

The following performance material is available:
full score (Carus 23.352), choral score (Carus 23.352/05).

Underlay	Sound
a	<i>a</i> as in <i>father</i>
b	<i>b</i> as in <i>ball</i> ; <i>p</i> (not aspirated) when final or before unvoiced consonant
c	occurs only in multigraphs <i>ch</i> , <i>sch</i> , <i>schtsch</i> , and <i>tsch</i> (see below)
ch	<i>kh</i> as in German <i>Bach</i>
d	<i>d</i> as in <i>do</i> ; <i>t</i> (not aspirated) when final or before unvoiced consonant
e	<i>e</i> like closed <i>e</i> in German <i>weh</i> ; open <i>e</i> as in <i>get</i> after "hard" consonants
f	<i>f</i> as in <i>fun</i>
g	<i>g</i> as in <i>get</i> ; <i>k</i> (not aspirated) when final or before unvoiced consonant
h	occurs only in multigraphs <i>ch</i> , <i>sch</i> , <i>schtsch</i> , <i>sh</i> , <i>tsch</i> (see there)
i	<i>ee</i> as in <i>see</i> ; after vowels: <i>y</i> as in <i>say</i> , <i>boy</i> , <i>guy</i>
j	<i>y</i> as in <i>yes</i>
k	<i>k</i> (not aspirated); <i>g</i> before voiced consonant except <i>l</i> , <i>m</i> , <i>n</i> , <i>r</i> , <i>w</i>
l	<i>l</i> as in <i>bell</i> before <i>a</i> , <i>o</i> , <i>u</i> , <i>y</i> , and "hard" consonants; soft <i>l</i> as in <i>value</i> before <i>e</i> , <i>i</i> , and "soft" consonants
m	<i>m</i> as in <i>man</i>
n	<i>n</i> as in <i>no</i>
o	<i>o</i> as in <i>order</i>
p	<i>p</i> (not aspirated); <i>b</i> before voiced consonant except <i>l</i> , <i>m</i> , <i>n</i> , <i>r</i> , <i>w</i>
r	rolled <i>r</i>
s	mostly <i>s</i> as in <i>say</i> ; between vowels and in some special cases, <i>z</i> as in <i>zero</i>
sch	<i>sh</i> as in <i>ship</i> ; always "hard," also before <i>e</i> , <i>i</i>
schtsch	<i>shch</i> as in <i>fresh cheese</i> (always palatalized)
sh	voiced sound as <i>s</i> in <i>measure</i> ; <i>sh</i> as in <i>ship</i> when final or before unvoiced consonant; always "hard," also before <i>e</i> , <i>i</i>
ss	<i>s</i> as in <i>say</i>
t	<i>t</i> (not aspirated); <i>d</i> before voiced consonant except <i>l</i> , <i>m</i> , <i>n</i> , <i>r</i> , <i>w</i>
tsch	<i>ch</i> as in <i>cheese</i> (but always palatalized)
u	<i>oo</i> as in <i>poor</i>
w	<i>v</i> (not <i>w</i>) as in <i>voice</i> ; <i>f</i> when final or before unvoiced consonant
z	<i>ts</i> as <i>tsar</i> (not <i>z</i> as in <i>zero</i>); always "hard," also before <i>e</i> , <i>i</i>

Geistliches Konzert

W molitwach neussypajuschtschuju Bogorodizu / Die in Fürbitten unermüdliche Gottesgebärerin

Sergei Rachmaninow 1873–1943
deutscher Text: Heidi Kirmße (*1925)
Klavierauszug: Albrecht Gaub (*1967)

Mäßig (streng im Takt)

ppp

Soprano
W mo - lit - wach ne - u - ssy - pa - ju - schtschu - ju Bo - go - ro - di - zu
Die Jung - frau, die Gott ge - bo - ren, der Für - bit - ten nim - mer müd,

Alto
W mo - lit - wach ne - u - ssy - pa - ju - schtschu - ju Bo - go - ro - di - zu
Die Jung - frau, die Gott ge - bo - ren, der Für - bit - ten nim - mer

Tenore
W mo - lit - wach ne - u - ssy - pa - ju - schtschu - ju Bo - go - ro
Die Jung - frau, die Gott ge - bo - ren, der Für - bit - ten ni

Basso
W mo - lit - wach ne - u - ssy - pa - ju - schtschu - ju P
Die Jung - frau, die Gott ge - bo - ren, der Für - me d,

Moderato (alla misura)

Piano
(for rehearsal only)

ppp

7

ppp

i w pred sta - tel - stwach mi - losh - no - je u - po - wa - ni -
die der Nö - te sich an - er Trost und Hoff - nung für al - le

ppp

i w pred - sta ne - pre - losh - no - je u - po - wa - ni -
die der Nö - ste - ter Trost und Hoff - nung für al - le

ppp

ä te an - nimmt, ne - pre - losh - no - je u - po - wa - ni -
te sich an - nimmt, ste - ter Trost und Hoff - nung für al - le

ppp

cel - stwach mi - ra ne - pre - losh - no - je - ni -
te sich an - nimmt, ste - ter Trost und -

Aufführungsdauer / Duration: ca. 6 min.

© 2014 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 23.352

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

Edited by
Albrecht Gaub

< mf >

je; _____ W mo - lit - wach ne - u - ssy - pa - ju - schtschu - ju
 Welt; _____ die heil' - ge Jung - frau, die Gott hat ge - bo - ren, _____

Solo ***p***

je; _____ w mo - lit - wach ne - u - ssy - pa - ju - schtschu -
 Welt; _____ die Jung - frau, _____ die Gott ge - bo - ren, der _

Solo ***p***

je; _____ w mo - lit - wach ne - u - ssy - pa - ju - schtschu -
 Welt; _____ die Jung - frau, _____ die Gott ge - bo - ren, der _

je; _____
 Welt; _____

< mf > ***p***

< mf > *< f >*

_____ Bo - go - ro i _____ w pred - sta -
 _____ der Bit - ten nim _____ ste - ter Trost, _____

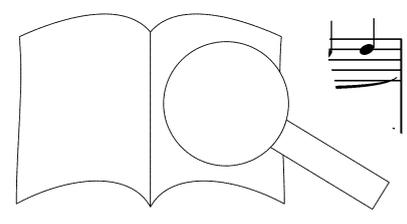
p ***f***

ju _____ Bo - go - ro i w pred - sta - tel - stwach mi - ra _____ ne - pre -
 Für - bit - ten nir die der Nö - te sich an - nimmt, _____ ste - ter

f

ju _____ i w pred - sta - tel - stwach mi - ra _____ ne - pre -
 Für - nüd, _____ die der Nö - te sich an - nimmt, _____ ste - ter

< mf > ***p***



PROBEPARTITUR • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

ju Bo - go - ro - di - zu i w pred - sta - tel - stwach mi - ra ne pre -
 Für - bit - ten nim - mer müd, ste - te Hoff - nung und Trost, Hoff - nung für

ju Bo - go - ro - di - zu i w pred - sta - tel - stwach mi - ra ne pre -
 Für - bit - ten nim - mer müd, ste - te Hoff - nung und Trost, Hoff - nung für

ju Bo - go - ro - di - zu i w pred - sta - tel - stwach mi - ra ne pre -
 Für - bit - ten nim - mer müd, ste - te Hoff - nung und Trost, Hoff - nung für

Bo - go - ro - di - zu i w
 der Bit - ten nim - mer müd, die

losh - no je u - po - v pre - losh - no - je u - po -
 al - le Welt, Hoff - nung ff - nung al - ler Welt, Hoff - nung dim.

losh - no je ai ne - pre - losh - no - je u - po -
 al - le Welt, at, Hoff - nung al - ler Welt, Hoff - nung dim.

losh - no a - ni - je, ne - pre - losh - no - je u - po -
 al - le al - ler Welt, Hoff - nung al - ler Welt, Hoff - nung dim.

ra ne - pre - losh - no - je u - po - wa - ni -
 nimmt, Hoff - nung al - ler Welt, ler

PROBENPARTITUR
 Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

wa - ni - je, u - po - wa - ni - je grob i u - merschtsch - wle - ni - je ne u - der -
 al - ler Welt, Hoff - nung al - ler Welt, ha - ben Gra - bes Dun - kel und Tod nicht be -

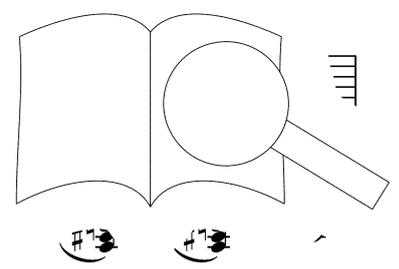
je, u - po - wa - ni - je grob i u - merschtsch - wle - ni - je r
 Welt, Hoff - nung al - ler Welt, ha - ben Gra - bes Dun - kel und

sha - sta, grob i u - merschtsch - wle - ni - je ne u - der - sha - sta, ne u - der -
 zwun - gen, ha - ben Gra - bes a be - zwun - gen, nie - mals be -

sha - sta, grob i u - merschtsch - wle - ni - je ne u - der - sha - sta, ne u - der -
 zwun - gen, ha - ben Gra - bes Tod nicht be - zwun - gen, nie - mals be -

sha - sta, e - ni - je ne u - der - sha - sta, ne u - der -
 zwun - gen. Dun - kel und Tod nicht be - zwun - gen, nie - mals be -

merschtsch - wle - ni - je ne u - der - sha - sta, ne u - der -
 ra - bes Dun - kel und Tod nicht be - zwun - mals be -



64

fff

sha - sta, ne u - der - sha - sta, ne u - der - sha - sta, grob i u-merschtsch-
 zwun - gen, nie-mals be - zwun - gen, nie-mals be - zwun - gen, ha - ben Gra - bes

sha - sta, ne u - der - sha - sta, ne u - der - sha - sta, grob i u-merschtsch-
 zwun - gen, nie-mals be - zwun - gen, nie-mals be - zwun - gen, ha - ben Gra - bes

sha - sta, ne u - der - sha - sta, ne u - der - sha - sta, grob i u-merschtsch-
 zwun - gen, nie-mals be - zwun - gen, nie-mals be - zwun - gen, ha - ben Gra - bes

sha - sta, ne u - der - sha - sta, ne u - der - sha - sta, grob
 zwun - gen, nie-mals be - zwun - gen, nie-mals be - zwun - gen, —

fff

sha - sta, ne u - der - sha - sta, ne u - der - sha - sta, grob
 zwun - gen, nie-mals be - zwun - gen, nie-mals be - zwun - gen, —

70

di - mi - nu - en - do

wle - ni - je ne u - der - sha na - sta, ne u - der - sha -
 Dun - kel und Tod nicht be - zwu zwun - gen, nie-mals be - zwun -

di - mi - nu - en - do

wle - ni - je ne sta ne u - der - sha - sta, ne u - der - sha -
 Dun - kel und Tod un - gen, nie-mals be - zwun - gen, nie-mals be - zwun -

di - mi - nu -

wle - ni - je sta ne u - der - sha - sta, ne u - der - sha -
 Dun - kel und Tod un - gen, nie-mals be - zwun - gen, nie-mals be - zwun -

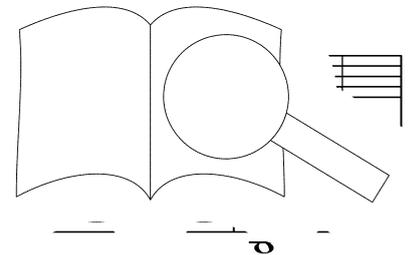
di -

u - der - sha - sta, ne u - der - sha - sta, u - der - sha -
 nicht be - zwun - gen, nie-mals be - zwun - gen, nie-mals be - zwun -

rit.

ni - nu - en - do

pp



p sta, ne u - der - sha - sta,
gen, nie - mals be - zwun - gen,

pp sta, ne u - der - sha - sta,
gen, nie - mals be - zwun - gen,

pp sta, ne u - der - sha - sta,
gen, nie - mals be - zwun - gen,

ppp sta, ne u - der -
gen, nie - mals be

p

pp

rit. *mf* **Etwas langs**

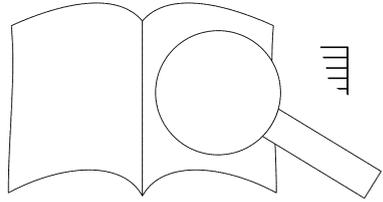
— ne u - der - sha - sta. Ja ma - ter k shi - wo - tu pred -
 — nie - mals be - zwun - gen. Als n Mut - ter führ - te sie zum ew' - gen

— ne u - der - sha - st.
 — nie - mals be - zwun

— ne u -
 — nie - m

mf **Poco meno mosso**

mf



101 rit. Schnell

dim. *pp* *ff* *fff*

sta - - wi wo ut - ro - bu wse - li - wy - ssja pri - sno - dew - stwen - nu -
 Le - - ben, der ge - wohnt hat im im - mer - jung - fräu - lich rei - nen, im

dim. *pp* *ff* *fff*

- - wi wo ut - ro - bu wse - li - wy - ssja pri - sno - dew - stwen - nu -
 - - ben, der ge - wohnt hat im im - mer - jung - fräu - lich rei - nen, im

dim. *pp* *ff* *fff*

sta - - wi wo ut - ro - bu wse - li - wy - ssja pri - sno - dew - stwen - nu -
 Le - - ben, der ge - wohnt hat im im - mer - jung - fräu - lich rei - nen, im

dim. *pp* *ff* *fff*

sta - - wi wo ut - ro - bu wse - li - wy - ssja pri - sno - dew -
 Le - - ben, der ge - wohnt hat im im - mer - jung - fräu - lich rei

rit. Allegro

dim. *pp* *ff*

106

ff

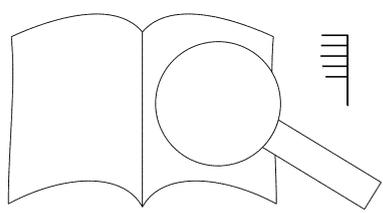
ju, — pri - sno - dew - stwen - nu - ju; — li - - - wy -
 im - mer - jung - fräu - li - chen Schoß; ih - - - rem

ju, — pri - sno - dew - stwen - r wo ut - ro - bu wse - li - - wy -
 im - mer - jung - fräu - li der ge - wohnt hat in ih - - - rem -

ju, — pri - sno - u wo ut - ro - bu wse - li - wy -
 im - mer - jur der ge - wohnt hat in ih - rem -

ju. — ju; wo ut - ro - bu wse - li - wy -
 i - - - chen Schoß; der ge - wohnt hat in ih - rem

ff *fff* *fff* *fff*



Alla misura

ppp

ssja, — wo ut - ro - bu wse - li - wy - ssja pri - sno - dew-stwen-nu - ju,
 Schoß, — der ge-wohnt hat in ih - rem Schoß, im jung - frau - li - chen Schoß,

ssja, — wo ut - ro - bu wse - li - wy - ssja pri - sno - dew-stwen-nu - ju,
 Schoß, — der ge-wohnt hat in ih - rem Schoß, im jung - frau - li - chen Schoß,

ssja, — wo ut - ro - bu wse - li - wy - ssja pri - sno - dew-stwen-nu - ju,
 Schoß, — der ge-wohnt hat in ih - rem Schoß, im jung - frau - li - chen Schoß,

ssja, — wo ut - ro - bu wse - li - wy - ssja pri - sno - dew-st-
 Schoß, — der ge-wohnt hat in ih - rem Schoß, im jung - frau

Alla misura

ppp

das Zeitmaß verlangsamend

mf

wo ut - ro - bu wse - li - wy - ssja - nu - ju, pri - sno - dew - stwen-nu -
 der ge-wohnt hat in ih - rem Sch - chen Schoß, im jung - frau - li - chen

wo ut - ro - bu wse - sno - dew-stwen-nu - ju, pri - sno - dew - stwen-nu -
 der ge-wohnt hat - jung - frau - li - chen Schoß, im jung - frau - li - chen

wo ut - ro - bu wse - ja pri - sno - dew-stwen-nu - ju, pri - sno - dew - stwen-nu -
 der ge-wohnt hat in ih - rem Schoß, im jung - frau - li - chen Schoß, im jung - frau - li - chen

wo ut - ro - bu wse - li - wy - ssja pri - sno - dew-stwen-nu - ju, - stwen-nu -
 der ge-wohnt hat in ih - rem Schoß, im jung - frau - li - chen Sch - chen

PROBENPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

vorheriges Zeitmaß

fff

ju, wo ut - ro - bu wse - li - wy - ssja pri - sno - dew - - - - - stwen - nu -
 Schoß, der ge - wohnt hat im im - mer - jung - frau - lich rei - - - - - nen - -

ju, wo ut - ro - bu wse - li - wy - ssja pri - sno - dew - - - - - stwen - nu -
 Schoß, der ge - wohnt hat im im - mer - jung - frau - lich rei - - - - - nen - -

ju, wo ut - ro - bu wse - li - wy - ssja pri - sno - dew - - - - - stwen - nu -
 Schoß, der ge - wohnt hat im im - mer - jung - frau - lich rei - - - - - nen - -

ju, wo ut - ro - bu wse - li - wy - ssja pri - sno - dew - - - - - stwen - nu -
 Schoß, der ge - wohnt hat im im - mer - jung - frau - lich rei - - - - - nen - -

a tempo

p *ff* *fff*

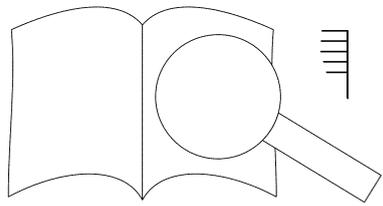
ju; wo ut - ro - bu wse - li - wy - ssja, - - -
 Schoß; der ge - wohnt ih - rem Schoß, - -

ju; wse - li - wy - ssja, - - -
 Schoß; d. in ih - rem Schoß, - -

ju; - - - ro - bu wse - li - wy - ssja, - - -
 Schoß; - - - ge - wohnt hat in ih - rem Schoß, - -

ju; wo ut - ro - bu wse - li - wy - ssja, - - -
 Schoß; der ge - wohnt hat in ih - rem Schoß, - -

fff *fff* *fff*



PROBEEPARTITUR • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

ppp

wo ut - ro - bu wse - li - wy - ssja pri - sno - dew - stwen - nu - ju, wo ut - ro - bu wse -
 der ge - wohnt hat in ih - rem Schoß, im jung - frau - li - chen Schoß, der ge - wohnt hat in

ppp

wo ut - ro - bu wse - li - wy - ssja pri - sno - dew - stwen - nu - ju, wo ut - ro - bu wse -
 der ge - wohnt hat in ih - rem Schoß, im jung - frau - li - chen Schoß, der ge - wohnt hat in

ppp

wo ut - ro - bu wse - li - wy - ssja pri - sno - dew - stwen - nu - ju, wo ut - ro - bu wse -
 der ge - wohnt hat in ih - rem Schoß, im jung - frau - li - chen Schoß, der ge - wohnt hat in

ppp

wo ut - ro - bu wse - li - wy - ssja pri - sno - dew - stwen - nu - ju, wo ut - ro - bu wse -
 der ge - wohnt hat in ih - rem Schoß, im jung - frau - li - chen Schoß, der ge - wohnt hat in

ppp

maß verlangsamt *p*

li - wy - ssja pri - sno - dew - stwen - nu - ju;
 ih - rem Schoß, im jung - frau - li - chen Schoß;

mf *p*

li - wy - ssja pri - sno - dew - stwen - nu - ju;
 ih - rem Schoß, im jung - frau - li - chen Schoß;

mf *p*

li - wy - w - stwen - nu - ju, pri - sno - dew - stwen - nu - ju;
 ih - rer ,rau - li - chen Schoß, im jung - frau - li - chen Schoß;

mf *p*

ri - sno - dew - stwen - nu - ju, pri - sno - dew - stwen - nu - ju;
 im jung - frau - li - chen Schoß, im jung - frau - li - chen Schoß;

rit

vorheriges Zeitmaß

ppp

wo ut - ro - bu wse - li - wy - ssja pri - sno - dew - stwen - nu - ju; wo ut - ro - bu wse -
 der ge - wohnt hat in ih - rem Schoß, im jung - frau - li - chen Schoß; der ge - wohnt hat in

ppp

wo ut - ro - bu wse - li - wy - ssja pri - sno - dew - stwen - nu - ju; wo ut - ro - bu wse -
 der ge - wohnt hat in ih - rem Schoß, im jung - frau - li - chen Schoß; der ge - wohnt hat in

ppp

wo ut - ro - bu wse - li - wy - ssja pri - sno - dew - stwen - nu - ju; wo ut - ro - bu wse -
 der ge - wohnt hat in ih - rem Schoß, im jung - frau - li - chen Schoß; der ge - wohnt hat in

ppp

wo ut - ro - bu wse - li - wy - ssja pri - sno - dew - stwen - nu - ju; wo ut
 der ge - wohnt hat in ih - rem Schoß, im jung - frau - li - chen Schoß; der g

a tempo

ppp

li - wy - ssja pri - sno - dew - stw no - dew - stwen - nu - ju.
 ih - rem Schoß, im jung - frau - , jung - frau - li - chen Schoß.

pppp

li - wy - ssja pri - sno - dew - stwen - nu - ju.
 ih - rem Schoß, im jung - frau - li - chen Schoß.

pppp

li - wy - ssja en - nu - ju, pri - sno - dew - stwen - nu - ju.
 ih - rem Schoß, im jung - frau - li - chen Schoß; im jung - frau - li - chen Schoß.

pppp

sno - dew - stwen - nu - ju, pri - sno - dew - stwen - nu - ju.
 jung - frau - li - chen Schoß; im jung - frau - li - chen Schoß.

pppp

Kritischer Bericht*

I. Quellen

Rachmaninows autographe Partitur befindet sich im Zentralen Museum für Musikkultur in Moskau¹, einer Einrichtung des russischen Kulturministeriums. Die Signatur lautet *fond 18 Nr. 71*. Die Partitur im Format 17,5 cm x 26,5 cm umfasst 4 Blätter.² Auf der ersten Seite findet sich die Überschrift: „Duchowny Konzert ‚W molitwach neussypajuschtschuju‘ dlja 4-ch golosow (s. a. t. b.) S. Rachmaninowa (1893)“ (Geistliches Konzert „Die in Fürbitten unermüdliche“ für 4 Stimmen (SATB) von S. Rachmaninow [1893]).³ Ein Klavierauszug zum Einstudieren, wie ihn Rachmaninow seinen übrigen geistlichen Chorwerken beigab, fehlt. Über den Verbleib des zugehörigen Stimmenmaterials, das bei der Uraufführung am 12. (24.) Dezember 1893 benutzt wurde, ist nichts bekannt. Für die Edition konnte das Autograph nicht herangezogen werden. Wahrscheinlich zeigt jedoch das von Alfred Swan wiedergegebene Faksimile, hier als Quelle **C** geführt, die ersten acht Takte des Autographs.

A: Hauptquelle der Edition ist die Erstausgabe⁴; sie erschien posthum und beruft sich auf das Autograph. Das Titelblatt lautet wie folgt:

„S. RACHMANINOW | TRI CHORA | bes soprowoshdenija | Partitura | i pereloshenie dlja fortepiano | *Redakzija I. IORDAN i G. KIRKORA* | Isdatelstwo „Musyka“ · Moskwa · 1972“ (Drei Chöre | ohne Begleitung | Partitur | und Übertragung für Klavier | Edition von [Irina Nikolajewna] Iordan und G[eorgi Wassiljewitsch] Kirkor | Verlag „Musyka“ · Moskau · 1972).

Einschließlich des Vorworts „Ot redaktorow“ (Von den Herausgebern) ist die Ausgabe in ihrem redaktionellen Teil einsprachig russisch. Lediglich Gesangstexte in anderen Sprachen (Kirchenslawisch im *Geistlichen Konzert*) sind im Original beibehalten.

Das *Geistliche Konzert* ist der zweite der drei Chöre und nimmt die Seiten 8–24 der Ausgabe ein. Im Gesangstext ist die kyrillische Orthographie ohne Nachweis nach den seit 1918 gültigen Regeln modernisiert, und Nomina sacra sind klein geschrieben. Die C-Schlüssel des Autographs sind (mit Nachweis) durch Violinschlüssel ersetzt, wobei der Violinschlüssel des Tenors gemäß sowjetischer Praxis ohne Oktavierungsdevisen bleibt. Die Verwendung gemeinsamer Halsung bei geteilten Stimmen widerspricht den Quellen **B** und **C** und auch der späteren Edition von Anthony Antolini (s. u.), die sich gleich der Erstausgabe auf das Autograph beruft; es ist von einem stillschweigenden editorischen Eingriff von Iordan und Kirkor auszugehen. Einzelanmerkungen werden als Fußnoten präsentiert. Ein von den Herausgebern stammender Klavierauszug zum Einstudieren, der sich bemerkenswerte Freiheiten erlaubt, ist den Akkoladen beigefügt.

B: Anonyme Abschrift aus dem Nachlass des Komponisten in der Library of Congress, Washington, D. C. Die Signatur lautet *ML30.55a.R3*. Partitur, 1 gefaltetes Folio (4 Seiten), Format 33,8 cm x 26,5 cm. Überschrift (Tinte): „W molitwach neusypajuschtschuju Bogorodizu duch[owny] koncert dlja 4^{ch} golos[ow] | (1893) | S. Rachmaninowa“ (Die in Fürbitten unermüdliche Gottesgebärende geistliches Konzert für 4 Stimmen | (1893) | von S. Rachmaninow).

Die Überschrift ist mit Tinte geschrieben, der Rest mit Bleistift. Korrekturen, ob in der Hand des Schreibers oder in einer anderen, sind keine erkennbar. Die kyrillische Orthographie entspricht den seit 1918 gültigen Regeln. Die Abschrift entstand demnach zwischen 1918 (russische Rechtschreibreform) und 1951 (Erwerb des Rachmaninow-Nachlasses durch die Library of Congress) vermutlich auf Grundlage des Autographs.

Die aus vier Systemen bestehende Akkolade hat keine Klammer. Die Stimmen sind unbezeichnet. S, A und T sind in C-Schlüsseln notiert. Die Taktbezeichnung ist *c*. Bei geteilten Stimmen werden getrennte Notenhäuser verwandt. Im homophonen Satz steht der Gesangstext nur zwischen A und T; Devisen sind zwischen S und A sowie zwischen T und B eingetragen. Eine Interpunktion des Gesangstextes fehlt. Insgesamt steht Quelle **B** dem Erstdruck **A** und damit wohl auch dem Autograph nahe. Es gibt jedoch Abweichungen, die sich nicht als Übertragungsfehler erklären lassen. Drei besonders schlagende Beispiele seien im Folgenden aufgeführt:

T. 58ff. Der Kopist korrigierte in der Textunterlegung die im Autograph nachgewiesene⁵ unliturgische und grammatikalisch nicht korrekte Form „udershasti“ zu „udershasta“.

* Alle russischsprachigen Angaben werden transkribiert wiedergegeben.

¹ Bekannt als „Glinka-Museum“, der wichtigsten Einrichtung des „Allrussischen Verbunds von Museen für Musikkultur“ (Wserossiskoje museinoje objedininije muzykalnoi kul'tury imeni Glinki).

² Die Beschreibung folgt dem Band *Avtografy S. V. Rachmaninova v fondach Gosudarstvennogo Central'nogo Muzeja Muzykal'noj Kul'tury im[en]i M. I. Glinki; katalog-spravočnik* (Autographe von Sergei Rachmaninow in den Archiven des Staatlichen Zentralen Museums für Musikkultur „M. I. Glinka“. Informationskatalog), hrsg. von E. E. Bortnikova, Faina A. Krasinskaja und Marina G. Rycareva, 2., erweiterte Auflage, Moskau: „Sovetskij Kompozitor“, 1980, S. 27 (unter Nr. 110).

³ I. Iordan und G. Kirkor, „Ot redaktorov“ (Von den Herausgebern), Vorwort zu [Sergej] Rachmaninow, *Tri chora bez soprowożdenija* (Drei Chöre ohne Begleitung), Moskau: „Muzyka“, 1972, S. 4 (unpaginiert).

⁴ Die hier beschriebene Ausgabe weist sich selbst im Vorwort als Erstausgabe aus und wird auch in der einschlägigen Literatur als solche behandelt. Patrick Piggott, *Rachmaninoff's Orchestral Music*, London: Olympic Marketing Corporation, 1973, S. 46, behauptet jedoch ohne Quellenangabe, das Werk sei bereits 1955 von Muzgiz in Moskau publiziert worden. In neuerer Zeit hat Max Harrison in *Rachmaninoff: Life, Works, Recordings*, London: Continuum, 2005, S. 52, diese Angabe wiederholt, wiederum ohne Quellennachweis. Robert Threlfall und Geoffrey Norris, *A Catalogue of the Compositions of S. Rachmaninoff*, London 1982, S. 175, erwähnen die angebliche Ausgabe von 1955 unter Verweis auf Piggott und setzen ein Fragezeichen. Da in keinem Bibliothekskatalog oder Nachschlagewerk eine solche Ausgabe verzeichnet ist, spricht alles dafür, dass Piggotts Angabe falsch ist.

⁵ „Editorial Notes“ zu Sergei Rachmaninoff, *Choral Concerto / Konzert dlja chora*, hrsg. von Anthony Antolini, Boston: ECS Publishing, 1993, S. II.

T. 61, A, 3, g^1 statt a^1 ; B, 4, b statt a ; T. 63, A, 4, b^1 statt c^2 . Diese drei Änderungen (die einzigen, die Tonhöhen betreffen) zielen darauf, die Altstimme sanglicher zu machen, aber das klangliche Ergebnis stellt keine Verbesserung dar.

T. 102, nach dem Doppelstrich wird mit einem vollständigen c -Takt fortgesetzt; die ersten drei Zählzeiten sind mit Pausen gefüllt. Quelle A und spätere Ausgaben haben diese Pausen nicht. Sie bringen nur das letzte Viertel dieses Taktes, in Form eines Auftaktes. Dies bedeutet, dass der Takt zu viele Noten hat: 4 Zählzeiten vor dem Doppelstrich, eine danach.

In derlei Änderungen ist die Absicht erkennbar, die Vorlage, also vermutlich das Autograph, zu korrigieren. Aus diesem Grunde wurden, abgesehen von der erwähnten Korrektur in der Textunterlegung abweichende Lesarten aus Quelle B nicht in die Edition übernommen.

C: Faksimile einer Handschrift in Alfred J. Swan, *Russian Music and Its Sources in Chant and Folk-Song*, London: John Baker, 1973, Tafel 29 (zwischen S. 160 und 161), Unterschrift: „The first page of Rachmaninov's *Concert Spiritual*“. Entgegen der Unterschrift zeigt die Tafel nicht die erste Seite, sondern lediglich die erste Akkolade einer mit Tinte geschriebenen Handschrift des Werks. Die Überschrift ist abgeschnitten; von der Tempoangabe sind der Klammer-Zusatz und die Unterlänge des darüber stehenden Worts „Umerenno“ (Mäßig) sichtbar. Die Stimmen sind im Vorsatz kyrillisch beschriftet. Sopran, Alt und Tenor sind in C-Schlüsseln notiert. Bei geteilten Stimmen werden getrennte Notenhälse verwandt. Die Taktbezeichnung ist c . Im homophonen Satz steht der Gesangstext nur zwischen A und T. Die kyrillische Orthographie folgt den vor 1918 gültigen Regeln. Swan gibt die Vorlage des Faksimiles nicht an, doch handelt es sich wahrscheinlich um das Autograph. Andernfalls müsste es sich um eine unbekannte Abschrift aus der Zeit vor ca. 1918 handeln.

Es existieren drei neuere Editionen. Auf das Autograph beruft sich die von Anthony Antolini (siehe Fußnote 5). Die Edition von Vladimir Morosan – im Rahmen des Bandes Sergei Rachmaninoff, *The Complete Sacred Choral Works*, Madison, Connecticut: Musica Russica, [ca. 1994] – geht hingegen von der Erstausgabe aus. Die Edition von Elger Niels – Sergei Rachmaninoff, *Concert [sic] for choir*, Loosdrecht: Harmonia, [ca. 1994] – benennt ihre Quellen nicht; es ist im Nachwort lediglich von „manuscripts“ die Rede.

II. Zur Edition

Die Edition folgt mit Ausnahme der Tempoangabe zu Beginn prinzipiell Quelle A. Dies schließt die Modernisierung der Schlüssel ein, wobei zusätzlich die Oktavierungsdevisen in der Tenorstimme ergänzt ist. Der Klavierauszug wurde vom Herausgeber neu gestaltet. Abweichungen zwischen der Neuedition und den Quellen A und C werden in Einzelanmerkungen mitgeteilt. Unberücksichtigte Lesarten der Quelle B werden nicht nachgewiesen. Die

Taktstriche sind zwischen den Systemen gebrochen. Nach Maßgabe von Quelle C (und B) wird für geteilte Stimmen durchgehend getrennte Halsung verwandt. Die in Quelle A in Fußnoten (in T. 131, wohl aus Versehen, im Haupttext) angegebenen russischen Tempo- und Vortragsbezeichnungen des Autographs wurden ins Deutsche übersetzt statt, wie in Quelle A vorgenommen, ins Italienische; die russischen Originale sind in der Neuausgabe in den Einzelanmerkungen nachgewiesen. Die italienischen Bezeichnungen aus Quelle A wurden jedoch dem Klavierauszug der Neuausgabe beigegeben. Etwaige italienische Bezeichnungen in Quelle A, die dort nicht als editorisch gekennzeichnet sind, wurden unverändert übernommen. Die Interpunktion des Gesangstextes folgt liturgischen Quellen.

Die Singstimmen werden italienisch statt russisch bezeichnet. Bei homophonem Satz eventuell in einigen Stimmen fehlende Textunterlegung wurde ohne Nachweis ergänzt. Zusätzlich zum kirchenslawischen Originaltext, der ausschließlich in lateinischer Umschrift erscheint, wird ein singbarer deutscher Gesangstext in der Nachdichtung von Heidi Kirmße unterlegt. Die lateinische Umschrift folgt der Duden-Transkription, wobei diese annimmt, der kyrillische Text sei (wie in A und B) gemäß der russischen Rechtschreibreform von 1918 modifiziert; die damals abgeschafften Buchstaben wären mit der Duden-Transkription anders nicht darstellbar.

Weitere Eingriffe des Herausgebers, die nicht durch allgemeine Hinweise in diesem Teil des Kritischen Berichtes abgedeckt werden, sind so weit als möglich in den Noten selbst diakritisch gekennzeichnet (Akzidenzien und dynamische Angaben durch Kleinstich, Bögen durch Strichelung, Beischriften durch kursive Type).

III. Einzelanmerkungen

Verwendete Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, S = Soprano, T = Tenore, T. = Takt

Zitiert wird in folgender Reihenfolge: Takt – Stimme und Zeichen im Takt (Noten und Pausen) – Bemerkung; ohne Angabe eines Quellensigles bezieht sich diese auf Quelle A.

Taktvorzeichnung **A:** $\frac{3}{4}$, **B, C:** c

- | | | |
|-------|--------|--|
| 1 | | A: Tempoangabe „Moderato“, in Fußnote originale Tempoangabe (s. C); C: originale Tempoangabe „Umerenno (strogo w takt)“ |
| 16 | A, T | Beischrift „solo“ kyrillisch; Fußnote: „W awtografe partitury: ‚od[in] golos‘“ (im Autograph der Partitur: „odin golos“ [eine Stimme]) |
| 34 | A, T | Beischrift „Wse“ (alle) statt „tutti“; Fußnote: „W awtografe partitury: ‚Wse golosa‘“ (im Autograph der Partitur: „wse golosa“ [alle Stimmen]) |
| 39 | A 1 | Dynamik p ; weggelassen in Anlehnung an B; A ergänzt stattdessen editorisch p in STB und setzt in allen vier Stimmen „più“ davor |
| 46/47 | SAT | Decrescendogabeln ergänzt (in Anlehnung an B) |
| 70/71 | SATB 1 | A: „dim.“ |
| 73 | | Fußnote zur Tempoangabe: „W awtografe partitury: ‚samedljaja temp‘“ (im Autograph der Partitur: „samedljaja temp“) |

- 77 Fußnote über Akkolade, vermutlich gültig ab 2. Zählzeit: „W awtografe partitury nad partijami soprano, altow i tenorow satscherknuto: ,od[in] golos'“ (im Autograph der Partitur über den Systemen von Sopran, Alt und Tenor, durchgestrichen: „odin golos“ [eine Stimme, d.h. Solo])
- 79 SAT Dynamik auf 2. Zählzeit
Fußnote über Akkolade, gültig ab 2. Zählzeit: „W awtografe partitury nad partijami soprano, altow i tenorow satscherknuto: ,dr[ugoi] golos'“ (im Autograph der Partitur über den Systemen von Sopran, Alt und Tenor, durchgestrichen: „drugoi golos“ [eine andere Stimme, d.h. ein anderer Solist bzw. eine andere Solistin])
- 81 Fußnote über Akkolade, gültig ab 3. Zählzeit: „W awtografe partitury nad partijami soprano, altow i tenorow satscherknuto: ,Wse'“ (im Autograph der Partitur über den Systemen von Sopran, Alt und Tenor, durchgestrichen: „Wse“ [Alle])
- 85 Fußnote zur Tempoangabe: „W awtografe partitury: ,Nemnogo medlenneje'; perwonatschalno bylo: ,Nemnogo skoreje'“ (im Autograph der Partitur: „Nemnogo medlenneje“ [etwas langsamer]; ursprünglich hieß es: „Nemnogo skoreje“ [Etwas schneller])
- 102 Fußnote zur Tempoangabe: „W awtografe partitury: ,Skoro'“ (im Autograph der Partitur: „Skoro“)
- 113 Vermutlich irrtümlicherweise nicht italienische Tempoangabe „Strogo w takt“; die Neuausgabe verwendet die italienische Bezeichnungsweise
- 121 Fußnote zur Tempoangabe: „W awtografe partitury: ,Samedljaja temp'“ (im Autograph der Partitur: „Samedljaja temp“)
- 123 Fußnote zur Tempoangabe: „W awtografe partitury: ,Preshni temp'“ (im Autograph der Partitur: „Preshni temp“)
- 142 Fußnote zur Tempoangabe: „W awtografe partitury: ,Samedljaja temp“ (im Autograph der Partitur: „Samedljaja temp'“)
- 145 Fußnote zur Tempoangabe: „W awtografe partitury: ,Preshni temp'“ (im Autograph der Partitur: „Preshni temp“)