

Johann von Gardner

Das Problem des altrussischen demestischen Kirchengesanges und seiner linienlosen Notation

Verlag Otto Sagner München · Berlin · Washington D.C.

Digitalisiert im Rahmen der Kooperation mit dem DFG-Projekt „Digi20“ der Bayerischen Staatsbibliothek, München. OCR-Bearbeitung und Erstellung des eBooks durch den Verlag Otto Sagner:

<http://verlag.kubon-sagner.de>

© bei Verlag Otto Sagner. Eine Verwertung oder Weitergabe der Texte und Abbildungen, insbesondere durch Vervielfältigung, ist ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlages unzulässig.

«Verlag Otto Sagner» ist ein Imprint der Kubon & Sagner GmbH. Johann Von Gardner - 9783954793747
Downloaded from PubFactory at 01/10/2019 06:17:47AM
via free access

Z 60.523 (25)

(Beiträge)

✓

JOHANN VON GARDNER

DAS PROBLEM DES
ALTRUSSISCHEN DEMESTISCHEN
KIRCHENGESANGES UND SEINER
LINIENLOSEN NOTATION

P167/4229

(1967)

SLAVISTISCHE BEITRÄGE

Unter Mitwirkung von M. Braun, Göttingen · † P. Diels, München
J. Holthusen, Bochum · E. Koschmieder, München · W. Lettenbauer, Freiburg/Br.
J. Matl, Graz · F. W. Neumann, Mainz · L. Sadnik-Aitzetmiller, Saarbrücken
J. Schütz, Erlangen

HERAUSGEGEBEN VON A. SCHMAUS, MÜNCHEN

Band 25

Bayerische
Staatsbibliothek
München

V O R W O R T

Schon mit 14 Jahren, als ich noch in die 4. Klasse des Lyzeums zu Moskau ging, begann ich mich für den liturgischen Gesang und für die Kunst und Kultur der russisch-orthodoxen Kirche zu interessieren und mich mit diesen Gebieten zu befassen. Seit frühester Kindheit besuchte ich mit meiner Mutter während ihrer zahlreichen geschäftlichen Reisen Petersburg, Kiev, Jaroslavl¹, Smolensk und andere Städte Rußlands und die größten und - wegen ihres Gesanges und ihrer gottesdienstlichen Ordnung berühmtesten - Klöster. Jene Zeit, vor den politischen Ereignissen 1917, war der Höhepunkt der kirchenmusikalischen Kultur in Rußland. Ich kann sagen, daß ich das Glück hatte, schon in jenem Alter, in welchem die Eindrücke bereits mit Bewußtsein und einer gewissen Kritik empfunden werden, das Beste auf diesem Gebiet erlebt zu haben. Mir wurde die Gelegenheit gegeben, einen reichen Vorrat an Eindrücken und Material für eine spätere kritische Einschätzung des Gehörten und Gesehenen zu sammeln.

Dank der Bekanntschaft mit einigen Altgläubigen habe ich mit 16 Jahren das Singen nach den linienlosen Neumen praktisch erlernt, was mir Anlaß gab, mich auch mit der theoretischen und historischen Seite dieser Kunst zu beschäftigen. Die Berührung mit dem Gesang der griechischen Kirche (Konstantinopel 1920-1921, Berg Athos 1926, Jerusalem 1934-1937) und der vulgarischen Kirche (1921-1922) hat dieses Interesse bedeutend erweitert. So widmete ich bei meinen Studien an der orthodoxen theologischen Fakultät der Belgrader Universität (1922-1928) besondere Aufmerksamkeit der Liturgik und dem Kirchengesang (obligatorische Disziplin), parallel mit musikalischen Studien. Während meiner Lehrtätigkeit im Dienste der serbischen orthodoxen Kirche und meiner administrativen Tätigkeit

in der russischen (Exil-) Kirche befaßte ich mich immer intensiv mit den Problemen des Wesens, der Geschichte und Semeiographie des liturgischen Gesanges dieser Kirchen. Ein dreijähriger Aufenthalt in Karpatho-Ruthenien (1931-1934) gab mir die Möglichkeit, mich mit dem tief im Volke eingewurzelten, eigenartigen Kirchengesang der unierten und orthodoxen Ruthenen vertraut zu machen. Damals sammelte ich Material für die Geschichte dieser Kunst in Karpatho-Ruthenien; einen großen Teil dieses Materials hatte ich bereits bearbeitet, als durch Kriegseinwirkung meine Wohnung in Berlin 1944 vernichtet wurde, und damit reichliches und wertvolles Material über den liturgischen Gesang der orthodoxen Kirche.

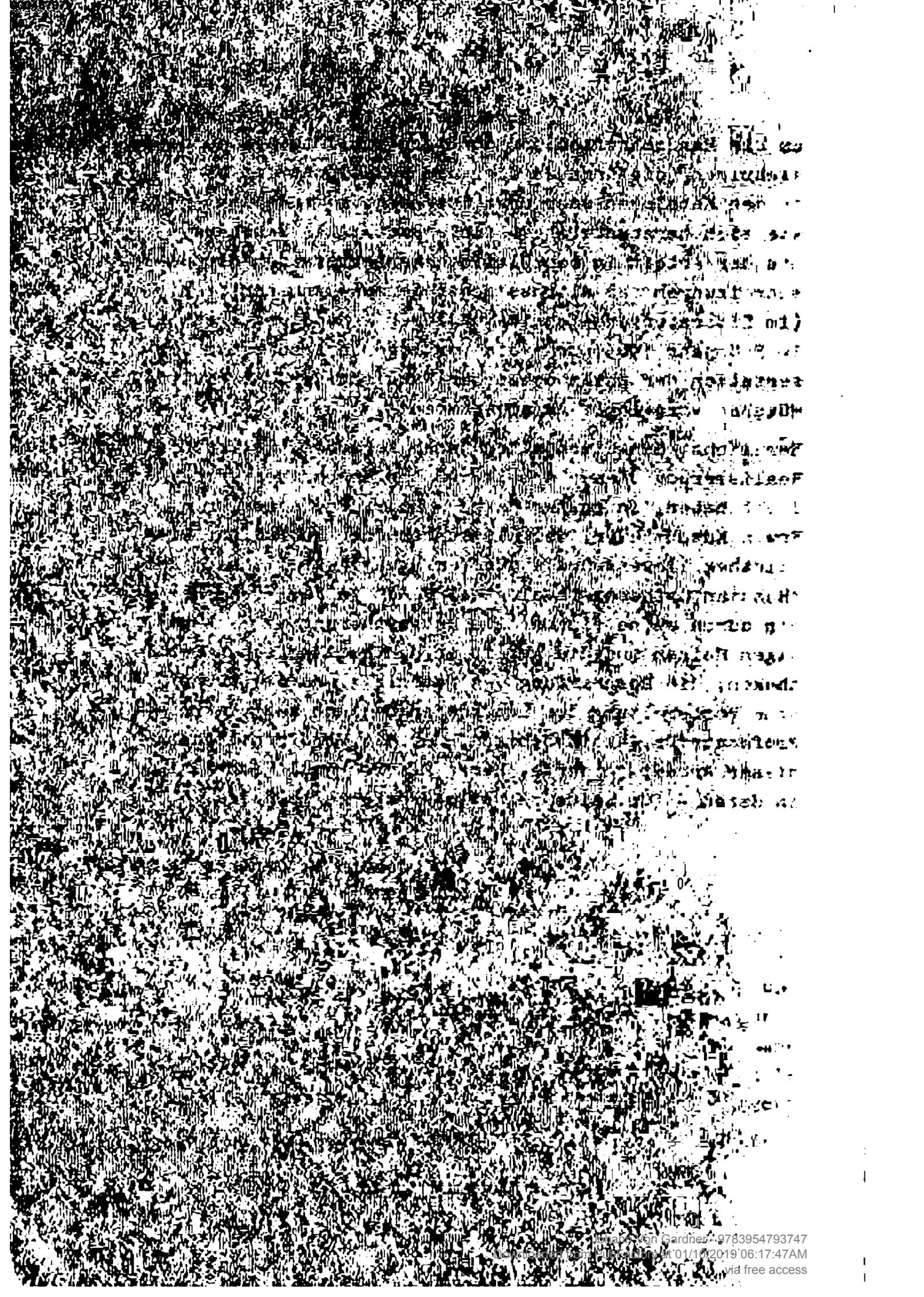
1954 lernte ich in München Herrn Professor Dr. Erwin Koschmieder kennen. Er hatte eben seine bekannte Arbeit über die Novgoroder Hirmologien-Fragmente herausgegeben. Ich erhielt bald danach den Lehrauftrag für den liturgischen Gesang der russisch-orthodoxen Kirche an der Münchener Universität. Bei unseren häufigen Gesprächen über die Probleme der altrussischen Gesangshandschriften erwähnte ich auch die von mir für meinen Gebrauch skizzierte Grammatik der demestischen Notation und teilte ihm meine Beobachtungen und Anschauungen über dieses von den Historikern vernachlässigte Gebiet mit. Herr Professor Koschmieder griff das Thema auf und riet mir, eine spezielle Abhandlung über diese Probleme zu verfassen.

Verschiedene Hindernisse standen im Wege; in erster Linie - die Beschaffung des notwendigen Quellen-Materials, welches sich fast ausschließlich in den Bibliotheken und Archiven der UdSSR befindet. Dieses Herbeischaffen der Bücher, Zeitschriften und besonders der Photokopien nahm manchmal viele Monate in Anspruch, mitunter blieben alle Bemühungen vergeblich (was die Arbeit ungemein verzögerte). Es waren Reisen nach England und Frankreich notwendig,

um die Handschriften der dortigen Bibliotheken zu besichtigen (die Angaben über die Notationsarten sind in den Katalogen sehr unvollständig und zuweilen - wie sich herausstellte - fehlerhaft). Als Nebenergebnis der Arbeit in den Bibliotheken entstanden die Beschreibungen der altrussischen Neumen-Handschriften (im Literaturverzeichnis in dieser Abhandlung erwähnt). Im Frühjahr 1965 wurde die vorliegende Arbeit als Dissertation der philosophischen Fakultät der Universität München vorgelegt und angenommen.

Herzlichst danke ich allen jenen Personen, welche die Realisierung dieser Arbeit und ihr Erscheinen ermöglicht haben, in erster Reihe - Herrn Professor Dr. Erwin Koschmieder, der mir auch Bücher aus seiner Bibliothek liebenswürdig zur Verfügung gestellt hat; dem "Russian Orthodox Theological Fund" in New York, der mir durch seine finanzielle Unterstützung die notwendigen Reisen und die Arbeit in den ausländischen Bibliotheken, die Beschaffung des Materials und die technische Vorbereitung des Druckes ermöglicht hat; Herrn Professor Dr. Alois Schmaus, der die Veröffentlichung dieser Arbeit förderte, Herrn Pfarrer Paul Heinrichs in Essen - für seine selbstlose materielle Hilfe.

Johann v. Gardner



INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
Vorwort	
Literaturverzeichnis	I
Teil I. Die Probleme des demestischen Gesanges.	
Kapitel I. Das Problem des altrussischen liturgischen Gesangs.	1
Kapitel II. Bisher veröffentlichtes Material über die demestische Gesangsart und ihre Notation.	12
Kapitel III. Die Quellen.	30
Kapitel IV. Die Ursache der Dekadenz des demestischen Gesanges.	41
Kapitel V. Die Stellung des demestischen Gesanges im gesamten System des russischen Kirchengesanges.	60
Kapitel VI. Das Problem der Bezeichnung.	81
Kapitel VII. Das Problem der Herkunft des demestischen Gesanges.	96
Kapitel VIII. Die Probleme des Wesens des demestischen Gesanges.	123
Kapitel IX. Die Beziehungen der demestischen Notation zu der Stolp- und Put'-Notation.	142
Kapitel X. Das Problem der Entstehung der demestischen Notation und ihre Entwicklung.	161
Teil II. Die demestische Notation und ihre Grammatik in der letzten Periode ihrer Entwicklung.	
I. Allgemeine Regeln.	
§ 1. Allgemeine Regeln.	177
§ 2. Die Präzisierung der Tonhöhe.	182
§ 3. Die Ausführungszeichen.	185
§ 4. Die Gruppierung der Gesangszeichen.	186
§ 5. Die Hilfszeichen.	188
II. Die Gesangszeichen.	
§ 6. Gemeinsame Grundzeichen der demestischen und der Stolp-Notation:	
a) Grundzeichen mit derselben Bedeutung in der Stolp-Notation und in demestischer Notation mit ihren Alterationen.	192

	Seite
b) Grundzeichen, die in der demestischen Notation eine andere Bedeutung haben als in der Stolp-Notation, mit ihren Alterationen.	199
§ 7. Grundzeichen, die nur der demestischen Notation eigen sind.	208
III. Kombination der Zeichen miteinander (Kettenzeichen).	
§ 8. Allgemeine Bemerkungen.	217
§ 9. Kombination der Grundzeichen Gruppe a (§ 6a) und b (§ 6b).	219
§ 10. Kombination der Zeichen aller Gruppen (§§ 6a, 6b, 7).	226
IV. Kombination der Zeichen miteinander (Zeichenfolgen).	
§ 11. Allgemeine Bemerkungen.	234
§ 12. Zeichenfolgen, die mit den Zeichen: Krjuk svétlyj, Krjuk mráčnyj, Stopíca und Pálka beginnen.	236
§ 13. Zeichenfolgen, die mit Krjuk ključevój, Perevódka und Skaméica beginnen.	241
§ 14. Zeichenfolgen, die mit den Golúbčiki oder mit der Zapjatája mit dem nachfolgenden Krjuk anfangen.	244
§ 15. Zeichenfolgen, die mit der Zapjatája und Krjuk ključevój beginnen (ohne den nachfolgenden Ključ).	246
§ 16. Zeichenfolgen, die mit der Zapjatája und Krjuk ključevoj als Radikal beginnen, dem das Zeichen Ključ mit verschiedenen anderen Zeichen folgt.	249
§ 17. Zeichenfolgen, die mit der Zapjatája und Ključ als Radikal beginnen.	254
§ 18. Zeichenfolgen, die mit dem Ključ mit Vorstrich (Méčik ključevój) beginnen.	256
§ 19. Zeichenfolgen, die mit dem Méčik ključevój als Kettenzeichen mit dem Krjuk, Krjuk mráčnyj, Stopíca und Krjuk ključevój beginnen.	
§ 20. Zeichenfolgen, die mit dem Kettenzeichen Méčik Ključevój mit Zapjatája, verschiedenen Formen des Golúbčik, Perevódka und Skaméica oder Ključ beginnen.	262
§ 21. Zeichenfolgen, die mit der Statijá pro-stája beginnen.	267

L i t e r a t u r v e r z e i c h n i s

Bei der Anfertigung der vorliegenden Arbeit wurde folgende Literatur benützt (in geraden Klammern - die Abkürzungen, wie sie bei späteren Quellen- und Literaturangaben verwendet werden).

- ALLEMÁNOV, V.D.: Kurs istorii russkago cerkovnago pěníja. II. Moskva 1914. /Allemańov/.
- AMFILOCHIJ, Archimandrit: Opisanie Voskresenskoj Novoserusalimskoj biblioteki. Moskva 1875. /Amfilóchij/.
- ARBÁTSKIJ, Jurij: Etjudy po istorii russkoj muzyki. New York 1956. /Arhátskij/.
- ΒΑΓΙΚΑΚΟΥ, Δικαίου Β.: Ἡ ἐκκλησιαστικὴ γλώσσα καὶ ἡ μεσαιωνικὴ καὶ νεοελληνικὴ ὀνοματολογία. "Περιοδικὸν ἈΘΗΝΑ". Ἀθήναι 1959 Τόμ. 63. /Bagikakou/.
- BARSKOV, J.L.: Pamjatniki pervych lět russkago starobrjadčestva. St.-Petersburg 1912. /Barskónv/..
- BELJÁEV, V.M.: Rannee russkoe mnogogolosie. "Studia memoriae Belae Bartok sacra". Budapest 1956. /Beljáev: mnogogolosie/.
- BEZSÓNOV, P.A.: Kaléki perechožie. Lieferung 6. Moskva 1864. /Bezsónov: Kaléki/.
- " " Znamenatel'nye goda i znamenitéjšie predstaviteli poslédnich dvuch věkov v istorii russkago pėsnopěníja. "Pravoslavnyj Sobesédnik". Kazan' 1872, Februar-März. /Bezsónov: Goda/.
- " " Sud'ba notnych pėvčeskich knig. "Pravoslavnoe Obozrėnie". Moskva 1864, XV, Mai-Juni. /Bezsónov: Sud'ba/.
- BRÁŽNIKOV, M.V.: Puti razvitija znamennogo rospeva. Leningrad-Moskva 1949. /Brážnikov: Puti/.
- " " Russkie pėvčeskie rukopisi i russkaja paleografija. "Trudy otdela drevne-russkoj literatury". VII. Moskva 1949. /Brážnikov: rukopisi/.

- BROKGAUZ i EFRON: Enziklopedičeskij slovar'. VIIa. St.-Petersburg 1892. - XIII. St.-Petersburg 1899. /Brokgauz VIIa, bzw. XIII/.
- COTTAS, Venetia: Le théâtre à Byzance. Paris 1931. /Cottas/.
- CHARLÁMPOVIĆ, K.V.: Malorossijskoe vlijanie na velikoruskiju cerkovnuju žizn'. I. Kazan' 1914. /Charlámповić/.
- ČEREPNÍN, L.V.: Russkaja paleografija. Moskva 1956. /Čerepnín/.
- DAL', V.: Tolkovyj slovar' živogo velikoruskago jazyka. Moskva 1903. /Dal'/.
- DMITRIÉVSKIJ, A.: *Εὐχολόγια*. Kiev 1900. /Dmitriévskij: Euchologia/.
- " " Čin peščnogo dějstva. "Vizantijskij Vremennik". St.-Petersburg 1894. /Dmitriévskij: Dějstvo/.
- DU CANGE: Glossarium mediae et infimae latinitatis. Graz 1954, B. 2. /Du Cange/.
- D'JACÉNKO, Grigorij: Polnyj cerkovno-slavjanskij slovar'. Moskva 1900. /D'jačénko/.
- EVSEEV, S.V.: Russkaja narodnaja polifonija. Moskva 1960. /Evséev/.
- EVGENIJ, Mitropolit (Bolchovítinov): Istoričeskoe razsuždenie voobščé o drevne christianskom bogcslužebnom péni i osobenno o péni rossijskija cerkvi s nužnymi priméčanijami na onoe. 1. Ausgabe: Voronež 1799 (Photokopie). - 2. Ausgabe: St.-Petersburg 1804. - 3. Ausgabe: Moskva 1817 (zusammen mit den anderen Artikeln des Autors). /Evgenij/.
- FILARET (Philaret), Archiepiskop Černigovskij: Istoričeskij obzor pěsnopěvcev i pěsnopěnija grečeskoj cerkvi. St.-Petersburg 1860. /Filaret: Obzor/.
- " " Geschichte der Kirche Rußlands. (Deutsche Übersetzung von Blumenthal). I und II. Frankfurt a/M. 1872. /Filaret: Geschichte/.
- FINDEJZEN, N.: Očerki po istorii muzyki v Rossii. Moskva 1928. /Findejzen I, bzw. II, III u.s.w. /
- GARDNER, Johann v.: Die altrussischen neumatichen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek in München. "Die Welt der Slaven", Wiesbaden 1957, III./Gardner: MU./.

III

- GGARDNER, Johann v. : Die altrussischen neumatishen Hand-
schriften der Pariser Bibliotheken. "Die
Welt d. Sl.", Wiesbaden 1958. II.
/Gardner: Par./.
- " " Die altrussischen Neumen-Handschriften
in den Bibliotheken von Belgien und Eng-
land. "W. d. Sl.", Wiesbaden 1961, III.
/Gardner: Belg./.
- " " Einiges über die Orthographie der alt-
russischen Neumen vor der Reform 1669.
"W. d. Sl.", Wiesbaden 1960, II.
/Gardner: Orthographie/.
- " " Zum Problem der Nomenklatur der altrus-
sischen Neumen. "W. d. Sl.", Wiesbaden
1962, III. / Gardner: Nomenkl./.
- " " Das Cento-Prinzip der Tropierung und
seine Bedeutung für die Entzifferung der
altrussischen linienlosen Notationen.
"Musik des Ostens", I, Kassel 1962.
/Gardner: Tropierung/.
- " " Zum Problem des Tonleiter-Aufbaus im
altrussischem Neumengesang. "Musik des
Ostens". II, Kassel 1963. /Gardner:
Tonleiter/.
- GGARDNER, Johann v. und Erwin KOSCHMIEDER: Ein handschrift-
liches Lehrbuch der altrussischen Neumen-
schrift. I. Text. München 1963. /Azbuka/.
- GGOLUBCÓV, A.: Činovník novgorodskago sofijskago sobora.
Moskva 1894. /GolubcÓv/.
- GGOLUBÍNSKIJ, E.: Istorija ruskoj cerkvi. I (erste Hälfte).
Moskva 1901.- I (zweite Hälfte). Moskva
1904. /Golubínskij Ia, bzw. Ib/.
- HHANDSCHIN, Jaques: Das Zeremonienwerk Kaiser Konstantins und
die sangbare Dichtung. Basel 1942. /Hand-
schin/.
- IIGNÁT'EV, A.A. : Bogoslužebnoe pěníe pravoslavnoj ruskoj
cerkvi s konca XIV do načala XVIII věka.
Kazan' 1916. /Ignát'ev: Istorija/.
- " " Kratkij obzor krjukovych i notnolinejnych
rukopisej Soloveckoj biblioteki. "Pravo-
slavnyj Sobesédnik". Kazan' 1910, Juli-
August. /Ignát'ev: Obzor/.
- " " Cerkovno-pravitel'stvennyja komissii po
ispravleniju bogoslužebnago pěníja ruskoj
cerkvi. "Pravoslavnyj Sobesédnik". Kazan'
1910, Oktober. /Ignát'ev: Komissii/.

IV

- JOHANNES-CHRYSOSTOMUS, P. OSB: Die "Pomorskie otvety" als Denkmal der Anschauungen der russischen Altgläubigen gegen Ende des 1. Viertels des XVIII Jahrhunderts. Roma 1957. /Otvety/.
- KALÁŠNIKOV, A.: Azbuka demestvennago pěníja. Kiev 1911. /K. demestv./.
- " " Azbuka cerkovnago znamennago pěníja. Kiev 1908. /K. znam./.
- KARTAŠEV, A.V.: Očerki po istorii russkoj cerkvi. I, II. Paris 1959. /Kartašev/.
- KOMPANÉJSKIJ, N.: Sovremennoe demestvo. "Russkaja Muzykal'naja Gazeta". St. Petersburg 1904, Nr.49, col. 1192. /Kompanéjskij/.
- KNIGA STEPENNAJA CARSKAGO RODOSLOVIJA. St.-Petersburg 1908. /Stepennaja kniga/.
- KOSCHMIEDER, E.: Die ältesten Novgoroder Hirmologien-Fragmente. München, I. 1952; II - 1955; III - 1958. /Koschmieder: Fragmente I, bzw. II, III/.
- " " Teorja i praktyka rosyjskiego śpiewu neumatycznego na tle tradycji staroobrzędowców wileńskich. "Ateneum Wileńskie". Wilno 1935. /Koschmieder: Teorja/.
- " " Die ekphonetische Notation in Kirchenslavischen Sprachdenkmälern. "Südost-Forschungen". 1940, V./Koschmieder: Ekphon./.
- " " Zur Bedeutung der russischen liturgischen Gesangstradition für die Entzifferung der byzantinischen Neumen. "Kyrios" 1940-41. V. /Koschmieder: Entzif./.
- " " Zur Herkunft der slavischen Krjuki-Notation. "Festschrift zum 60. Geburtstag von Dmytro Čyževskij". Berlin 1954. /Koschmieder: Krjuki/.
- " " Die altrussischen Kirchengesänge als sprachwissenschaftliches Material. "Zbirnyk prysvjačeny pam'jati Z.Kuzeli." Zapysky NTS. T. CLXIX. München 1961. /Koschmieder: Kirchengesänge/.
- LAUX, Karl: Die Musik in Rußland und in der Sowjetunion. Berlin 1958. /Laux/.

- LEONID, Archimandrit: Stichiry, položennyja na krjukovyja noty, tvorenie carja Ioanna Despota Rossijskago. St.-Petersburg 1886. /Leonid/.
- LISTOPÁDOV, A.L.: Pesni donskich kazakov. I Moskva 1949. /Listopádov/.
- LIVÁNOVA, T.: Russkaja muzykal'naja kul'tura XVIII veka. Moskva 1952. /Livánova/.
- ΜΕΓΑΛΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΡΚΥΚΛΟΠΑΙΔΕΙΑ. Ἀδελφ. 1923. /Encyklop/.
- METÁLLOV, V.M. : Bogoslužebnoe pěníe russkoj cerkvi v period domongol'skij. Moskva 1912. /Metálov: domongol./.
- " " Russkaja simiografija. Moskva 1912. /Metálov: Simiografija/.
- " " Očerki istorii pravoslavnago cerkovnago pěníja v Rossii. Moskva 1900. /Metálov: Istorija/.
- " " Azbuka krjukovogo pěníja. Moskva 1899. /Metálov: Azbuka/.
- MIKLOSICH, Franz: Lexicon palaeoslovenico-graeco-latinum. Vindobonae 1862. /Miklosić/.
- MILJUKÓV, P.N.: Očerki po istorii russkoj kul'tury. II. Paris 1931. /Miljukóv/.
- ODOÉVSKIJ, V.F.: Mirskaja pěsnja napisannaja na vosem glasov krjukami s kinovarnymi pomětami. "Muzykal'no-literaturnoe nasledie V.F. Odoevskogo". Moskva 1956. /Odoévskej/.
- PALIKAROVA-VERDELL, R.: La musique byzantine chez les bulgares et les russes. Copenhague 1953. /Palikarova/.
- PASSOV, Fr.: Handwörterbuch der griechischen Sprache. Leipzig 1831. I. /Passov/.
- POSTANOVLENIIJA Sobora Svatyja Drevlepravoslavnyja Cerkvi Christovoj v Moskve. Moskva 1928. /Postanovlenija/.
- PEVEST' VREMENNYCH LET. Moskva 1950. /Povest'/.
- PREOBRAŽÉNSKIJ, A.V.: Kul'tovaja muzyka v Rossii. Leningrad 1924. /Preobražénskej: Muzyka/.
- " " O schodstvė russkago muzykal'nago pis'ma s grečeskim. "Russkaja Muzykal'naja Gazeta". St.-Petersburg 1909, Nrn. 8, 9, 10. /Preobražénskej: Schodstvo/.
- " " Očerki istorii cerkovnago pěníja v Rossii. St.-Petersburg. 2. Auflage 1910. /Preobražénskej: Istorija/.

- PREOBRAŽÉNSKIJ, A.V.: Po cerkovnomu pěníju ukazatel' kniž, brošjur i žurnal'nych statej (1793-1896). Ekaterinoslav 1897. /Preobražénskiј: Ukazatel'/.
- " " Iz slovarja russkago cerkovnago pěníja.. "Russk. Muz. Gaz." St.-Petersburg 1897., col. 407. / Preobražénskiј: Slovar'/.
- PRISÉLKOV, M.D.: Troickaja letopis'. Moskva 1950. /Troick./.
- RAZUMÓVSKIJ, D.V.: Cerkovnoe pěníe v Rossii. Moskva. I - 1867; II - 1868; III - 1869./R.:I, bzw. II, III/.
- " " Teorija i pratika cerkovnago pěníja. Moskva 1886. /R.: Teorija/.
- REBOURS, J.-B.: Traité de psaltique. Paris 1906. /Rebours/.
- RIESEMANN, Oskar v.: Die Notationen des alt-russischen Kirchengesanges. Leipzig 1909. /Riesemann/.
- RŽÍGA, V.T.: Neizdannye sočinenija Maksima Greka. Poslanie ob Afonskoj gore. "Byzantino-slavica". Praha 1935-1936. VI. /Ržiga/..
- SKABALLANÓVIĆ, M. Tolkovyj tipikon. I. Kiev 1910. /Skaballanóvić/.
- SLOVAR' Cerkovno-slavjanskago i russkago jazyka Imperatorskoj Akademii Nauk. St.-Petersburg 1847. /Akadem. slov./.
- SMOLÉNSKIJ, S.V.: Azbuka znamenago pěníja starca Aleksandra Mezenca. Kazan' 1888. /S.: Azbuka/.
- " " Musikijskaja grammatika Nikolaja Dileckago. St.-Petersburg 1910./S.: Dileckij/.
- " " O drevne-russkich pėvčeskich notacijach. St.-Petersburg 1901. /S.: Notacij/.
- " " Paleografičeskij atlas k stat'ě: "Kratkij obzor krjukovyh i notno-linejnyh rukopisej soloveckoj biblioteki". (Bearbeitet und ediert von A.A. Ignat'ev). Kazan' 1910. /S.: Atlas/.
- " " Něskol'ko novych dannyh o tak nazyvaemom kondakarnom znamení. "Russk.Muz. Gazeta". St.-Petersburg 1913, Nrn. 45, 46, 47, 49. /S.: Kondak./.

- SREZNEVSKIJ, I.I.: Materialy dlja slovarja drevne-russkago jazyka. St. Petersburg 1893. /Srezněvskij/.
- STASOV, V.V.: Zametka o demestvennom i troestročnom penii. "Izbrannye sočinenija V.V.Stasova". I. Moskva 1952. /Stasov/.
- STOGLAV.: Moskva 1890. /Stoglav/.
- SWAN, A.A.: The znamenny chant of the Russian church and the nature of the Russian folk-song. "The musical Quarterly". 1940, Vol.XXVI, Nr. 2. /Swan/.
- TARDO, Lorenzo: L'antica melurgia bizantina. Grottaferatta 1938. /Tardo/.
- TIBY, Ottavio: La musica bizantina. Milano 1938. /Tiby/.
- TILLYARD, H.J.W.: Handbook of the middle byzantine musical notation. Copenhagen 1935. /Tillyard/.
- TYPIKON siest' USTAV. Moskva 1906. /Typikon/.
- UNDOL'SKIJ, V.: Zaměčanja dlja istorii cerkovnago pěnija v Rossii. "Čtenija v Imperatorskom obščestvé istorii i drevnostej rossijskich". Moskva 1846, Nr. 3. /Undol'skij:Zaměčanja/.
- " " Bibliografičeskija razyskanija. K voprosu o drevne-russkom pěsnopěnii. Moskva 1864. /Undol'skij: Razyskanija/.
- USPENSKIJ, N.D.: Vizantijskoe penie v kievskoj Rusi. "Akten des XI. Internationalen Byzantinisten-Kongresses 1958." München 1958, Ss. 644-654. /Uspěnskij/.
- VARLFRAY, Pierre: Les principaux chants liturgiques conformes à l'édition de Pierre Varlfray, traduits en notation musicale. Paris 1875. /Varlfray/.
- VASMER, Max: Russisches ethymologisches Wörterbuch. Heidelberg 1950. I. /Vasmer/.
- VOZNESENSKIJ, I.I.: O cerkovnom pěnii pravoslavnoj greko-rossijskoj cerkvi. Bol'soj i malyj znamennyj rospěv. I. Riga 1889; II - 1890. /Voznesenskij: znam./.
- " " Osmoglasnye rospěvy trech poslednich věkov pravoslavnoj russkoj cerkvi. III. Grečeskij rospěv v Rossii. Kiev 1893. /Voznesenskij: Greč./.
- ZABELIN, I.: Domašnj byt russkich carej v XVI i XVII vv. Teil II. Moskva 1915. /Zabělin/.

ZYZYKIN, M.V.: Patriarch Nikon. Ego gosudarstvennyja i kanoņičeskija idei. III. Varšava 1938. /Zyzykin/.

Neumen-Handschriften und gedruckte Neumen- und Noten-
Ausgaben und ihre Abkürzungen.

- AZBUKA. Handschrift der Münchener Staatsbibliothek, Lehrbuch der Stolp-Notation Typus B. (Mon. I/.) (Herausgegeben von Johann v. Gardner und Erwin Koschmieder unter dem Titel: "Ein handschriftliches Lehrbuch der altrussischen Neumenschrift" I. München 1963).
- DEMESTVENNIK. Handschrift der Pariser Nationalbibliothek, 17. Jh. Fond slaves 59. /Par. II/.
- OBICHOD Handschrift der Pariser Nationalbibliothek, 17. Jh. Fonds slaves 55. /Par. III/..
- OBICHOD Handschrift aus dem Jahre 1884. Paris, Institut byzantin, Reserve A-II-I. /Par. V/.
- OBICHOD Handschrift der Münchener Staatsbibliothek, Ende des 17. Jhs. - Anfang 18. Jhs. /Mon. II/.
- OBICHOD oder Pěvčeskij Sbornik. London, British Museum, Add. 30063: "Hymnal in russian", 18. Jh. Drei- und vierstimmige demestische Partitur. /Lond. I/.
- PĚVČESKIJ SBORNIK Handschrift aus dem 17. Jh., London, British Museum, Sloane 1335: "Moscovite hymnus with the musical notes, interlined to by sung in churches". Put'-Notation. /Lond. III/.
- STICHIRAR (eigentlich: Pevceskij Sbornik). Handschrift der Münchener Staatsbibliothek, erste Hälfte des 17. Jhs. /Mon. III/.
- STICHIRAR Handschrift, London, British Museum, Add. 23.999: "Service book in slavonic". Put'-Notation. /Lond. II/.

IX

STICHIRAR (Prazdniki) Handschrift der Bodleian Library in Oxford. Seld. Super 110: "Oratio vespertinae cum notis musicis, quae sunt apud moscovitis". 17. Jh. /Ox.II/.

(Über diese Hss. siehe die obenerwähnten Artikel des Verfassers in der Zeitschrift "Die Welt der Slaven").

OBICHOD Handschrift der Newberry Library, Chicago, Nr. 200895. /Chic./. 17. Jh.

PĚVČESKIJ SBORNIK Handschrift der Staats- und Universitätsbibliothek Breslau. 17. Jh. Slav.5. /Bresl./.

Ausgaben:

CONTACARIUM MOSQUENSE. Copenhagen 1960. /Contacarium/.

FRAGMENTA CHILIANDARICA PALAEOSLAVICA. A. STICHERARIUM. B. HIRMOLOGIUM. Copenhagen 1957. /Fragmenta A, bzw. B/.

ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΠΑΝΔΕΚΤΗΣ. 8 Teile. *Ἀρχαία* 1934 - 1938. (Neumen-Ausgabe des aktuellen Gesanges der griechischen Kirche). /Pandektis I, bzw. II, III, usw./

OBĚDNICA ZNAMENNAGO I DEMESTVENNAGO ROSPĚVA s archierejskim služeniem. Kiev 1909, Verlag "Znamennoe pĕnie". /Obědnica/.

OBICHOD NOTNAGO PĚNIJA. II. Moskva, Synodal'naja Typografija 1902. (Linierte Quadratnotation) /Synod. Obichod/.

T E I L I .

DIE PROBLEME DES
DEMESTISCHEN GESANGES .

I.

DAS PROBLEM DES ALTRUSSISCHEN
LITURGISCHEN DEMESTISCHEN GESANGS.

Der liturgische Gesang der russisch-orthodoxen Kirche vor der Einführung der westlichen Mehrstimmigkeit in der Mitte des 17. Jhs. ist nicht nur für die Musikwissenschaft und für die Liturgik von Interesse. Er ist ein bedeutender Faktor der russischen Geisteskultur: Kenntnis des Kirchengesanges gehört in der zweiten Hälfte des 16. Jhs. und im 17. Jh. zur Allgemeinbildung der Russen, vom Prinzen bis zum einfachen Bürger, der Lesen und Schreiben gelernt hat.¹⁾

In der ganzen Geisteskultur der alten Russen nimmt der Kirchengesang eine besondere Stellung ein, weil er in seiner Form für die Russen jener Zeit charakteristisch war. Er unterschied sich gründlich vom Gesang der griechischen Kirche. Während die katholischen Völker den gregorianischen Choral als allgemeine Gesangsweise hatten, der nicht typisch für die einzelnen Nationen war und die mehrstimmigen Kompositionen bei den Katholiken und Protestanten auf demselben musikalischen Prinzip wie die nicht-liturgische Musik gegründet waren, hatten die Russen in ihrer Kirche beim Gottesdienst ihre eigene, für sie typische Gesangsart. Welchen Ursprung dieser Gesang auch am Anfang der Geschichte der russischen Kirche gehabt hatte, - im 16. Jh. können wir von ihm sprechen als von einem Produkt des russischen Geistes.

1) Zabělin, S. 165, 166. Die Kinder des Zaren im 17. Jh. begannen den Kirchengesang mit 6-8 Jahren zu lernen. - Über das Lernen des Kirchengesangs im 16. Jh. siehe im Kapitel X, Exzerpt aus dem Stoglav.

Hier kann von zwei verschiedenen Gesangssystemen die Rede sein:

1) Vom Stolp-Gesang - "stolpovóe pěníe", nach den 8 Kirchentönen (glasy, ἤχοι) geordnet, die einen achtwöchentlichen Turnus, den sogen. "Stolp" ("Säule", "Kolonne") bilden, bei dem je eine Woche lang ein Kirchenton herrscht.²⁾ Dieser Gesang wird auch "osmoglásnoe pěníe", d.h. "Gesang nach 8 Kirchentönen" genannt, oder einfach "Osmoglásie" ("Achtttöigkeit" = System der acht Kirchentöne). Er ist der Grundgesang der ganzen orthodoxen Kirche, obwohl jeder nationale Teil dieser Kirche eigene Formen hat, und wird zu den äußerst zahlreichen Proprien in den Offizien obligatorisch angewendet, zuweilen auch zu den Ordinarien, für welche kein bestimmter Kirchenton vorgeschrieben ist. Dieser Gesang ist bekanntlich durch die ihm eigene linienlose Neumen-Notation fixiert und wird auch als "známennoe pěníe" (von "Známja" - Gesangszeichen, Neume, Notation) - d.h. "notierter Gesang" bezeichnet.

2) Das andere System ist der demestische Gesang - "deméstvennoe pěníe" welche Bezeichnung auch in der abstrakten Form: "Demestvó" - "das Demestische" gebraucht wird. Dieser Gesang steht außerhalb des Systems der acht Kirchentöne und wurde hauptsächlich für die Ordinarien der Offizien gebraucht. Die Notation des Stolp-Gesanges (wenigstens für das 17. und spätere Jahrhunderte) ist verhältnismäßig gut bekannt und der Gesang selbst - in einstimmiger Form, oder für die Mehrstimmigkeit adaptiert, ist bis heute in der russischen Kirche lebendig und lenkte deshalb die Aufmerksamkeit der Forscher auf sich. Dagegen blieb der demestische Gesang und seine Notation unbeachtet. Die Ursachen dafür werden wir im Laufe unserer Arbeit genauer besprechen. Aber man kann diesen Gesang, der im 16. und 17. Jh. so hoch geschätzt und

2) Azhuka, S. XIII - XIV, Anmerkung 3.

gepriesen wird und der im Laufe des 18. Jhs. so gut wie ganz aus der Praxis verschwunden ist, nicht ohne weiteres aus der Geschichte der russischen Kirchen- und Geisteskultur streichen.

Einer der wichtigsten Gründe für den Mangel an Interesse für diesen Gesang, glaube ich, liegt in den irrtümlichen Ansichten über den demestischen Gesang, die sich in der Mitte des 19. Jhs. gebildet haben und ohne Überprüfung, als eine Art Dogma, bis heute wiederholt wurden.³⁾ Deswegen lehnt man a priori die Erforschung des Problems des demestischen Gesanges ab. Aber dadurch entsteht eine große Lücke in der Geschichte der altrussischen Kirchenkultur, die Anlaß zu freien, meistens wenig oder gar nicht begründeten Vermutungen und Konstruktionen gibt. Außerdem war das 19. Jh. die Zeit, zu der man in Rußland von dem ganz im westlichen Stil komponierten Kirchengesang begeistert war; nur von diesem Standpunkt aus beurteilte man (teilweise noch bis heute) den Kirchengesang. Man verstand die alten Weisen nicht mehr - und man verwarf das, was man nicht verstand.⁴⁾ Bei solcher Einstellung ist es verständlich, daß man die Bedeutung einer schon ausgestorbenen Art, wie es die demestische ist, nicht richtig einschätzen konnte. Ähnlich verhielt es sich mit den Ikonen: man verwarf im 19. Jh. die alte Ikone und begeisterte sich für die etwas naturalistischen Bilder über religiöse Themen; diese wurden anstelle der

3) Laux, S. 22-23.

4) Smolénskij: Azbuka, S. 27. Worte von D. Bortnjánskij (+1825): "Meiner Meinung nach verdient jedes System der Noten Aufmerksamkeit und Begutachtung, sofern es Methode und einen scharfsinnig erfundenen Plan enthält. In unserer Zeit wird freilich jegliches hieroglyphische System mißachtet, aber diese Mißachtung ist eine Folge dessen, daß für uns alles dumm ist, was wir nicht verstehen."

Ikonen in den Kirchen aufgestellt und wurden selbst "Ikone" genannt. Zuerst mußte die Ikone wieder "entdeckt" werden (zu Anfang unseres Jhs.), damit ihr künstlerischer Wert richtig eingeschätzt werden konnte.

Es fragt sich, ob man a priori, ohne Überprüfung der Gründe, das Problem des demestischen Gesanges ablehnen darf.

Anlaß zur Revision des demestischen Problems geben uns folgende Tatsachen:

1) Von den Historikern des russischen Kirchengesanges wurde der demestische Gesang als eine spätere Gesangsart angesehen, die angeblich ursprünglich für den außerkirchlichen Hausgebrauch bestimmt war (Kapitel V, VIII). In der Tat aber war dieser Gesang schon im 15. Jh. gut bekannt und wurde sogar in einer (allerdings nicht zuverlässigen Quelle aus dem 16. Jh.)⁵⁾ als "sehr alt" - aus dem 11. Jh. betrachtet. Im 16. Jh. war der demestische Gesang als Kirchengesang sehr geschätzt und wurde als eine besonders schöne Gesangsart gepriesen. Dann wurde er in der Mitte des 17. Jhs. scharf von den Anhängern der westlichen Musik angegriffen (Kapitel IV). Die Gründe dafür sind bisher unklar. Diese Tatsachen verlangen nach einer Klarstellung.

2) In der demestischen Notation werden einige Zeichen aus dem Zeichen-Inventar der ältesten Formen der Stolp-Notation gebraucht, die im 16. Jh. nicht mehr in dieser Notation bekannt sind (Kapitel IX). Die Vermutung liegt nahe, daß gerade diese Zeichen der demestischen Notation vielleicht zur Entzifferung der ältesten Formen der Stolp-Notation beitragen können.

5) Stepennaja Kniga, S. 171.

Einer solchen Überprüfung des demestischen Problems ist die vorliegende Arbeit gewidmet. Ihr Zweck ist, etwas Klarheit in diesem vernachlässigten Gebiet der Geschichte der russischen Kirchenkultur zu schaffen und weitere Forschungen auf diesem Gebiet zu erleichtern.

So stellten sich dem Verfasser zwei Hauptaufgaben:

1) Die bis jetzt ausgesprochenen Behauptungen und herrschenden Anschauungen über den demestischen Gesang, seine Bedeutung und Stellung in dem System des liturgischen Gesanges der russischen Kirche, seine Bezeichnung, Herkunft u.s.w. kritisch zu überprüfen und nach Möglichkeit seine wahre Bedeutung klar zu machen. Deswegen ist eine Auseinandersetzung mit früheren Autoren notwendig. Um die Wege für die weiteren Forschungen zu ebnen, müssen durch diese Überprüfung die Mißverständnisse und Irrtümer, die über den demestischen Gesang herrschen, weggeräumt werden. Alles was wir von dem demestischen Gesang wissen, wurde vom Standpunkt der Anhänger des konventionellen mehrstimmigen Kirchengesanges im 19. Jahrhundert geäußert. Die eigenen Werte des demestischen Gesanges bleiben uns so lange verschlossen, bis wir die demestischen Weisen studiert haben. Und das ist ohne Kenntnisse der demestischen Notation unmöglich.

2) Die zweite Aufgabe für den Verfasser war es, eine Grammatik und eine geordnete Zusammenstellung der Gesangszeichen der demestischen Notation zu schaffen. Dieser Teil der vorliegenden Arbeit soll die Möglichkeit der Übertragung und des Lesens der demestischen Handschriften geben. Die bis jetzt edierten "Alphabete" ("Ázbuki") der demestischen Notation enthalten eine bloße Übersetzung der demestischen Zeichen in die der Stolp-Notation (bei Razumóvskij auch mit paralleler Übertragung in die linierte synodale Quadratnotation) ohne jeglichen Kommentar. Daraus ergibt sich eine Fülle von Unklarheiten. So wurde es nötig, die

Regeln der demestischen Notation zu untersuchen und die Ergebnisse dieser Untersuchung kurz zu formulieren. Dieser Teil der Arbeit soll eine Ergänzung zu den von Razumóvskij und Kalášnikov veröffentlichten Azbuki werden. Aber bewußt lasse ich mich nicht in die Untersuchung der Grammatik der mehrstimmigen demestischen Partituren ein. So einfach die Übertragung der einstimmigen demestischen Fixierungen ist, so viele Fragen entstehen bei der Übertragung der mehrstimmigen demestischen Partituren bei der Koordinierung der Werte der Neumen in den benachbarten Zeilen. Das wird bei jedem Versuch einer Übertragung klar. Deshalb verlangt die demestische Mehrstimmigkeit nach einer anderen Grammatik der Notation als die einstimmigen Fixierungen. Dieses Thema gehört schon zu der Problematik der früh russischen Mehrstimmigkeit und hängt eng mit den bis jetzt unerforschten Regeln der Stimmführung der mehrstimmigen demestischen Gesänge zusammen; anders gesagt - mit der demestischen Kompositionslehre. Die Erforschung dieses Gebietes würde uns weit über den Rahmen unserer Arbeit führen. Erst wenn man die demestische Notation in ihrer einstimmigen Anwendung beherrscht, kann man sich mit dem Problem der demestischen Mehrstimmigkeit befassen.

Die einstimmigen Fixierungen selbst bieten nicht selten Schwierigkeiten bei der Koordination der mensuralen Werte der Neumen mit den Notenwerten der modernen linierten Notation. Diese Schwierigkeiten entstehen durch die unterschiedliche Deutung der Werte einiger Zeichen in den Azbuki von Razumóvskij und Kalášnikov und durch die verschiedenen von dem Letzteren benützten Quellen. Man kann sagen, daß es keine einheitliche Deutung für einige der demestischen Zeichen gibt. Da es kein amtlich als obligatorisch anerkanntes Alphabet ("Azbuka") der demestischen Notation gab, ist es unmöglich zu sagen, welche der in

diesen Quellen angeführten Deutungen die einzig richtige ist und als maßgebend betrachtet werden kann. Dadurch wird die Feststellung der Regeln sehr erschwert. Deshalb darf man keinen Anstoß an eventuellen Divergenzen bei der Deutung der Zeichen in unserer Arbeit nehmen. Die schriftliche Fixierung ist nur ein Anhaltspunkt für die Interpretation. Im Gesang nach linienlosen Neumen läßt sich die relative Dauer der Töne nicht durch das Metronom erfassen.⁶⁾ Wir denken in Noten - und deswegen mensural; wir zerlegen ein Melisma in einzelne Noten, von denen jede ihren festen Platz im System der fünf Linien hat. Die Sänger, die nach den linienlosen Neumen sangen, dachten dagegen in Neumen, weil sie es von Anfang an so gelernt hatten. Unwillkürlich projizieren wir unsere Notenbegriffe auf die Neumen. Dadurch deformieren wir den Charakter und das Wesen der altrussischen Neumen-Weisen in ihrer Rhythmik, Tonalität und Tongebung. Die Sänger aber, die nach linienlosen Neumen sangen, dachten in Neumen: sie empfanden eine kurze melodische Wendung, die durch eine Neume ausgedrückt wird, als eine Einheit, die mit einer bestimmten graphischen Figur verbunden war (nur gelegentlich, bei der Erklärung und Deutung einer solchen graphischen Figur durch einzelne einfachere Zeichen - bei der "Auflösung" - wird eine solche melodische Wendung in einzelne einstufige Neumen zerlegt). Um die wahre Natur des linienlosen Neumensystems zu begreifen, muß man bemüht sein, sich von den Noten zu lösen und in linienlosen Neumen zu denken. Nur so ist es möglich, in die Denkweise der altrussischen Singmeister und anonymen Schöpfer der altrussischen linienlosen Notationen einzudringen. Dann werden wir die Möglichkeit haben, diese Notation und die durch sie fixierten Gesänge vom Standpunkt ihrer Schöpfer

6) Tonbänder mit dem Gesang der Altgläubigen, in meiner Sammlung.

aus zu betrachten.

Bei der Ausarbeitung der Grammatik der demestischen Notation setze ich voraus, daß der Leser schon einige Kenntnisse der Stolp-Notation hat und zuweilen notwendige Deutungen durch die Stolp-Notation ihm verständlich sind.

Der Verfasser ist sich bewußt, daß es bei den sehr wenigen Quellen, die in den westlichen Bibliotheken vorhanden sind, und bei der Unzugänglichkeit der Fülle der demestischen Hss. und anderer wichtiger Quellen, die in den Bibliotheken und Archiven der UdSSR auf ihre Auswertung warten, unmöglich ist, das demestische Problem allseitig und erschöpfend zu lösen. Aber es sei hier noch einmal betont: dem Verfasser schwebt nicht eine Konstruktion einer endgültigen Theorie oder eines Systems über den demestischen Gesang vor, sondern er will nur die Wege für die weiteren Forschungen ebnen. Die endgültige Lösung dieser Probleme verlangt viel Kleinarbeit; nur dann, wenn durch diese Kleinarbeit genügend zuverlässiges Material geschaffen worden ist, kann man von einer Synthese sprechen. Diesen Problemen sind die einzelnen Kapitel der vorliegenden Arbeit gewidmet.

Das Schicksal des demestischen Gesanges ist nach dem Sieg der westlichen Mehrstimmigkeit in der Staatskirche eng mit der Geschichte und dem Schicksal der Altgläubigen verbunden. Deswegen ist es zweckmäßig, einen rein informativen Abschnitt über die Geschichte der Altgläubigen einzufügen (Kapitel IV). Dieser Abschnitt stellt in unserer Arbeit keine selbständige Untersuchung dar. Er lehnt sich an das Werk von P. Miljukov: Očerki po istorii russkoj kul'tury (Band II, Paris 1931) an. Ich erlaube mir, dieses fertige Material ohne Überprüfung einzuschalten.

Mit Absicht beginne ich mit der letzten, späteren Entwicklungsform der demestischen Notation; ihre Entzifferung bietet keine Schwierigkeiten. Nach meiner festen Überzeugung

können wir einen sicheren Zugang zu den älteren Formen nur durch gute Kenntnisse der späteren, gut bekannten und so gut wie einwandfrei lesbaren Formen bekommen.

Bei der Abfassung der vorliegenden Arbeit wurden folgende Prinzipien zu Grunde gelegt:

1) Bei der Übertragung der demestischen Zeichen in die heute übliche linierte Notation wird der Violin-Schlüssel verwendet, und nicht - wie bei Razumóvskij, die synodale Quadratnotation im Alt-Schlüssel (wie es bei der Übertragung der Stolp-Notation üblich ist). Gründe dafür (abgesehen davon, daß die moderne Notation besser bekannt ist als die synodale Quadratnotation): die demestischen Melodien steigen nicht tiefer als c^1 hinab, steigen aber oft bis zum c^2 und sogar d^2 hinauf, was im Altschlüssel nach zusätzlichen Linien oben verlangt. Weil der Ton h nicht, dagegen der Ton b^1 oft vorkommt, ist es nötig, dieses b bei dem Schlüssel vorzuzeichnen. Dabei sei betont, daß diese Koordinierung der durch die Tonhöhebuchstaben angezeigten Töne mit den Noten des Fünfliniensystems rein konventionell ist. Das c^1 kann von beliebiger Tonhöhe sein wie bei der Übertragung der Stolp-Notation. Deswegen schreiben wir c^1 für den Ton des Tonhöhebuchstabens r , ohne an ein wirkliches c^1 zu denken; maßgebend sind die Intervallverhältnisse.

2) Bei der Transskription der russischen und kirchenslavischen Wörter wird die in den deutschen Bibliotheken übliche Transliteration der cyrillischen Schrift gebraucht.

3) Die russischen Bezeichnungen der Neumen werden nicht übersetzt; die russischen Substantiva beginnen in diesem Fall, wie die deutschen, mit großen Buchstaben; die adjektivischen Bezeichnungen - mit kleinen; z.B.: Krjuk nráčnyj, prostája Stréla, u.s.w. Die russischen Familiennamen, die Bezeichnungen der Neumen und die Wörter aus der

altrussischen Gesangsterminologie werden bei der Transkription mit Akzenten versehen (weil die richtige Betonung bei den russischen Familiennamen eine große Rolle spielt, besonders bei den gleichgeschriebenen Namen, wie z.B.: Pávlovskij - Pavlóvskij, Ivánov - Ivanóv, u.s.w.)

4) Bei nicht übersetzten kirchenslavischen, russischen und griechischen Wörtern wird der Artikel im deutschen Text dem Geschlecht des Wortes in der Originalsprache entsprechen; z.B.: die Stopíca, das Podčášie, der Krjuk, das Ison, u.s.w.

5) Bei der Zitierung der russischen Quellen - sofern das Zitat in der Originalsprache angeführt wird, folgt die Transliteration der Orthographie des Originaltextes (also - der alten, bzw. der neuen russischen Orthographie).

6) Die liturgischen Texte werden unübersetzt gelassen, weil sonst die Silbenzahl und Wortakzente in krassem Widerspruch mit dem Neumenbild und den durch die Neumen fixierten Melodien kommen würden.

7) Aus drucktechnischen Gründen verzichten wir, wenn möglich, auf Neumen- und Notenbeispiele innerhalb des Textes; wir ordnen diese Beispiele auf Tabellen an. Jedes Beispiel wird numeriert, im Text wird anstelle des betreffenden Beispiels seine Nummer auf der entsprechenden Tabelle angegeben (die Nummer der Tabelle - römisch, vor dem Strich; die Nummer des Beispiels - arabisch, nach dem Strich). Aus denselben technischen Gründen geben wir die Tonhöhebuchstaben nicht in Rot, sondern in Schwarz wieder.

8) Außerdem werden folgende Abkürzungen vorgenommen:

Demestische Gesangsart - DG

Demestische Gesangszeichen - DZ, bzw. DZz

Demestische Notation - DN

Kondakarien-Gesang - KG

Kondakarien-Notation - KN

Linierte (synodale Quadrat-) Notation - LN

Moderne Notation - MN

Put'-Gesang - PG

Put'-Notation - PN

Put'-Gesangszeichen - PZ, bzw. PZz.

Stolp-Gesang - SG

Stolp-Gesangszeichen: SZ, bzw. SZz.

Stolp-Notation - SN

Tonhöhebuchstabe - Thb, bzw. Thbn

Tusche-Merkzeichen - tMrk, bzw. tMrkn

- - - - -

II.

BISHER VERÖFFENTLICHTES MATERIAL
ÜBER DIE DEMESTISCHE GESANGSART
UND IHRE NOTATION.

Es fällt schwer, die sehr spärliche Literatur über die demestische Art zu systematisieren. Zumeist handelt es sich um einige Zeilen, in denen Geschichtliches mit Theoretischem eng verbunden ist, und um Hypothesen (oder besser gesagt, literarische Vermutungen) die von Tatsachen kaum zu trennen sind. Oft spricht ein Autor über den demestischen Gesang, ohne sich damit gründlich befaßt zu haben. In diesem Sinne charakterisiert schon 1856 Stásov alles, was bis zu seiner Zeit über den demestischen Gesang geschrieben worden ist.⁷⁾ Man muß zugeben, daß seitdem die Erforschung dieser Art nur sehr geringe Fortschritte gemacht hat; man denke nur an jene Unterbrechung jeder wissenschaftlichen Tätigkeit auf dem Gebiet des russischen liturgischen Gesanges, die seit 1917 eingetreten ist. Die wenigen Ausnahmen ändern diese Tatsache nicht. So muß man heute mit dem demestischen Problem da beginnen, wo man im Jahre 1917 stehen blieb. Es ist notwendig das zu diesem Zeitpunkt vorhandene Material festzustellen und zu systematisieren und dann zu revidieren. Dieser Revision sind die Kapitel V-VII unserer Arbeit gewidmet.

Wenn wir die russische Literatur über den Stolp-Gesang mit den literarischen Erwähnungen über den demestischen Gesang vergleichen, dann stellen wir ein erstaunliches Desinteresse an dem demestischen Problem fest. Über die SN gibt es

7) Stásov, S. 123.

einige ausführliche Abhandlungen, auch über die SG ("známenyj oder stolpovój rospév") - über sein System, seine Formen, u.s.w.,⁸⁾ für die demestische Notation und die demestische Gesangsart hingegen liegt nichts Abgeschlossenes, keine Monographie vor, - höchstens einzelne Artikel.

Die Bevorzugung der Studien über den SG hat mehrere Gründe. Sie sind identisch mit denen, welche die Dekadenz des Demestischen verursachten (Kapitel IV). Eine systematische Arbeit über die Geschichte des russischen Kirchengesanges, die einigermaßen auf dem Studium der Urquellen fundiert ist, begann erst in der Mitte des 19. Jhs. Zu dieser Zeit war die demestische Art für die Staatskirche bereits unbekannt geworden, ebenso die Stolp-Weise, weil der mehrstimmige Gesang sie mit seinem vierstimmigen Satz (der "höfischen Weise", "pridvórnoe pěníe") immer stärker verdrängte. Schließlich lebte etwa um die Jahrhundertwende die reformierte Stolp-Art, die im Laufe des 18. Jhs. in die Quadratnotation umgeschrieben und 1772 von der Synode der Staatskirche ediert wurde, als kanonischer Gesang in einigen älteren Klöstern und abgelegenen Dörfern wieder auf. Aber nur bei dem werktäglichen Gottesdienst, an Sonn- und Feiertagen war auch in den entlegensten Orten der Chorgesang üblich.

Als weiterer Faktor für das Desinteresse der Historiker in Bezug auf die demestische Art und den Mangel an Veröffentlichungen in dieser Richtung ist die strenge Zensur in Rußland um die Mitte des 19. Jhs. zu betrachten. Diese Zensur sollte die Forschung im Zusammenhang mit der bekannten

8) Smolénskij: Azbuka. - Razumóvskij: I, II, III. - Metallov: Azbuka. - Kalášnikov: demestv. - (Anonym): Znamenija osmoglasnago pěníja s liternymi pomětami i linejnymi notami. St.-Petersburg 1880. - Eine Azbuka der SN (von D.V.Razumóvskij und I.A. Fórtov verfaßt) in der Ausgabe: "Krug cerkovnago drevnjago znamennago pěníja" I. St.-Petersburg 1884, Ss. I-XXX und f. 1-11v. - Koschmieder: Fragmente II. - Azbuka.

Unterdrückung der Altgläubigen untergraben und lähmen (Kapitel IV.). Ebenso verdrängte sie das Interesse für das Studium der Geschichte und der Formen des russischen Kirchengesanges vor der Reform Nikons, besonders aber der Chomonie-Formen des Gesanges. Gerade diese Formen sind bis jetzt bei den Altgläubigen (besonders bei den Priesterlosen, Bezpopóvcy) in Gebrauch. Die Bewegung der Altgläubigen und ihr Kirchenleben studierte man in den geistlichen Schulen nur aus Gründen der Polemik. Sogar spätere Autoren, wie z.B. Voznesénskij,⁹⁾ sprechen von den Altgläubigen nicht anders als von den "Eifrigen des Pseudoaltertums". Razumóvskij, Smolénskij, Metálov, Voznesénskij kümmern sich nicht um die chomonischen Texte, wahrscheinlich auch deshalb, weil diese noch bei den von dem Staat und von der Staatskirche verfolgten Bezpopovcy aktuell gewesen waren. So blieb auch die SN des Typus B (mit den Thbn aber ohne tMrkn - vor der Reform 1668) und besonders des Typus C (ohne Thbn) unerforscht: sie bot kein praktisches Interesse, war nicht aktuell, zudem schien dieses Studium - horribile dictu ! - den Altgläubigen, besonders den Bezpopovcy zu dienen. Bis zum Toleranz-Edikt 1905 erlaubte die Zensur, die Altgläubigen anzugreifen und gegen sie zu polemisieren. Ein genaueres und neutrales Studium der Gesangs- und liturgischen Formen der Altgläubigen und ihrer Geschichte, konnte ein Mißfallen bei der äußerst strengen Zensur des 19. Jhs. zur Folge haben.

Das traf auch auf den demestischen Gesang zu.

Der größte Teil des bis jetzt publizierten Materials über das demestische Problem behandelt die Frage des demestischen Gesangs nur ganz allgemein.

9) Voznesénskij: znam., S. 93, Fußnote 1; S. 106. - Filaret: Geschichte, I. S. 307, II. S. 127.

Der erste Autor, der ihm eine gewisse Aufmerksamkeit widmete, war der zu seiner Zeit hervorragende Kirchenarchaeologe, der Metropolit von Kiev Evgenij Bolchovítinov ¹⁰⁾ mit seinen beiden Artikeln: 1) Istoričeskoe razsuždenie voobščě o drevne christianskom bogoslužebnom pěni i osobenno o pěni rossiskija cerkvi s nužnymi priměčanijami na onoe; ¹¹⁾ 2) O rusškoj cerkovnoj muzykě. ¹²⁾

Im ersten der genannten Artikel spricht er ¹³⁾ unter anderem auch über den demestischen Gesang als eine bedeutende Erscheinung im System des russischen Kirchengesangs. Er war der erste, der auf den Bericht der "Stepennaja kniga" hingewiesen hat (Kapitel VI). Der Autor zeigt eine gute Erudition, aber zugleich fehlt es an gründlichen theoretischen Fachkenntnissen auf musikalischem Gebiet. Deshalb ist seine Terminologie oft verworren und zum Teil recht unverständlich, hatte er sich doch nicht in das Studium der demestischen Gesangsart vertieft, sondern vielmehr

-
- 10) Geboren 1767. Studierte an der geistlichen Akademie zu Moskau; wurde 1800 Mönch; + 1837 als Metropolit von Kiev. Siehe: Preobražěnskij: Slovar', und desselben: Ukazatel'.
- 11) 1797 als Festrede verfaßt; der Autor war damals als Professor des Priesterseminars zu Voronež tätig. Siehe: Preobražěnskij, unsere Fußnote 10.
- 12) Zeitschrift "Otečestvennyja Zapiski", St.-Petersburg 1821, Nr. 19; wiederholt in der Biographie des Autors in der Zeitschrift "Strannik", T. IV, 1871, Ss. 115-120. Dieser Artikel wurde auf die Bitte des Heidelberger Professors Thibaut hin in Briefform an den Baron Rosenkampf verfaßt. Siehe: Preobražěnskij: Slovar', col. 408, und: Ukazatel', S. 9.
- 13) Ausgabe 1804, Ss. 8 - 11; Fußnote auf der S. 15.

versucht, aus dem zitierten Bericht sowie aus der Joakim-Chronik eine Charakteristik der DG und ihrer musikalischen Natur zu entwerfen. Aus seinen Worten kann man ersehen, daß er den demestischen Gesang selbst nicht auditiv kannte.¹⁴⁾ Seine oberflächlichen Kenntnisse bezüglich des demestischen Gesanges ergänzt er dergestalt mit Vermutungen, daß Tatsachen und Phantasie schwer voneinander zu unterscheiden sind. Das Verdienst dieses Archäologen besteht darin, als erster den Versuch unternommen zu haben, einen Artikel (eigentlich - eine festliche Rede) über die Geschichte des Kirchengesanges in Rußland zu verfassen.

Ein späterer anonym Verfassers des Artikels: "Istoričeskoe svédénie o pěníi greko-rossijskoj cerkvi"¹⁵⁾ wiederholt im Grunde das von dem Metropoliten Evgenij Gesagte, ohne das Material kritisch geprüft zu haben.

Etwas weiter geht Sácharov in seinem Artikel: "Izslédovanie o ruskom cerkovnom pěsnopěníi".¹⁶⁾ Doch das, was er über den demestischen Gesang schreibt, zeigt, daß er, ohne Studium dieses Problems auf völlig unbegründeten Vermutungen eine Theorie aufbaut.¹⁷⁾ Zudem wiederholt auch er die Äußerungen des Metropoliten Evgenij, ohne diese zu revidieren.

Auch V. Undól'skij erwähnt in seinem Artikel: "Zaméčanija dlja istorii cerkovnago pěníja v Rossii"¹⁸⁾ den demestischen Gesang; das von ihm gelieferte Material wurde später von Razumóvskij und Metálov benützt. Aber wiederum handelt

14) Evgenij, Ausgabe 1804, S. 9, Fußnote 26.

15) Zeitschrift "Christianskoe Čtenie", 1831, Nr. 43.

16) Moskva 1849.

17) z.B. behauptet er, daß im demestischen Gesang alte griechische Tonarten bestanden haben: die dorische, ionische, phrygische und lydische; der Gesang selbst sei auf enharmonischen und chromatischen Tonleitern aufgebaut. Zitiert bei Stásov, S. 125.

18) Moskva 1846.

es sich einzig um die Erwähnung der Existenz des demestischen Gesanges neben vagen Vermutungen über Wesen und Herkunft und durchaus nicht um eingehende Studien.

Den ersten - und auch einzigen Artikel, der speziell dem Problem des demestischen Gesanges gewidmet war, schrieb der bekannte russische Kunsthistoriker Vladimir Stásov unter dem Titel: "Zamétki o demestvennom i troestročnom pěníi" im Jahre 1856. ¹⁹⁾ Dort betont er die Notwendigkeit gründlicher wissenschaftlicher Studien dieser Frage und unterwirft zugleich alles einer scharfen und systematischen Kritik, was vor ihm über den demestischen Gesang geschrieben worden war. Diese Kritik, die auf Grund einer Analyse und einer nicht eingehenden, aber unmittelbaren visuellen Bekanntschaft mit den demestischen Hss. gewagt werden konnte, erreicht vollkommen ihr Ziel. Durch sein Vorgehen hat er zukünftigen Forschern den Weg gezeigt. Kommt Stásov in seinem Artikel auch zu keiner endgültigen Lösung des Problems, bleibt er im Grunde ebenso auf dem Boden der Hypothesen bezüglich des Wesens und der Herkunft des DG, so sind diese doch begründet und methodisch dargelegt. Es ist merkwürdig, daß dieser Artikel sehr wenig Einfluß auf die nachfolgenden Autoren wie Bezsónov und besonders Razumóvskij ausgeübt hat. Erst um 1916 kommt A. Ignát'ev (siehe weiter unten!) teilweise auf die Äußerungen Stásov's zurück. Außerdem ergibt sich aus seinem Artikel eine ganze Anzahl von Fragen, die beantwortet werden müssen, während die kategorische Form der Behauptungen

19) V. Stásov (1824-1906) war Bibliothekar in der öffentlichen Kaiserlichen Bibliothek zu St.-Petersburg, in der zahlreiche demestische Hss. aufbewahrt wurden. Er zeichnete sich als ein hervorragender Kunst- und Musikkritiker aus und muß für die Fragen des russischen Kirchengesangs als kompetent betrachtet werden. Seine näheren Beziehungen zu dem "Mächtigen Häuflein" der russischen Komponisten sind bekannt.

anderer Autoren vom Problem ablenkt.

Über den demestischen Gesang schreibt P. Bezsónov in seinem Artikel: "Znamenatel'nye goda i znamenitéjšie predstaviteli poslédnich dvuch věkov v istorii cerkovnago russkago pësnopënija".²⁰⁾ In diesem recht rhetorisch verfaßten Artikel spricht er vom Kirchengesang im Zusammenhang mit volkstümlichen geistlichen Versen ("duchóvnye stichí") der russischen Volkssänger, wobei einige seiner Behauptungen und Erklärungen über den demestischen Gesang auf falschen Prämissen beruhen, ebenso auf Fehldeutungen einiger Termini des russischen liturgischen Gesanges (darüber eingehender im Kapitel V. und VI.). Also auch hier fehlt ein genaueres Quellenstudium. Immerhin schenkt er dem demestischen Gesang etwas mehr Aufmerksamkeit. Anscheinend nimmt Razumóvskij auf ungeprüfte Behauptungen Bezsónovs in seiner Geschichte des Kirchengesanges in Rußland Bezug.

Der Erzpriester Dimitrij Razumóvskij²¹⁾ schuf das erste

20) Ss. 143, 304-306, 310-311. - P. Bezsónov, geboren 1828, war eine Weile in der Moskauer Synodalen Druckerei und Bibliothek tätig; etwa um die Jahrhundertwende war er Professor der Universität in Charkov. Bedeutender Sammler und Herausgeber geistlicher Volkslieder. Siehe: Preobražénskij: Slovar', col. 104.

21) Der Erzpriester D.V. Razumóvskij, geboren 1818, + 1889, studierte auf der Geistlichen Akademie zu Kiev (1839 - 1843), war Magister der Theologie der Geistlichen Akademie zu Moskau um 1845, Priester - 1850. Professor für Geschichte des Kirchengesanges am Moskauer Konservatorium - 1866. Siehe: Novye materialy dlja biografii Prot. Dm. Vas. Razumovskago. "Russkaja muzykal'naja gazeta", 1896, Band 3, Dezember. - Auch: Biografii russkich muzykal'nych dějatelej. "Rus. muz. gaz." 1894, Nr. 9. - Rukopisnye sobranija D.V. Razumovskago. Moskva 1960.

fundamentale systematische Werk über die Geschichte des Kirchengesanges in Rußland unter Berücksichtigung des Kirchengesanges der allgemeinen Kirche: "Cerkovnoe pěníe v Rossii", in drei Bänden. Aber auch er widmet dem demestischen Gesang nicht allzuviel Raum und vertieft sich nicht in die Erforschung dieses Problems. Seine Anschauungen werden im Verlauf unserer Arbeit genauer untersucht und zwar in den Kapiteln V. und VI. Obwohl viele seiner Behauptungen "ex cathedra" gesprochen sind und das Werk mit sehr mangelhaftem kritischen Apparat versehen ist - und deshalb für heutige Begriffe nicht als wissenschaftlich angesehen werden kann, - genoß Razumóvskij in Rußland sehr großes Ansehen und seine Autorität galt bisher als unanfechtbar. Vieles beurteilt der Autor von seinem subjektiven Standpunkt aus, ohne sich auf Quellen zu berufen. Sein Werk ist eine Synthese des gesammelten historischen Materials ohne kritische Überprüfung der Quellen, wobei er teilweise auf Vermutungen der obengenannten Autoren rekurriert. An den Stellen, wo die sachliche Unterlage überhaupt fehlte, ergänzt der Autor Lücken reichlich durch eigene Hypothesen, die er in apodiktischer Form ausspricht. Obwohl er im III. Band seines Werkes ein Alphabet der demestischen Notation bringt (siehe weiter unten) und auch fragmentarische Beispiele für die demestischen Partituren anführt, widmet er dem demestischen Problem kaum zwei Seiten. Das Hauptgewicht seines Interesses liegt beim Stolp-Gesang, und zwar bei dem der letzten Periode, und besonders bei dem mehrstimmigen, aktuellen Chorgesang des 19. Jhs.

Der Erzpriester Vasilij Metálov, ein hervorragender Archaeologe und Palaeograph des russischen Kirchengesanges, wiederholt in seinem Werk: "Očerki istorii pravoslavnago cerkovnago pěníja v Rossii"²²⁾ die Ausführungen von Razumóvskij

22) Moskva 1900 (und spätere Ausgaben).

im Rahmen einer Fußnote. Dieses opus ist ein Lehrbuch, nicht aber eine wissenschaftliche Abhandlung. Jedoch enthält es einen kritischen Apparat sowie ein Literaturverzeichnis. In seinem zweiten Werk: "Bogoslužebnoe pénie russkoj cerkvi v period domongol'skij",²³⁾ widmet sich Metálov dem demestischen Problem etwas eingehender, jedoch ohne diesem den gebührenden Raum zuzugestehen. Das ist allerdings verständlich: sein Werk ist hauptsächlich der vormongolischen Periode gewidmet (Einfall der Mongolen - 1237), die Blütezeit des demestischen Gesanges aber fällt in das 16. und 17. Jh. Bei dieser Arbeit handelt es sich um eine Dissertation von wissenschaftlichem Rang. Der Autor stellt in ihr unter anderem das Problem der Beziehung des demestischen Gesanges zur sogenannten Kondakarien-Singweise des 12.-13. Jhs. Aber er versäumt es, die entscheidende Frage nach dem Wesen des demestischen Gesanges, nach den Gesetzen seiner Melurgie und nach seiner Stellung im System des russischen Kirchengesanges zu stellen. Auch in den Kommentaren zu seinem palaeographischen Atlas der SN²⁴⁾ wird die DN nur kurz erwähnt, jedoch ohne Beispiele in den Tabellen.

Etwas genauer befaßt sich Stefan Smoléńskij mit ihr und zwar in seinem Artikel: "O drevne-russkich pevčeskich notacijach."²⁵⁾ Aber auch hier formuliert er keine speziellen Probleme der demestischen Art. Die vom Autor gemachten

23) Moskva 1912.

24) Russkaja Simiografija. Moskva 1912. - Der Erzpriester V.M. Metálov, geboren 1862, + 1926, studierte auf der Geistlichen Akademie zu Moskau. Magister der Theologie; 1901-1917 Professor für Geschichte des Kirchengesangs am Moskauer Konservatorium.

25) St.-Petersburg 1901. - S.V. Smoléńskij, geboren 1848, + 1909, studierte auf der Universität zu Kazan'; Direktor der Synodalen Schule für Kirchengesang und des Synodalen Chores zu Moskau 1889-1901; Professor für Geschichte des Kirchengesanges am Moskauer Konservatorium 1889-1901; Direktor der Kaiserlichen Hofkapelle zu St.-Petersburg 1901-1905.

Angaben bieten dem Forscher jedoch manchen brauchbaren Anhaltspunkt. Außerdem fügt Smolenskij einige Reproduktionen verschiedener demestischer Hss. bei.

A.V. Preobraženskij schreibt in seinem kurzgefaßten Lehrbuch der Geschichte des russischen Kirchengesanges ²⁶⁾ ebenfalls sehr wenig über den demestischen Gesang und seine Notation; dasselbe gilt von seiner Brochure: "Kul'tovaja muzyka v Rossii". ²⁷⁾ Diese beiden Arbeiten sind für breitere Leserkreise bestimmt und können keineswegs als wissenschaftlich angesehen werden.

Der Priester D. Allemánov widmet in seiner Geschichte des russischen Kirchengesangs: "Kurs istorii russkago cerkovnago pěníja" ²⁸⁾ dem demestischen Gesang 5 Seiten. Aber er paraphrasiert Razumóvskij und ergänzt dessen Behauptungen mit seinen Vermutungen, die er (wie Razumóvskij) durch kein dokumentarisches Material bekräftigt. So bringt Allemánov nichts Neues zum Problem des demestischen Gesanges.

Wesentlich ausführlicher als die zitierten Autoren behandelt der Priester A. Ignát'ev die demestische Frage. Er verfaßte das Buch: "Bogoslužebnoe pěníe pravoslavnoj russkoj cerkvi s konca XVI. do načala XVIII véka". ²⁹⁾ Dieses gewiß

26) Očerk istorii cerkovnago pěníja v Rossii. 2. Auflage, Petrograd 1915. - A.V. Preobraženskij, geboren 1870, + 1929, studierte auf der Geistlichen Akademie zu Kazan'; Lehrer der Synodalen Schule für Kirchengesang zu Moskau 1898-1902; 1902-1917 - in der Petersburger Hofkapelle tätig.

27) Leningrad 1924.

28) I. 1912; II, 1914. Der Erzpriester D.V. Allemánov, geboren 1867, absolvierte das Priesterseminar zu Samara und die Chorleiter-Klasse der Kaiserl. Hofkapelle. 1895-1910 - Lehrer in der Synodalen Schule für Kirchengesang zu Moskau.

29) Kazan' 1916. - Biographische Angaben sind unbekannt.

sorgfältige, umfangreiche, kompilatorische Werk geht weit über den gestellten Rahmen hinaus und stellt eine Geschichte des russischen und des allgemeinen Kirchengesangs dar. Im Ganzen basiert es auf den Äußerungen Razumóvskijs und anderer Autoren, doch weder zitiert er diese, noch überprüft er ihre Theorien, die er nachträglich zu begründen sucht (siehe Kapitel V.). Oft wiederholt er die Behauptungen der früheren Autoren in einer unbedeutend geänderten Paraphrase, ohne den Autor zu nennen, was an ein Plagiat grenzt.³⁰⁾ Dennoch übermittelt er einige wichtige Hinweise über gewisse demestische Hss. Er weiß aber keine systematischen Formulierungen der demestischen Problematik zu geben. Wie fast alle seine Vorgänger, abgesehen von Stásov, interpretiert Ignat'ev den demestischen Gesang, ja, den kirchlichen überhaupt, vom Aspekt des zeitgenössischen liturgischen Gesanges der Staatskirche im 19.-20. Jh. aus. Besonders beschäftigt sich der Autor mit der Frage nach der Herkunft der Bezeichnung "Demestvo", die er durch Spekulationen mit der griechischen Sprache, ohne diese gut zu beherrschen, zu lösen versucht.

Eine bedeutend größere Aufmerksamkeit widmet der russische Musikhistoriker Nikolaj Findejzen dem demestischen Gesang in dem vorzüglichen Werk: "Očerki po istorii muzyki v Rossii", einem Opus, das noch vor 1914 verfaßt, erst 1928 ediert wurde.

Um mit der Literatur vor 1917 abzuschließen, müssen noch die Angaben über den DG in den russischen Enzyklopädien erwähnt werden. Diese beziehen sich nur auf den klanglichen Charakter dieser Gesangsart vom Standpunkt der Anhänger des russischen kirchlichen Chorgesanges um die Jahrhundertwende aus. Sie sind in der großen Enzyklopädie von Brokgauz und

30) z.B. vergleiche Ss. 507-508 seines Buches mit dem Artikel von Stásov, S. 126 unten!

Efron, in dem "Cerkovno-slavjansko-russkij slovar'" von Grigorij D'jačénko, in der russischen theologischen Enzyklopädie - unter dem Schlagwort "Demestvo", "Demestvennoe pěníe" angeführt. Aber die Deutungen in diesen Ausgaben zeigen nur, wie wenig man diese Gesangsart kannte und wie gering das Interesse dafür war.

Auch in der Zeit nach 1917, sprechen einige sowjetische Autoren, wenn auch beiläufig, vom demestischen Gesang, ohne das Problem zu eruieren. In dem Artikel: "Russkie pevčeskie rukopisi i russkaja paleografija" ³¹⁾ erwähnt M. Brážnikov ebenfalls die demestische Notation, wobei er die Frage über ihre Herkunft berührt, aber zu keiner Lösung gelangt. Ebenso Viktor Beljáev ³²⁾; dieser Autor wendet sich der demestischen Art zu im Zusammenhang mit dem altrussischen mehrstimmigen Gesang. Seine interessante Arbeit wirft einige Probleme auf, äußert neue Anschauungen, bedeutet jedoch nicht einen Ansatz zu einem gewissenhaften Studium dieser Materie. Es war auch nicht seine Absicht. Wie bei allen bis jetzt zitierten Autoren fehlen auch ihm genauere Kenntnisse der Einzelheiten der Materie, und das deshalb, weil sie terra incognita war und der Autor notwendigerweise mit den ganz allgemeinen Behauptungen und Anschauungen der früheren Autoren operieren mußte.

Die deutsche Fachliteratur hat zwar auch einige Arbeiten aufzuweisen, in welchen das demestische Problem berührt wird, doch basiert das Material auf den zitierten Artikeln von Razumóvskij, Metálov und Smolénskij. So schrieb Oskar von Riesemann seine Dissertation ³³⁾ über altrussische Notationen, in der er der demestischen Notation in dem Kapitel

31) In "Trudy otdela drevne-russkoj literatury" der Sowjet. Akademie der Wissenschaften. VI. Moskva 1949.

32) "Ranee russkoe mnogogolosie". In "Studia memoriae Belae Bartok sacra". Budapest 1956, Ss. 327-336.

33) "Die Notationen des alt-russischen Kirchengesanges". Leipzig 1909.

Über die sogenannten "Versuchsnotationen" des 16.-17. Jhs. fünf Seiten zugesteht und zwar im Kapitel 6. seines Buches. Seine Äußerungen sind unselbständig, sie gehen über Razumóvskij, Metálov und Smolénskij nicht hinaus.

Johannes Wolf schenkt in seinem Werk: "Handbuch der Notationskunde" (Band I.)³⁴⁾ der demestischen Fixierung einige kurze Bemerkungen, die sich auf Riesemann stützen. Ebenso verfährt Karl Laux; er wiederholt einfach die Behauptungen von Razumóvskij.³⁵⁾

Kurz erwähnt die Praxis des demestischen Gesanges, wie sie noch in einigen Gemeinden Altgläubiger in der Mitte des 19. Jhs. in Gebrauch war, der Erzbischof Filaret von Černigov³⁶⁾. Auch A. Swan berichtet in seinem Artikel "The znamenny chant of the Russian church and the nature of the Russian folksong" darüber.³⁷⁾

Wenn wir alle diese Aussagen summieren, dann können wir sagen, daß in diesen Arbeiten so gut wie nichts fundiert ist, alles basiert auf falschen Assoziationen und oberflächlichen Beobachtungen, nicht aber auf systematischen Studien der Materie und der Quellen.

Was die demestische Notation betrifft, so gibt es nur zwei veröffentlichte Lehrbücher, sogenannte "Ázbuki" (Alphabete) der demestischen Notation der letzten Stadien ihrer Entwicklung, mit den Thbn und tMrkn also. Eine solche Azbuka wurde im III. Band des Werkes von Razumóvskij: "Cerkovnoe pěníe v Rossii" publiziert³⁸⁾, das zweite von dem Altgläubigen A. Kalášnikov für praktische Zwecke herausgegeben.³⁹⁾

34) Leipzig 1913, S. 96.

35) Laux, S. 22.

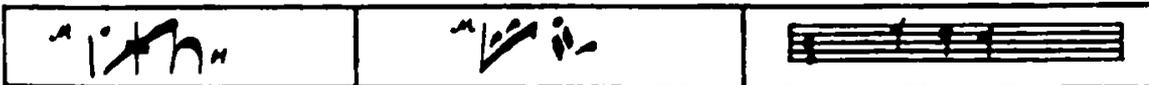
36) Filaret: Obzor, Ss. 326-327.

37) Swan, S. 236.

38) R.: III, Ss. 325-366.

39) Azbuka demestvennago pěníja. Kiev 1911.

Diese Azbuki reichen aus, um die Notation kennen zu lernen. Aber es fehlen Erklärungen und Kommentare, so daß sie kein klares Bild von den Regeln dieser Fixierung und von ihrer Beziehung zu der ihr nah verwandten Stolp- und Put'-Notation ergeben. Die beiden Azbuki bauen auf dem gleichen Prinzip auf wie die handgeschriebenen Azbuki, die den beiden Autoren als Grundlage dienten: Zuerst wird das demestische Zeichen (in Rot, Thbn - schwarz) aufgezeichnet; daneben ist seine "Auflösung" ⁴⁰⁾ zu lesen (in normalen Farbenverhältnissen: Semata - schwarz, Thbn - rot). Außerdem fügt Razumóvskij die Umschreibung der Stolp-Semata in die synodale Quadratnotation bei:



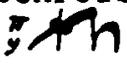
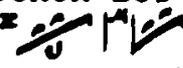
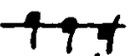
41)

Es handelt sich also um einfache Kataloge der demestischen Zeichen mit ihrer Umdeutung ohne Bezeichnungen der demestischen Semata. Ein Nachteil bei dieser Übertragung in die Quadratnotation ist der Umstand, daß Razumóvskij, um zusätzliche Linien für die höheren Töne zu vermeiden, diese eine Quart tiefer schreibt, was manchmal zu Mißverständnissen führen kann, (besonders da, wo ein Teil der Melodie von ihm in normaler Lage aufgezeichnet, der andere dagegen transponiert wird) ⁴²⁾. Außerdem ist seine Übertragung in die Quadratnotation zuweilen ungenau ⁴³⁾. Insgesamt werden bei

40) Auflösung - "Rozvód", "Rázvód" - nennt man die Umdeutung eines Zeichens oder einer durch eine Schlüssel-formel schiffrierten Melodie durch eine Reihe einfacherer Zeichen der SN.

41) R.: III, S. 348, Zeichen 2.

42) z.B.: R.: III, S. 361, Zeichen 4.

43) z.B. schreibt er bei der Deutung des demestischen Zeichens  (S. 346, Zeichen 2.) in der SN  als , während richtiger wäre:  ( =  aber  = , abgesehen von der Transposition).

Razumóvskij 267 demestische Zeichen und Zeichenkombinationen angeführt. Es ist unbekannt, welche Unterlage Razumóvskij für seine Azbuka benützt hat, da er sich auf keine Quellen be- ruft. Dennoch kann die Richtigkeit seiner Deutung der de- mestischen Zeichen nicht bezweifelt werden, da sie (von einigen Varianten abgesehen), mit der Deutung anderer de- mestischer Azbuki, die bei Kalášnikov angeführt sind, über- einstimmt.

Kalášnikov dagegen gibt Quellen an: ⁴⁴⁾ 1) Die von Razu- móvskij veröffentlichte Azbuka; 2) eine Azbuka, Hs. aus dem Anfang des 19. Jhs., aus den Irgiser Klöstern, Eigen- tum des Diakons der Altgläubigen-Gemeinde in Nikolaevsk; 3) zwei demestische Azbuki Moskauer Herkunft, undatiert; 4) eine gedruckte Azbuka von M.D. Ozórnov ⁴⁵⁾; 5) eine de- mestische Azbuka, Manuskript von N.S. Sýrnikov (ohne nähere Angaben); 6) vier demestische Bücher: zwei Moskauer Herkunft und zwei "sehr alte" unbekannter Herkunft. Ob es sich um Azbuki oder um Gesangbücher handelt, erwähnt Kalášnikov nicht. Wie der Autor im Vorwort sagt, hat er aus allen die- sen Azbuki die Zeichen mit ihren Auflösungen gesammelt. Außerdem führt Kalášnikov dort, wo er abweichende Deutun- gen eines Zeichens in den verschiedenen von ihm benützten Azbuki fand, auch die Varianten mit Angabe der Quellen an. So können wir seine Ausgabe als zuverlässige Sammlung der demestischen Zeichen und ihrer zuweilen unterschiedlichen Deutungen ansehen. Insgesamt sind bei Kalášnikov 322 Zeichen und Zeichenkombinationen angeführt - 55 Zeichen mehr als bei Razumóvskij. Freilich kommen hier einige Varianten ein- und desselben Zeichens aus verschiedenen Azbuki vor. Dabei

44) Kalášnikov: demestv., Vorwort.

45) Trotz aller meiner Bemühungen seit mehr als 30 Jahren konnte ich nichts Näheres über diese Azbuka erfahren. Auch von mir befragte Altgläubige und Singmeister der Altgläubigen wußten nichts darüber. Kalášnikov gibt we- der Jahr noch Ort dieser Ausgabe an.

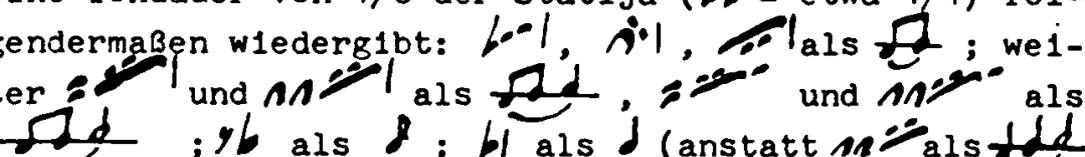
bemerkt der Autor in dem Vorwort, daß er einige Stolp-Zeichen bei der Erklärung der demestischen Semata etwas anders deutet, als es üblich ist. ⁴⁶⁾

Die Azbuka von Kalášnikov kann als Ausgangspunkt für die weiteren Forschungen der älteren Formen dieser Notation angesehen werden.

Auch in palaeographischer Hinsicht ist sehr wenig geschehen.

In dem ausgezeichneten palaeographischen Atlas von Metálov ⁴⁷⁾ sind keine Reproduktionen der demstischen Notation vorhanden; der Atlas berücksichtigt nur die SN (und einige Beispiele der Kondakarien-Notation).

Einige Beispiele der DN neben der Stolp-, Put'- und Kazan'-Notation bietet der weniger systematische palaeographische Atlas von Smolénskij. ⁴⁸⁾ Sein Vorteil ist, daß die Semata in beiden Farben faksimiliert sind, (was bei der DN von großer Bedeutung ist). Es handelt sich nicht um photographische Reproduktionen, sondern um lithographische Faksimilia (wie auch bei dem Atlas von Metálov).

46) So bemerkt er ausdrücklich (demestv., Vorwort), daß er eine Tondauer von $1/8$ der Statijá (♩ = etwa $4/4$) folgendermaßen wiedergibt:  als ; weiter  und  als ,  und  als ;  als ;  als  (anstatt  als  bei normaler Leseart der SN). Razumóvskij dagegen gibt sie nicht überall so wieder; z.B. deutet er sehr oft  als ; ferner gibt er  als , oder als  an.

47) Unsere Fußnote 24.

48) Palaeografický atlas k stat'ě "Kratkij obzor krjukovych i notnolinejnych pěvčich rukopisej soloveckoj biblioteki". (Bearbeitet und ediert von A. Ignát'ev), Kazan' 1910. Die Beispiele der DN befinden sich auf den Ss. 10, 24, 25, 56, 57, 58, 59, 104-109 und 145, leider aber ohne Kommentare.

Außerdem sind einige Reproduktionen der demestischen Fragmente in den oben erwähnten Werken von Razuróvskij (ohne Angabe der Quelle), von Metálov, Smolénskij, Preobražénskij, Findejzen und v. Rieseemann als Illustrationen angeführt.

Was die demestische *Q u e l l e n k u n d e* betrifft, so müssen wir feststellen, daß sie ein ganz unberührtes Gebiet ist. Ein Katalog der altrussischen Neumen-Hss. fehlt ganz. Nur die wichtigsten Hss. der SN werden von Metálov angeführt.⁴⁹⁾ Was die DN betrifft, ist der Artikel: "Kratkij obzor krjukovyh i notnolinejnyh pëvčich rukopisej soloveckoj biblioteki" von A. Ignát'ev zu erwähnen. Hier gibt der Autor einen Katalog der demestischen Hss., die sich in der Bibliothek der geistlichen Akademie zu Kazan' befanden. Aber dieser Katalog kann nicht ohne weiteres als unfehlbar im Hinblick auf die demestischen Hss. betrachtet werden. So führt der Autor solche Hss. als demestische an, die ihrer Natur nach keineswegs demestisch sein können, z.B. den Oktoich, den Irmolog - also Bücher, die ausgesprochen für den Gesang nach den 8 Kirchentönen bestimmt sind, auf den die demestische Art nicht anzuwenden ist, wohl aber die Put'-Art mit ihrer Notation. Daher kann man annehmen, daß der Autor die DN mit der PN verwechselt. Ignát'ev hat sich nicht mit speziellen Studien der alten Notationen befaßt, so daß er bei der Betrachtung der Hss. ohne gründliche Kenntnisse der demestischen und der PN die beiden Fixierungen verwechseln konnte. Die Benutzung dieses Kataloges wird außerordentlich dadurch erschwert, daß unter der Sowjetregierung die meisten Bibliotheken der geistlichen Lehranstalten, Klöster u.s.w. umgruppiert wurden und die Hss. neu bezeichnet und in andere Bibliotheken eingereiht wurden. Dies betrifft auch einige der wich-

49) Metálov: domongol., Ss. 28-29.

tigsten Chroniken, die nach 1917 neu ediert und mit reichen Kommentaren und kritischem Apparat versehen wurden.

Der Verfasser der vorliegenden Arbeit hat einen Versuch der Beschreibung und Katalogisierung der altrussischen Neumen-Hss. in den Bibliotheken von München, Paris, Bruxelles, London, Oxford und Rom unternommen.⁵⁰⁾ Dabei sind von ihm auch einige demestische Hss. festgestellt und beschrieben worden. Aber dies sind längst nicht alle derartigen Hss., die sich in den Bibliotheken außerhalb der UdSSR befinden. Die Katalogisierung und die Beschreibung solcher Hss. gehört zu den nächsten Aufgaben der wissenschaftlichen Forschung auf dem Gebiet der altrussischen musikalischen Kultur.

Daher ist es notwendig, sich ausführlicher mit den Quellen zu befassen, welche die Grundlage für die weitere Forschung auf diesem Gebiet bilden.

- - - - -

50) Gardner (siehe oben im Literaturverzeichnis): MU., Par., Belg.; Ein neuerworbenes altrussisches Neumen-Triodion der Bayerischen Staatsbibliothek in München. "Die Welt der Slaven", Wiesbaden 1960, III/IV. - Russische Neumen-Handschriften der Bibliothek des Päpstlichen Orientalischen Instituts in Rom. "W. d. Sl.", Wiesbaden 1963, IV.

III.

DIE QUELLEN.

Die Feststellung der Quellen für die Studien über das Problem des demestischen Gesanges ist außerordentlich erschwert, weil sich fast alle diese Quellen in den Bibliotheken und Archiven der UdSSR befinden und bisher in der Literatur so gut wie unbeachtet blieben. Das in den westlichen Bibliotheken vorhandene Material ist nur zum kleinsten Teil bekannt. Viele Hss. sollen sich in Händen privater Sammler befinden, die meistens kein spezielles Interesse für das demestische Problem haben, oder sie sind im Besitz der in der ganzen Welt zerstreuten kleinen Gruppen und Gemeinden der Altgläubigen. Überdies verhalten sich die Altgläubigen, wenn es sich um irgendwelche religiösen Fragen handelt, äußerst zurückhaltend. Deshalb können wir nur allgemein über diese Quellen sprechen und andeuten, in welcher Kategorie der Quellen man Material für unser Problem finden kann.

Die Quellen lassen sich in drei Gruppen einteilen:

- I. Handschriften, die den demestischen Gesang selbst enthalten;
- II. Schriften, in welchen sich Aufzeichnungen über den demestischen Gesang befinden;
- III. Klingendes Material: Schallplatten und Tonbänder.

Betrachten wir diese Gruppen der Quellen näher.

I. Bei der Betrachtung der Hss. können wir unterscheiden:

- a) Durchgehend demestisch fixierte Hss.
- b) Hss. mit gemischter Notation, d.h. Hss., in denen demestisch fixierte Gesänge sich neben Stolz- oder Put'-

fixierten befinden.

- c) Hss. mit durchgehender SN, die aber einige Gesänge demestischer Art (durch die Stolp-Semata notiert) enthalten.
- d) Bücher, in denen die demestischen Gesänge in liniierter Quadratnotation angeführt sind.
- e) Lehrbücher der demestischen Notation, sogenannte "Azbu-ki" ("Alphabete").

Ad a. Diese Hss. werden meistens "Deméstvenniki" genannt. Sie können einstimmige und mehrstimmige Fixierungen enthalten, und sie tragen manchmal recht merkwürdige und sehr schwer übersetzbare Aufschriften. Das betrifft besonders die mehrstimmigen demestischen Fixierungen. Manche führen für unsere Begriffe beinahe groteske Titel, z.B.:

"Das Buch Vernunftquelle. Das heißt das Töneströmende. Es hat in sich die Tiefe des Vielverstandes. Wer in diese mit geistigen Augen einblicken will, der wird seine Wahrheit nicht dunkel und ohne Anstoß erkennen. Denn es enthält die Sammlung der vierstimmigen Dinge, wie der demestische Gesang genannt wird. Verfaßt ist es in dem schönsten achttönigen Gesang von den alten weisen Rhetoren zur Ehre Gottes, zum Lobpreis der frommen Zaren und der großen Hierarchen und zur Rührung der Menschen. Es ist nützlich, in es hineinzuschauen mit Rührung und willigem Verlangen."⁵¹⁾

51) Par. II: "Kniga glagolemaja umnotočec. Sii řeč glasotečnyj. Iměet ubo v sebě mnogorazumija glubinu. V njuže kto umnyma očima priniknuti želaet. To ne mračno i neblazneno poznavae istinu eja. Soderžit bo v sebě sobranie četveroglasnych veščej. Iže naričetsja demestvennoe pěníe. Izloženo ot prekrasna osmoglasija ot drevnich premudrych ritor'. V slavu Božiju i v pochvalu blagočestivym carem i velikim svjatitelem i v serdečnoe umilenie čelověkom. Prinicati že v nju bezblaznenym i želatel'nym chotěniem polezno est'". - Gardner: Par.

Die anderen dagegen haben als Aufschrift einfach die Bezeichnung jenes Offiziums, zu dem die ersten Gesänge gehören. Meistens sind solche "Demestvenniki" von gemischtem Inhalt: neben der vollständigen Hl. Messe sind darin verschiedene feierliche Gesänge der Vesper, der Matutin und Laudes und einzelne ausgewählte Proprien für verschiedene Feste enthalten, manchmal in mehreren Fassungen. Damit gehören solche Hss. dem Inhalt nach zu dem Typ des "pěvčeskij sbornik" ⁵²⁾ - mehr oder weniger systematischer Sammlungen verschiedener liturgischer Gesänge. ⁵³⁾

Ad b. In den Hss. dieser Gruppe gehört die Mehrzahl der Gesänge zu der Stolp-Art und ist dementsprechend in der SN fixiert; einige Gesänge können auch der Put'-Art angehören, diese werden entweder in der SN oder in der PN notiert. Einige aber gehören zur demestischen Art und werden demestisch fixiert. ⁵⁴⁾ Solche Gesänge befinden sich hauptsächlich in verschiedenen "Obichódniki" ("Obichód", etwa: Tagesbedarf, liber usualis), in denen feierliche Ordinarien der Vesper, der Laudes und der Hl. Messe enthalten sind oder Gesänge, die bei den größten Festen an ihre Stelle treten. Im "Oktáj" (Oktoechos, Oktoich) sind solche Gesänge nicht enthalten, dasselbe gilt für das Buch "Irmolój" (Hirmologion, Irmologij); diese Bücher enthalten die Gesänge (Proprien) nach den acht Kirchentönen und zwar nicht in feierlicher Weise. Dagegen können sich in dem Buch "Prázdniki" ("Die Feste"), wie in "Trezvóny" ⁵⁵⁾ im Triód' und Pentikostar (anders bei den Russen auch "Triód' cvétnája" - "Blumentriód'" genannt) ⁵⁶⁾, demestische

52) Koschmieder: Fragmente II, S. 76.

53) Koschmieder: Fragmente II, S. 18.

54) z.B. Par. III.

55) Etwa "feierliches Glockenläuten" - Sammlung der Gesänge zu den Festen der Heiligen.

56) Koschmieder: Fragmente II, Ss. 18-20.

Gesänge finden. Hierzu gehört auch die gedruckte Ausgabe: "Obědnica znamennago i demestvennago rospěva s archierejskim služeniem", die 1909 in Kiev von den Altgläubigen (Popovcy) A. Kalášnikov und S. Čistóv, in der Druckerei von S. Kul'žénko gedruckt wurde.⁵⁷⁾ Es ist die einzige bis jetzt bekannte gedruckte Ausgabe mit DN.

Ad c. Schließlich befinden sich aber auch demestische Gesänge unter den Gesängen der Stolp- und der Put'-Art, die in die SN transskribiert sind. Solche Gesänge sind durch die Erläuterung "demestvom" ("in demestischer Art"), oder: "demestvo stolpovym znamenem" ("demestisch, in der SN") gekennzeichnet (bzw.: "Put'", "Put' stolpovym znamenem").⁵⁸⁾ Außerdem sind sie leicht erkennbar dadurch, daß im Anfang der Zeilen oder einer musikalischen Periode im Text (fast ausschließlich in Rot) das Zeichen  steht.⁵⁹⁾ Was die Bücher betrifft, in denen die durch die SN fixierten demestischen Gesänge zu finden sind, so kommen dieselben wie für die Gruppe b in Betracht.

57) Bis zum Jahre 1905, dem Zeitpunkt des Toleranzedikts durch Zar Nikolaus II, war den Altgläubigen der offizielle Besitz von Druckereien und Verlagen für ihre Gebets- und Gesangsbücher nicht gestattet. Erstmals in Kiev konstituiert sich im Jahre 1908 ein Verlag "Znamennoe pěníe", der die Neumenbücher in der Druckerei von S.V. Kul'žénko druckte. Später (etwa um 1911) siedelte er nach Moskau über und gründete eine eigene Druckerei für seine liturgischen Bücher, auch für Neumen-Bücher. Ein nahezu vollständiger Zyklus von Neumen-Gesängen wurde für den praktischen Gebrauch herausgegeben. Der Weltkrieg 1914 und die nachfolgenden politischen Ereignisse haben die Tätigkeit dieses Verlags erst gemindert, dann aufgehoben.

58) z.B. Mon. II, ff. 27r, 95v, 134r, 135v, 136v, 148v, u.a.

59) Dasselbe Zeichen wird auch in den Gesängen der Put'-Art, jedoch in der durch die Stolp-Semata fixierten gebraucht.

Ad d. Gegen Ausgang des 17. Jhs. wurde ein Teil der mehrstimmigen demestischen Fixierungen in die linierte Quadratnotation transskribiert. Leider ist es bis jetzt unbekannt, ob sich solche Hss. irgendwo in den westlichen Bibliotheken befinden. Viktor Beljáev erwähnt solche Hss. ganz kurz.⁶⁰⁾ Aus seinem Bericht kann man sich keine Vorstellung davon machen; sowohl der Inhalt als auch andere wichtige Details bleiben für uns vorläufig unzugänglich. Wir können nur auf die Existenz derartiger Hss., auf Grund von Beljáevs Aussage, verweisen. In gedruckten synodalen Ausgaben ist der Bestand an demestischen Gesängen so gering, daß man diese Quelle außer Acht lassen kann.

Allerdings sind alle diese Quellen in keiner Weise erforscht. Die weitere Forschung in dieser Richtung kann einige Änderungen und eine Präzisierung unserer Gruppierung bringen.

Ad e. Außer rein liturgischen demestischen oder mit gemischter Notation versehenen Hss. sind die Lehrbücher der DN als wichtige Quelle zu erwähnen, die sogenannten "Azbuki" ("Alphabete"). Über die veröffentlichten Azbuki wurde im vorigen Kapitel gesprochen. Alte demestische Azbuki enthalten eine Gegenüberstellung der demestischen Zeichen mit den Zeichen der SN ohne Kommentar. Die Azbuka von Kalášnikov gibt eine Vorstellung davon. Die Kommentare wurden dem Lehrer überlassen, der die Regeln und Anweisungen mündlich übermittelte, wahrscheinlich auch deswegen, weil es beinahe unmöglich ist, alle zu beobachtenden Feinheiten bei der Ausführung der Gesänge schriftlich zu fixieren. Im Gegensatz zu den Azbuki der SN, bei denen die Zeichenfolgen in den Tropen immer mit Mustertexten versehen sind,⁶¹⁾

60) Beljáev: *Mnogogolcsie*, Ss. 332-333.

61) z.B. im *Mcn.* III, ff. 5v-29r. - Azbuka.

sind in den Azbuki des DG die Zeichenfolgen ohne Muster-text angeführt. Bis jetzt sind in westlichen Bibliotheken keine Azbuki der DN aufgefunden worden.

II. Die Quellen, in welchen man Angaben und Erwähnungen über die demestische Art, ihre Anwendung, ihre Meister u.s.w. finden kann, sind folgende:

a) Theoretische Werke über den demestischen Gesang (Lehrbücher der Notation, die "Azbuki" ausgenommen). Darüber besitzen wir sehr wenige Angaben, weil dieses Problem überhaupt nicht berührt worden ist: die im Kapitel II. erwähnten Autoren sprechen davon kein Wort. Jedoch gab es schon in der zweiten Hälfte des 16. Jhs. spezielle Werke über den DG. Das einzige, nur seinem Titel nach bekannte Werk ist: "Zělo demestvennoe pojanie", von Savva Rógov verfaßt.⁶²⁾ Es ist möglich, daß auch im Werk seines Bruders Vasilij: "Znamennoe i troestročnoe pěníe"⁶³⁾ Material über den DG zu finden ist. Leider sind diese Hss. weder veröffentlicht noch irgendwo in excerpto zitiert; dazu befinden sie sich in geheimen Archiven und Bibliotheken der UdSSR. Man kann annehmen, daß sich auch andere derartige Hss. finden werden.

62) Im "Geheimen Archiv der Musikquellen der UdSSR", Signatur: B 16-225-9. Siehe bei Arbátskij, S. 387. - Savva Rógov, einer der bedeutendsten Singmeister und Theoretiker um die Jahrhundertwende 16-17., geboren in Karelien, aufgewachsen in Novgorod (Findejzen I, Lief. 2, X Zusatz 153).

63) Im "Geheimen Archiv der Musikquellen der UdSSR", Signatur: 16-253-4. Siehe bei Arbátskij, S. 380. - Jurij Arbátskij ist der erste Autor, der diese beiden theoretischen Werke der größten russischen Kirchensingmeister des 16. Jhs. erwähnt. Vasilij Rógov, Bruder von obenerwähntem Savva, + 1602 als Metropolit Varlaam von Rostov, war ebenfalls ein hervorragender Singmeister und Theoretiker (Findejzen, ebenda).

b) Die Chroniken. Die Erwähnungen über den Kirchengesang im allgemeinen sind äußerst knapp und haben zufälligen Charakter. Doch finden sich ab und zu kurze Bemerkungen hauptsächlich über die Singmeister - "Demestniki" oder "Demestvenniki", - seltener auch über die demestische Art selbst.

c) Die Typika ⁶⁴⁾ der alten Klöster und der größten Kathedralen ("Činovniki" ⁶⁵⁾ und "Ustáv") enthalten manchmal viel mehr Angaben über den demestischen Gesang, besonders was seine Stellung im Gottesdienst betrifft, als die Chroniken. Als "Činovník" wurde vor der Nikon-Reform auch eine Sammlung von Notizen mit Anweisungen und Vorschriften für die Gottesdienstordnung und lokalen Bräuche der betreffenden Kathedralen bzw. Klöster bezeichnet, (z.B. für die Art des Glockenläutens, Arten des Gesanges, an welcher Stelle die betreffende Gesangart angewendet wird u.s.w.). Über einige von solchen Činovniki und Ustavj wurden Abhandlungen verfaßt, ⁶⁶⁾ meistens aber wurden entsprechende Stellen daraus in verschiedenen wissenschaftlichen Monographien in excerpto angeführt. Aber dieses Material ist noch nicht systematisiert. Die Hss. dieser Art befanden sich vor der durch die sowjetische Regierung durchgeführten Säkularisation und Auflösung der Klöster in den Bibliotheken der alten Klöster und Kathedralen, einige aber in den größten staatlichen Bibliotheken. Nach 1917 sind diese Hss., soweit sie nicht in den Wirren der Revolution vernichtet wurden oder verloren gegangen sind, in

64) Koschmieder: Fragmente II, S. 20.

65) Von "Čin" - τήσις, Ordnung. Man muß unterscheiden: derartige "Činovniki" von dem "Činovnik archierejskago sluzenija" = "ἀρχιερατικόν", Pontificale.

66) z.B. Golubečov, A.: Činovnik novgorodskago sofijskago sobora. Moskva 1894. - Lisícyn, M.A.: Pervonačal'nyj slavjano-russkij tipikon. St.-Petersburg 1911.

die verschiedenen Bibliotheken und Archive der UdSSR verteilt worden und blieben, da es sich um rein liturgische Bücher handelt, so gut wie unberührt.

d) Verschiedenartige Quellen - wie z.B. Erlasse, Memoiren, sowie andere Schriften, in denen sich das tägliche Leben spiegelt, enthalten oft brauchbares Material. Teilweise wurde es von Razumóvskij, Undól'skij, Bezsónov, Metallov u.a. benützt. Dazu gehört z.B. auch das Vorwort zu der "Musikijskaja grammatika" von Nikolaj Diléckij aus dem letzten Viertel des 17. Jhs., in welchem sich der Kampf zwischen den Anhängern der neuen Musik nach westlichem Muster und den Anhängern der Tradition widerspiegelt (siehe Kapitel IV).

III. Außer diesen schriftlichen Quellen darf die Überlieferung in der Form des k l i n g e n d e n Materials nicht außer Acht gelassen werden. Der demestische Gesang ist noch bei einigen der in der ganzen Welt zerstreuten Gemeinden der Altgläubigen in beschränktem Maße in Gebrauch. ⁶⁷⁾ Dabei taucht aber die Frage auf, wie weit die demestische Art bei diesen Gemeinden und Gruppen in ihrer ursprünglichen Reinheit bewahrt blieb. Sie läßt sich vorläufig noch nicht lösen, da die Gemeinden der Altgläubigen sehr zurückhaltend sind und man ohne persönliche Be-

67) Swan, S. 236, Fußnote 20. - Brief an mich von V. Smoljakóv, Vorbeter der Altgläubigen-Gemeinde in Erie, USA, vom 7.4.1958. Bedauerlicherweise hat Herr Smoljakóv sehr höflich aber bestimmt meine Bitte, ein Tonband mit demestischem Gesang anzufertigen, abgelehnt: die Gemeinde fürchtete das Abspielen in einer ungeziemenden Umgebung oder ein mangelndes Verständnis für die Gesänge.

ziehungen kaum etwas über sie erfahren kann. ⁶⁸⁾ Private Berichte, briefliche Mitteilungen, so wertvoll sie auch sein mögen, können keine richtige Vorstellung vom Klang und Charakter des Gesanges geben. Notwendig sind Tonaufnahmen, die erlauben, alle Eigentümlichkeiten der Melodie, des Rhythmus, der Tongebung, Sprach- und Gesangsartikulation festzuhalten. Dies wäre besonders wichtig, weil viele jüngere Mitglieder der Altgläubigen-Gemeinden (besonders in Amerika) sich an die Einwohner des Landes assimilieren und so ihre alten Bräuche vergessen und allmählich nivelliert werden. Die Moderne Musik, die sie ständig umgibt, bleibt nicht ohne Einfluß auf ihr Gehör. ⁶⁹⁾ Deswegen kann man sich vorstellen, daß die demestische Gesangs-

-
- 68) Eine große Gemeinde der Altgläubigen besteht beinahe 300 Jahre in der Türkei, in Bithynien, nördlich von Brussa, bei Pandermo. Ich persönlich habe Vertreter dieser Gemeinde 1920-1921 in Konstantinopel kennengelernt. Sie sprachen die russische Sprache der Jahrhundertwende 17-18. und sangen aus Neumen. 1961 wandte sich der Vorstand dieser Gemeinde an das Tolstoy-Foundation in München betreffs der Übersiedlung nach Amerika. In seinem Brief klagte er über die Dezimierung seiner Gemeinde: viele Familien seien nach UdSSR ausgewandert, kaum 250 Familien seien geblieben. Der Brief zeigt, daß die Sprache sich seit Anfang des 18. Jhs. fast nicht geändert hat. Bis jetzt ist nichts geschehen, um diese Insel des 17.-18. Jhs. genau zu erforschen, die Sprache und Gesänge auf dem Toband zu fixieren, die Sitten, die Typen, das alltägliche Leben mittels eines Films für die Wissenschaft festzuhalten. In einigen Jahren wird diese Insel verschwinden und sich mit der Umwelt nivellieren und dadurch für die Wissenschaft unwiderruflich verloren gehen. (Siehe auch den Artikel: "Čto proizošlo s nekrasovcami," in der Zeitung "Pravoslavna Rus'", Jordanville NY (USA), Nr. 1 (762) von 1/14 Januar 1963).
- 69) Sehr vielsagend ist ein Inserat in der "Russkaja muzykal'naja gazeta", St.-Petersburg 1909, Nr. 20: Eine Gemeinde der Altgläubigen-Pocovcy eröffnet für die Sommerferien einen Kursus für die Ausbildung der Lehrer des Kirchengesanges (Stolp- und demestische Art). Im Programm steht, außer der Stolp- und demestischen Notation noch: 1) Stimmbildung (Kalášnikov in seiner Azbuka der SN empfiehlt das Buch von dem bekannten Opernsänger und
(Forts.s.S.39)

art, die in der Staatskirche schon seit beinahe drei Jahrhunderten in Vergessenheit geraten ist, auch bei den Altgläubigen im Begriff ist zu verschwinden.

Somit gehört zu den nächsten Aufgaben der demestischen Quellenkunde:

- 1) Das Feststellen, Beschreiben, Klassifizieren und Katalogisieren der in den westlichen Bibliotheken, möglichst auch in den privaten Sammlungen, besonders aber in den Bibliotheken und Archiven der UdSSR vorhandenen Hss. mit demestischen Gesängen;
- 2) Kritische Ausgaben der alten theoretischen Hss. über den DG: Azbuki und Traktate, die man als Hauptquellen benutzen könnte;
- 3) Die Ausgabe der wichtigsten demestischen Gesangsbücher in Originalnotation, mit unterlinierter Übertragung in die moderne Notation und mit dazugehörigem Text;
- 4) Die systematische Fixierung des Gesanges bei den verschiedenen Gruppen der Altgläubigen auf mechanischem Wege, zu wissenschaftlichen Zwecken. Dabei wäre folgendes zu beobachten: a) Ort und Datum der Aufnahme und technische Daten; b) ob man aus dem Gedächtnis singt oder nach Neumen. Im letzten Fall wäre eine Photokopie oder wenigstens eine Abschrift des gesungenen Textes erwünscht, mit bibliographischen, bzw. palaeographischen Angaben; c) Herkunft, Schulung, wenn möglich Alter der Sänger; d) Titel der Gesänge, liturgische Angaben.

Fortsetzung v. S. 38.

- 69) ... Gesangspädagogen Prjanišnikov! Also eine italienische Methode! Siehe Kalášnikov znam. Vorwort, S. VIII); 2) Musiktheorie; 3) Solfeggio; 4) Harmonium und Geige.- Dies bedeutet nichts anderes als einen endgültigen Bruch mit der Tradition der Ausführung, weil dadurch die Art der Gesangstönung und der Singartikulation vollkommen geändert wurde.

Mit jedem Jahr wird die Möglichkeit einer solchen Fixierung und die Garantie für die Authentizität der Aufführung des demestischen Gesanges geringer, weil wie gesagt diese Gesangsart sich heute in voller Dekadenz befindet und mehr in den Bereich der Archaeologie des Kirchengesanges der russischen Kirche gehört.

Welche historischen Umstände diese Dekadenz des DG bei den Russen verursacht haben, müssen wir etwas eingehender besprechen.

- - - - -

IV.

DIE URSACHE DER DEKADENZ
DES DEMESTISCHEN GESANGES.

Die Betrachtung der historischen Entwicklung in der russischen Kirche zeigt uns, daß die Dekadenz des demestischen Gesanges ihre Ursache in jener Umwandlung hatte, die in der Mitte des 17. Jhs. stattfand und die Absonderung der Altgläubigen hervorrief. Die Reformen des Patriarchen Nikon (1652-1658) (siehe im Literaturverzeichnis: "Zyzykin") wurden von einer beinahe revolutionären Umwandlung auch des Kirchengesanges begleitet. Die Auswirkung der genannten Reformen auf den Gesang der Staatskirche und den der Altgläubigen war von Grund aus unterschiedlich. In besonderem Maße wurde der demestische Gesang betroffen. Es muß dabei betont werden, daß der DG, wie auch die altrussischen linienlosen Notationen, nie durch irgendwelchen Erlaß oder behördliche Anordnungen irgendwie beschränkt oder gar verboten worden sind. Die Dekadenz des DG war ein mehr oder weniger natürlicher Vorgang, der in den weiter hier geschilderten Umständen seine Ursache hat, die wir in kurzen Umrissen anführen werden, um einen historischen Hintergrund für unsere Überlegungen zu schaffen.

I. Die Auswirkung der Nikon-Reformen bei den Altgläubigen kann man folgendermaßen schematisieren.

Bekanntlich hat die Bewegung der Altgläubigen bei den Russen im 16. - 17. Jahrhundert ihren Grund zum großen Teil in einem Festhalten an kultischen Formen und alten Redaktionen der liturgischen Texte dadurch, daß sie diese als

eine Art Dogma des orthodoxen Glaubens ansahen, das dem theologischen Begriff "Dogma" nach ihrem Empfinden gleich kommt. Diese liturgischen Formen (den Gesang einbegriffen) zu ändern, in dem Text ein Wort durch einen anderen gleichbedeutenden Begriff zu ersetzen oder die Worte in einem Satz umzustellen, hieße bei ihnen die ganze Orthodoxie verletzen. ⁷⁰⁾ Sogar für manche Unsitten oder fehlerhafte Übersetzungen oder Verstümmelungen der liturgischen Texte gegenüber den griechischen Originalen, die sich im Laufe der Jahrhunderte eingeschlichen haben, fanden sie Verfechter. Auch in rituellen Dingen hatten sich im Laufe der Zeit Differenzen zwischen damaliger russischer und griechischer liturgischer Praxis ergeben. Zu einem Ausgleich zu gelangen, war das ganze Streben der Reform. Aber eine gewisse Gruppe der Russen sah in diesem Ausgleich eine Verletzung der Überlieferung der Väter, einen Verrat an der Orthodoxie. ⁷¹⁾ Schließlich kam es zu dem Schisma (Raskol): auf der einen Seite standen die Anhänger der alten Formen und Texte, die sich "Altgläubige" ("Starověry") oder "Altritualisten" ("Staroobrjadcy") nannten, auf der andern - die Anhänger der Reform mit dem Patriarchen und dem Zaren (Alexej Michajlovič Románov, 1645-1676) an der Spitze, die sich als "Gospodstvjuščaja cerkov'" ("Die herrschende Kirche", d.h. "Staatskirche") bezeichneten. Sie wurden von den Altgläubigen als "Nikonianer" bezeichnet und als Häretiker behandelt. Als die Altgläubigen sich von dem Patriarchen absonderten, erließ dieser gegen sie ein Interdikt. ⁷²⁾

70) Miljukov, Ss. 50, 70-72, 102-103. - Otvety, Ss. 103, 106. Punkt 22. - Zyzýkin, S. 67-72.

71) Metallov: Istorija, Ss. 70-71. - Findejzem III, S. 290.- Filaret: Geschichte II, S. 117.- Otvety, Kapitel I.

72) Das lokale Konzil der russischen Kirche 1666 - 1667 hat ein Anathema gegen einige rituellen Sitten, an denen die Altgläubigen fest hielten, proklamiert (z.B. die uralte Sitte, sich mit den zwei Fingern zu bekreuzigen, anstatt mit drei - wie es heute die Sitte bei allen Orthodoxen ist). - Kartašev II, Ss. 174-183. - Otvety, S. 15.

Einige Bischöfe, die zuerst mit den Altgläubigen sympathisiert hatten, traten zur Staatskirche über; wieder andere starben vor der endgültigen Spaltung der Altgläubigen von der Staatskirche. ⁷³⁾ Die Priester der Altgläubigen wurden von den Behörden verfolgt, ihre Niederlassungen, Klöster und Einsiedeleien wurden zerstört; es kam sogar zu Hinrichtungen. ⁷⁴⁾ Alle Gruppen der Altgläubigen wurden offiziell von der Staatskirche und von der Regierung "Raskólniki" ("Abtrünnige", "Dissidenten") bezeichnet, erst nach 1905 kam offiziell die Bezeichnung "Starobrjadcy" mehr und mehr in Gebrauch. Unter den Altgläubigen selbst kam es wegen des fehlenden Episkopats zu einer Entfremdung, ja Spaltung. Ein Teil der Altgläubigen anerkannte keine Priester, die von Bischöfen der Staatskirche nach der Reform geweiht worden waren. Sogar wenn diese Priester sich zu den Altgläubigen bekannten, wurden sie abgelehnt. So blieben die Altgläubigen nach dem Tode des letzten Priesters, der die "alten" Weihen hatte, gänzlich priesterlos. Man nannte diese Gruppe "Bezpopóvcy" ("Priesterlose") ⁷⁵⁾. Die anderen gemäßigeren anerkannten die von der "nikonianischen" Staatskirche geweihten Priester, sofern sie sich zu ihren und ihrem "alten" Glauben (d.h. nicht reformierten Kultus-Formen) bekannten und die "nikonianischen Neuerungen" verfluchten. So besaß diese Gruppe immer ein Presbyterium von "konvertierten" Priestern der Staatskirche, die oft wegen einer Differenz mit ihrem Bischof diesen Schritt unternahmen. Diese Gruppe nannte sich "priémľjuščie svjaščénstvo" (d.h. "die, welche das Presbyterium anerkennen", oder "Popóvcy"), von der Staatskirche aber wurden sie als "Beglopopóvcy" (d.h. "die, welche überlaufende Priester an-

73) Miljukóv, S. 59.

74) Miljukóv, Ss. 62, 76. - Besonders reiches Material: Barskóv.

75) Philaret: Geschichte II, Ss. 155, 243.

erkennen") bezeichnet. Erst 1846, in der Niederlassung der Altgläubigen in Bělaja Krinica (in der Bukovina, die damals zu Österreich-Ungarn gehörte) bekamen sie einen Bischof und später sogar mehrere Bischöfe in Rußland selbst. ⁷⁶⁾ Erst nach dem Toleranzedikt von 1905 konnten die Altgläubigen aller Richtungen ihr kirchliches Leben frei und ungestört entwickeln.

Im Ausgang des 17. Jhs. hat sich ein sehr bedeutendes Zentrum der Altgläubigen gebildet. Es war die Insel Větka in dem Fluß Sož (linker Nebenfluß des Dnepr; bedeutende Stadt: Gomel', etwas südlich von Smolensk), mit einer Reihe von Märkten im Umkreis. Da Větka zur Zeit der Regentschaft der Prinzessin Sofia (1676-1689, Schwester Peters I.), zum Königreich Polen gehörte, siedelten sich dort die vor den Verfolgungen der russischen Regierung geflüchteten Altgläubigen an. Sie fanden dort ein Asyl gegen die Verfolgungen. Gegen 1733 (zur Zeit der Kaiserin Anna von Rußland, 1730-1740, Nichte Peters I.) wurde Větka zu einem bedeutenden kulturellen und religiösen Zentrum der Altgläubigen (Popovcy), in welchem Tradition und kulturelle Güter gepflegt wurden und sich weiter entwickelten. ⁷⁷⁾ Im Jahre 1764 (unter Kaiserin Katharina II, 1762-1796) wurde Větka, das inzwischen schon zum Kaiserreich Rußland gehörte, durch eine Strafexpedition gegen die Altgläubigen zerstört. Aber schon zwei Jahre vorher, um 1762, begann die Geschichte der Siedlungen der Altgläubigen am Fluß Irgiz (linker Nebenfluß der unteren Wolga). Das kaiserliche Manifest vom 4. Dezember 1762 hat den Altgläubigen eine gewisse Garantie für die Freiheit ihres religiösen Lebens gegeben. Auf Grund dieser Garantie hatten sich am Irgiz eine Reihe von Siedlungen und besonders Mönchs- bzw. Nonnen-Klöstern gebildet, und so

76) Miljukov, S. 67. - Philaret: Geschichte II, Ss. 152, 243.

77) Brokgauz VIIa, unter "Větka".

entstand ein sehr bedeutendes Zentrum des kulturellen und religiösen Lebens der Popovcy. Besonderen Wohlstand erlangten die Irgiser Klöster zwischen 1796 und 1828. In diesem Jahr erreichte die gesamte Zahl der Mönche und Nonnen etwa 3.000. Aber seit 1828 begann die russische Regierung wiederum, den Altgläubigen verschiedene Schwierigkeiten zu machen, um sie zur Vereinigung mit der Staatskirche zu zwingen. Trotzdem bestand dieses Zentrum bis 1917. ⁷⁸⁾ In Moskau war das Zentrum der Popovcy der Friedhof Rogóžskoe Kládbišće am südöstlichen Stadtrand.

Von Bedeutung sind Siedlungen der Altgläubigen am Fluß Kerzenec (linker Nebenfluß der mittleren Wolga, der von Norden kommend sich mit der Wolga etwas südlich von Gorkij, ehemals Nižnij-Novgorod vereinigt). Dort hat sich ein sehr wichtiges kulturelles Zentrum der Altgläubigen beider Richtungen (Popovcy und Bezpopovcy) entwickelt. ⁷⁹⁾

Die Bezpopovcy hatten ihr Hauptzentrum im Weißmeer-Gebiet, vorwiegend am Fluß Wyg, der aus dem Onega-See in den Onega-Meerbusen des Weißen Meeres fließt und jetzt teilweise in das System des Weißmeer-Kanals (Belomorskij kanal) geleitet wird. ⁸⁰⁾ Dort entstand im Anfang des 18. Jhs. ein sehr bedeutendes kulturelles Zentrum der priesterlosen Altgläubigen, in dem die Ikonenmalerei, der Gesang und die Herstellung von Handschriften besonders gepflegt wurden. ⁸¹⁾ Die Behörden zeigten sich zeitweise ziemlich tolerant gegenüber diesen Niederlassungen der Bezpopovcy, manchmal aber hart. Besonders schwer haben die Siedlungen an der

78) Nach dort übersiedelte der größte Teil der Altgläubigen aus Vétka. - Brokgauz XIII, unter "Irgizskie monastyri".

79) Otvety, Ss. 18, 20, 67.

80) Desweger wurden sie "Pomóry" oder "Pomórcy" (Meerküstenbewohner) genannt, obwohl diese Bezeichnung nicht spezifisch den Altgläubigen, sondern allen Bewohnern der nördlichen Küste Rußlands zu eigen ist.

81) Otvety, Ss. 26, 45.

Wyg in der Zeit von Kaiser Nikolaus I. (1825-1855) gelitten. 1855 wurde die Niederlassung an der Wyg von der Regierung vollkommen zerstört, wobei viele wertvolle Hss., Ikonen und andere kulturelle und historische Werte von den Beamten rücksichtslos vernichtet worden sein sollen.⁸²⁾

In Moskau war das Zentrum der Bezpopovcy der Preobraženskij-Friedhof am nordöstlichen Stadtrand.

Außer den oben erwähnten Niederlassungen waren die Altgläubigen beider Fraktionen im ganzen Rußland zerstreut, besonders östlich der Wolga, am Ural, in Sibirien; auch im Ausland gab es Niederlassungen, z.B. in der Bukovina, in der Türkei, im Baltikum, in Polen, in USA, und jetzt - auf der ganzen Erde.

Noch eine Gruppe der Altritualisten ist zu erwähnen, die der alten Tradition treu geblieben ist, welche aber eine Art Union mit der Staatskirche eingegangen war: die "Edinovǎrcy" ("die Gleichgläubigen"). Diese Gruppe untersteht dem Diözesanbischof der Staatskirche und empfängt von ihm geweihte und ernannte Priester, behielt aber die rituellen Besonderheiten, die alte Redaktion der liturgischen Texte und den gleichen Gesang wie die Altgläubigen-Popovcy bei. Diese Gruppe hat sich in der Zeit des Kaisers Paul I. (1796-1801) gebildet.⁸³⁾

Diese schwierigen Umstände, unter welchen sich die Altgläubigen-Bewegung entwickelte, ihre illegale oder höchstens geduldete Existenz war den feierlichen Formen des Kirchengesanges nicht günstig. Man kann sich vorstellen, daß die Anlässe für die Anwendung des feierlichen demestischen Gesanges immer seltener wurden. Die Altgläubigen

82) Otvety, Ss. 33, 63.

83) Die Bewegung der Edinovǎrcy hat ihren Anfang etwa um 1788, das Kaiserliche Reglement wurde erst am 27. Oktober 1800 veröffentlicht. - Otvety, S. 137.

besaßen keine Kathedralen, nicht einmal Kirchen und vollzogen ihre Offizien in den im Hause eingerichteten Kapellen. Der SG aber, als obligatorischer Gesang der Kirche, konnte in seiner Integrität weiter gepflegt werden, während der demestische Gesang, als eine Art Luxus, immer weniger Anwendung fand. Wie es aus der weiteren Schilderung ersichtlich wird, war der demestische Gesang eine besonders feierliche Art, die gut geschulte Sänger verlangte. Es ist zu verstehen, daß es unter den hier ange deuteten Umständen schwer gewesen ist, eine richtige Schulung von Kirchensängern durchzuführen. Solche Schulung war natürlich bei dem täglich gebrauchten SG leichter. Besonders ungünstig waren die Bedingungen bei den Priesterlosen. Da sie keine Priester besaßen, waren sie gezwungen, anstatt der Hl. Messe die sogen. "Obědnica" = ein Offizium, das jeder Laie zu Hause beten oder singen durfte und welches hauptsächlich aus den Psalmen des ersten Teils der Hl. Messe besteht, zu halten. In diesem Offizium gibt es so gut wie keine Verwendung für den demestischen Gesang. Ferner wurden täglich in den Niederlassungen der Priesterlosen auch Tagesoffizien (Vesper, Komplet, Matutin-Laudes, die Horen) gehalten;⁸⁴⁾ auch in diesen Offizien findet der DG fast keine Anwendung - außer vielleicht der Nachtwigil an den größten Feiertagen.

Es ist anzunehmen, daß in solchen Zentren wie Vetka und besonders die Irgizer Klöster, in denen das Kirchenleben sich einigermaßen ungestört und normal entwickeln konnte,⁸⁵⁾ der demestische Gesang weiter gepflegt wurde. Freilich konnte es nicht in dem Maße geschehen wie vor den Nikon-Reformen in den Kathedralen und großen Kirchen, aber immer-

84) Otvety, S. 29.

85) In der russischen Belletristik werden das Leben und die Sitten der Altgläubigen besonders musterhaft und ausführlich in den Romanen von Měl'nikov-Pečérskij: "V lesach" und "Na gorach" geschildert. Der Autor war mit dem Leben der Altgläubigen sehr vertraut.

hin stammen aus dem Irgizer Gebiet die Azbuki, die Kalášnikov für seine Azbuka benutzt hat (Kapitel II), und einige spätere demestische Hss. des 19. Jhs., wie z.B. die Hs. Par. V. Aber der Kreis der demestischen Gesänge war in dieser Hs. gegenüber den anderen demestischen Hss. des 17. Jhs. (wie z.B. Lond. I.), stark reduziert. Auch Kalášnikov beklagt, daß der demestische Gesang immer mehr abnahm, sogar fast nicht mehr in Gebrauch war.⁸⁶⁾

Außer diesen äußeren Umständen konnten bei den Popovcy auch folgende Ursachen für die Dekadenz des demestischen Gesanges mitwirken.

Einer der wichtigsten Punkte der Nikon-Reform war die Verbesserung der liturgischen Texte. Diese Verbesserung äußerte sich a) in der Ausschaltung der Chomonie im Gesang, durch welche die gesungenen Texte verstümmelt wurden;⁸⁷⁾ b) in der neuen Übersetzung der Texte aus dem griechischen Original.

Die Ausschaltung der Chomonie begann schon unter dem Vorgänger von Nikon, Patriarch Iosif (1642-1652). Systematisch aber wurde sie erst durch den Beschluß des lokalen Konzils der russischen Kirche 1666-1667 in der Staatskirche durchgeführt.⁸⁸⁾ Dieser Beschluß spricht nur von dem Gesang nach den acht Kirchentönen, also von dem SG und erwähnt den DG nicht⁸⁹⁾ (weil dieser nicht dem Gesetz der acht Kirchentöne unterworfen ist). Dieser Punkt der Nikon-Reform hat

86) Kalášnikov: demestv., Vorwort. - Über den Gesang im Nonnenkloster der Altgläubigen in Kazan' um etwa 1794, siehe: Evgenij (Ausg. 1804), S. 15. - Filaret: Obzor, S. 327.

87) Über die Chomonie ausführlicher: Koschmieder, E.: Przyczynki do zagadnienia chomonji v hirmosach rosyjskich. Wilno 1932; Fragmente II, S. 6. - Metálov: Istorija, Ss. 67, 68.

88) Metálov: Istorija, Ss. 67-68. - S.: Azbuka, S. 46.

89) Metálov: Istorija, S. 73.

auf das Schicksal des DG wie bei den Altgläubigen so auch in der Staatskirche einen indirekten Einfluß ausgeübt.

In Bezug auf den Kirchengesang standen die beiden Gruppen der Altgläubigen, obwohl sie denselben Gesang pflegten, auf zwei verschiedenen Standpunkten. Die Priesterlosen blieben zur Zeit der Nikon-Reform nicht nur der Gesangstradition treu, sondern auch der Chomonie. In ihren Gemeinden herrscht die Chomonie bis in unsere Tage ⁹⁰⁾, (obwohl heute schon nicht mehr sehr konsequent). Die Popovcy dagegen haben ihre Gesangsbücher ohne Chomonie, die Texte aber sind noch in der alten, vornikonischen Redaktion (sogen. "Iosifs-Texte"). Bei der Ausschaltung der Chomonie wurde eine neue Adaption der traditionellen Melodien zu den nicht-chomonischen Texten notwendig, weil durch diese Ausschaltung die Silbenzahl geändert wurde. Da der SG unentbehrlich, der demestische aber besonderen Angelegenheiten vorbehalten war, wurde die Chomonie nur aus dem SG ausgeschieden; der DG blieb unreformiert.

II. Das Verschwinden des DG in der Staatskirche hat andere Ursachen. Hier ist die Einführung des mehrstimmigen Gesanges nach westlichem Vorbild als entscheidender Faktor anzusehen.

Noch als Nikon vor seiner Erhebung auf den Patriarchenthron (1652) Metropolit von Novgorod war, hat er den mehrstimmigen liturgischen Gesang nach westlichem Muster, wie dieser bei den Orthodoxen auf ukrainischem Boden praktiziert wurde, stark gefördert. Der Moskauer Patriarch Iosif verbot es ihm als eine "lateinische Neuerung". ⁹¹⁾ Dieses

90) Smolénskij: Notacii, Ss. 79, 82.

91) Metallov: Istorija, §§ 26, 27, S. 102.

Verbot bezog sich ausdrücklich auf den ukrainisch-polnischen Stil, während die Mehrstimmigkeit in der Form des sogen. "dreizeiligen" Gesangs schon früher im Moskovitischen Reich bekannt und beliebt war.⁹²⁾ Diese altrussische Mehrstimmigkeit war also in den Augen der Anhänger der Tradition keine Neuerung, wohl dagegen der ukrainisch-polnische Stil, der sogen. "Partés-Gesang" ("partésnoe pénie"), der als etwas ganz Fremdes empfunden wurde, zu ähnlich jenem Gesang, den die Russen in der Zeit der polnischen Invasion 1605-1612 im katholischen Gottesdienst gehört hatten.⁹³⁾ Deswegen lehnten die Anhänger der Tradition diesen "Partés-Gesang" entschieden ab und blieben fest bei dem Alten.⁹⁴⁾ Die Staatskirche unter dem Patriarchen Nikon dagegen hat diesen neuen Gesang begrüßt und weiter entwickelt.

In der Zeit des Zaren Alexej Michailovič, besonders aber nach 1654 (der Vereinigung eines Teils der Ukraine mit dem Moskovitischen Reich) kamen die ukrainischen ("Kiever") Sänger in Scharen nach Moskau und wurden gern in die Kantorei des Zaren und des Patriarchen aufgenommen.⁹⁵⁾ Außer dem Partes-Gesang brachten sie die sogen. "Kiever Gesangsart" ("Kíevskij rospév") für den kanonischen Gesang nach den acht Kirchentönen, die auch mehrstimmig, wenigstens in Terzenparallele gesungen wurde, und die Quadratnotation auf fünf Linien mit. Der Zar und besonders der damals allmächtige Patriarch Nikon, wie auch die Würdenträger des

92) Beljáev: Mnogogolosie, Fußnoten 60, 61. - Razumóvskij: II, Ss. 211-218. - Smolénskij: Notacii, Ss. 90-94.- Metálov: Istorija, S. 102.

93) Der Patriarch Germogen (+1612) beklagte sich, daß er den Gesang der Lateiner in Moskau nicht vertragen kann. So erschien dieser neue Gesangsstil, der in seinem Klang etwa an die Orgel erinnerte, als ein Attribut der verhaßten "Lateiner" - etwas Häretisches an sich. - Findejzen III, Anmerkung 353. - Preobraženskij: Muzyka, Ss. 45-46.

94) Otvety, S. 106, Punkt 22.

95) Charlámpovič, besonders Ss. 317-329, 821-838.

Staates begünstigten diese Sänger, die außer dem kanonischen Gesang die frei im ukrainisch-polnischen Stil komponierten liturgischen und nicht-liturgischen frommen Gesänge mitbrachten. ⁹⁶⁾ Bald schon gewannen die ukrainischen Sänger die Oberhand über den Gesang der Moskoviten. Dies zeigte sich besonders zur Zeit Peters I, des großen Reformators. Der Einfluß der "Kiever" Sänger auf den Kirchengesang war so stark, daß sie sich selbst gegen den italienischen Einfluß (seit der Mitte des 18. Jhs.) zu behaupten wußten. ⁹⁷⁾ So werden die linienlosen Notationen gar bald von der bequemeren und für den mehrstimmigen, nach den Regeln der allgemeinen Harmonielehre komponierten, Gesang geeigneteren Quadratnotation verdrängt. ⁹⁸⁾ Der SG wurde nicht ganz durch den Kiever Gesang nach den acht Kirchentönen ersetzt, er wurde aber allmählich in diese Fünflinien-Notation übertragen. Das ging in der Hauptsache von den Sängern

-
- 96) Metálov: Istorija. Der Autor zitiert (S. 99, Fußnote 2) den Artikel (ohne den Autor zu nennen) : "O vlijanii jugo-zapadnych cerkovnych bratstv na cerkovnoe pënie v Rossii", in der Zeitschrift "Pravoslavnyj Sobesëdnik" 1866, IX. Dieser Artikel blieb mir unzugänglich. Die Mehrstimmigkeit des liturgischen Gesanges war im ukrainisch-polnischen Raum im 16.-17. Jh. für den kirchlich-kulturellen Kampf der Orthodoxen gegen den Katholizismus und Protestantismus notwendig.- Metálov: Istorija, Ss. 98-99. - In Moskovien dagegen war diese Maßnahme nicht nötig gewesen.
- 97) Metálov: Istorija, Ss 99 u. folg. - Razumóvskij: III, Ss.207-210, 219. - Findejzen III, Ss. 6, 325-334. - Über die Rolle des mehrstimmigen Gesanges in der Ukraine während des religiösen, nationalen und kulturellen Kampfes in jenem Gebiet, das der polnisch-litauischen Krone gehörte - siehe bei Metálov: Istorija, Ss. 81-83.
- 98) Smolénskij: Notacii, Ss. 104-120. - Riesemann, S. 105 u. folg.

der Kantorei des Zaren und der Kantorei des Patriarchen aus, in der die Kiever Sänger besonders stark vertreten waren. ⁹⁹⁾ Zugleich wurde die Arbeit von der ehemaligen Kommission 1668 (für die Reform der SN) fortgesetzt, die sich jetzt die Aufgabe stellte, die neuen Übersetzungen der gesungenen liturgischen Texte mit den traditionellen Melodien des nunmehr kanonischen SG in Übereinstimmung zu bringen. ¹⁰⁰⁾ Die demestische Art wurde hier unberücksichtigt gelassen; ¹⁰¹⁾ die meisten Gesänge demestischer Art behielten den chomonischen Text oder im besten Fall den Iosifs-Text bei und wurden daher von der Staatskirche gemieden. Man kann auch annehmen, daß diese Vernachlässigung der demestischen Art durch die technischen Schwierigkeiten bei der Adaption der neu übersetzten nicht chomonischen Texte zu den in Neumen festgelegten demestischen Melodien verursacht wurde. ¹⁰²⁾

Auch hat sich die Kommission 1668 bei der Reform der linienlosen Notation ausschließlich mit der SN beschäftigt. Die DN wurde gar nicht berührt und blieb unreformiert, und konnte deswegen schneller in Vergessenheit geraten als die SN, umso mehr, als (wie in Kapitel III. erwähnt), einige Gesänge in demestischer Art schon früher in die SN transskribiert wurden. Dieser Umstand sollte auch ungünstig auf die Praxis des DG wirken.

Obgleich zur Zeit der Nikon-Reformen bereits eine Mehrstimmigkeit in demestischer Art und auch der mehrstimmige "dreizeilige" Gesang existierten, - wie uns aus den damaligen Hss. bekannt ist ¹⁰³⁾ - war sie doch eine ganz andere

99) Findejzen III, Ss. 309, 325-334.

100) Smoléniskij: Azbuka, Ss. 39, 44,

101) Vczneséniskij: znar., S. 100.

102) Smoléniskij: Azbuka, Ss. 39, 44, 46.

103) Beljáev: Mnogogolosie, S. 332. - Metallov: Istorija, S. 10
Fußnote 1. - Findejzen III, S. 249.

als die von den Kiever Sängern importierte. Die altrussische Mehrstimmigkeit, der dreizeilige und der DG, sind bis jetzt in ihrer musikalischen Natur nicht genügend erforscht. Aber trotzdem kann man jetzt mit Sicherheit sagen, daß der Unterschied zwischen dieser altrussischen Mehrstimmigkeit und dem "Partés-Gesang" der Kiever Sänger ziemlich kraß war und nicht nur in der Melodie liegt. In der Polemik des Diakons Ioanníkij Kórenev, eines begeisterten Anhängers des neuen Modestils am Ende des 17. Jhs., gegen die Anhänger des demestischen und des dreizeiligen Gesanges, spiegelt sich ein erbitterter Kampf zwischen diesen beiden Parteien ab. Im Vorwort zu der Kompositionslehre seines Lehrers Nikolaj Diléckij ("Musikij-skja Grammatika") spart Kórenev nicht mit Worten, den demestischen und dreizeiligen Gesang zu tadeln und die neue Art hervorzuheben. ¹⁰⁴⁾ Man bekommt den Eindruck, daß es sich um zwei verschiedene musikalische Welten handelt. Ja, Kórenev geht sogar so weit, dem DG jegliche Musikalität abzusprechen. ¹⁰⁵⁾ Nach seiner Meinung widerspricht die demestische Mehrstimmigkeit den Regeln der musikalischen Grammatik. Dies trifft in der Tat zu. Aber es liegt nicht

104) Smolénskij: Diléckij, Ss. III-XII, 5-56.

105) Smolénskij: Diléckij, S. 16: "Sie že vězd' vsjak, jako v Rossii glazolemaja tristročnaja i demestvo raznoglasija sut' i po musikijskomu sostavleniju; obače neispravno soglasija grammatiki nesvěduščim, poneže stepeni tonov naricaemych nikomu že v Rossii znaemy sut'; sego radi i ne mogut otlučiti zlych glasov ot blagich". - S. 36: "Vopros: tristročnoe pénie i demestvo ot svjatyh li sostavleno i koe imut v sebé soglasie i sostavlenie? Otvět. Tristročnoe nikogda že i niko že pokažet, jako semu byti ot svjatyh sostavleniju, poneže bo svjatii, ne razumejušče česogo izvěstno, nikogda že sostavljachu to...", "V tristročnom že i demestvennom sostavlenii ne tokmo glasovcm soglasie sut', no i zělc razumějuščim, bezčinnno glasjaščimsja, jako ničtože věduščim, mnogij vopl' prijaten est'".

im Rahmen dieser Arbeit, die hauptsächlich der DN gewidmet ist, über die spezifische Technik der demestischen Mehrstimmigkeit zu sprechen. Besonders scharf greift Kórenev die zahlreichen Silben-Einschiebungen für den demestisch gesungenen Text an: "ane - ine - aino, che - bu - ve - va", u.s.w.¹⁰⁶⁾ Diese sind tatsächlich für den DG des 16. Jhs. und der ersten Hälfte des 17. Jhs. (aber auch für einige Stolp-Gesänge) typisch.¹⁰⁷⁾ Solche Einschiebungen mußten mit der Ausschaltung der Chomonie auch aus dem gesungenen Text verschwinden; sie machten viele demestische Gesänge für die neuen Begriffe unbrauchbar und ließen das Interesse dafür erlahmen. Die Staatskirche ignorierte diese Gesangsart und widmete ihre ganze Aufmerksamkeit dem neuen mehrstimmigen Gesangsstil.

Selbstverständlich müssen wir den Ausführungen Kórenevs mit allen Vorbehalten begegnen, war es doch sein Ziel, die westliche Mehrstimmigkeit auf Kosten der alten Art im Gottesdienst durchzusetzen. Dies war ihm am leichtesten in jenem Teil des Kirchengesangssystems möglich, der nicht zu dem System der acht Kirchentöne gehörte und eine Art Luxus für besondere Angelegenheiten bildete, wie es die demestische Art auch tat. Wir sind berechtigt, anzunehmen, daß sich hieraus die Unterlassung der Verbesserung demestischer Gesänge ergibt, ganz im Gegensatz zu der unerläßlichen Stolp-Weise, die unter Ausschaltung der Chomonie und nach Adaptierung der neu übersetzten Texte zu den alten Melodien eine tatsächliche Reform erfahren hatte.

Wie sehr die neue Mode der mehrstimmigen liturgischen Chorkomposition nach westlichem Vorbild den Geschmack des gebildeten Russen in der Mitte des 18. Jhs. beeinträchtigt

106) Smolénskij: Diléckij, S. 37. - Vergl.: Findejzen III, S. 283.

107) Siehe Par.II, f. 21b-22b; Bresl., f. 227v, 279v-280v, 412v.

hat, ersehen wir aus den folgenden Worten des Dichters Tred'jakóvskij (1703-1769): " Der von den Abtrünnigen so bezeichnete demestische und der Stolp-Gesang sind manchen alten Leuten so lieb, daß sie sich nicht genug tun können ihn zu hören, beim Partes-Gesang hingegen verstopfen sie sich die Ohren".¹⁰⁸⁾ - Diese Worte zeigen uns zugleich, daß der DG zu Tred'jakóvskijs Zeiten bereits nur noch von Altgläubigen praktiziert wurde: in der Staatskirche, der der Autor angehörte, herrschte der Partés-Gesang.

Es war von großer Bedeutung, daß die Kiever Art und der Partés-Gesang dem Geschmack der Machthabenden sehr entgegenkamen. Diese konnte nicht gerade günstig auf den demestischen Gesang wirken. Der Geschmack dieser Machthabenden wurde durch die Theologen der Kiever Schule, die nach 1654 nach Moskau berufen wurden, bestimmt. Sie wurden als Lehrer, Professoren und auch als Bischöfe eingesetzt.¹⁰⁹⁾ Der DG war ihnen fremd, an seine Stelle trat die ihnen gut bekannte Kiever Art und der Gesang der Kiever Schule.¹¹⁰⁾

Eine gewisse Rolle soll bei der Dekadenz des demestischen Gesanges die schon erwähnte Reformation der Riten durch den Patriarchen Nikon spielen. Ein bedeutender Teil des demestisch gesungenen hymnographischen Materials in einigen Offizien geriet durch die Reformen außer Gebrauch

108) "Tak nazyvaemoe demestvennoe penie raskol'nikami, a stolpovoe nekotorym starikam našim stol' prijatno, što ne mogut naveselit'sja slyša onoe; no ot partesnogo uši zatykajut". Livánova, S. 55. - Vasilij Tred'jakóvskij studierte um 1719 bei den Kapuzinern, dann an der Slavisch-Graeko-Lateinischen Akademie (1723-1725), besuchte Frankreich, dichtete außer russischen französische Gedichte, komponierte für diese Musik. War auch ein Kenner des Stolp- und demestischen Gesanges. - Livánova, Ss. 47, 53-55.

109) Charlámpović. - Kartashev: Istorija II, Ss. 281-541.

110) Metálov: Istorija, §§ 26, 27.

(wie z.B. "Peščnoe dějstvo" ("Feuerofen-Handlung")¹¹¹⁾, "Čin provoženija létu" (etwa "Ordnung bei dem Abschied des Jahres" am 1. September)¹¹²⁾, "Šestvie na osljati" ("Prozession auf dem Esel", am Palmsonntag)¹¹³⁾. Diese besonders feierlichen Offizien sind im 16.-17. Jh. beim Pontifikalamt üblich gewesen. Die dazu gehörigen Gesänge wurden hauptsächlich in demestischer Art gesungen, obgleich dafür ein bestimmter Kirchenton in Stolp-Art vorgeschrieben war. Wir finden sie tatsächlich in den demestischen Gesangsbüchern bis zum Ausgang des 17. Jhs.¹¹⁴⁾ Mit der Abschaffung dieser liturgischen Bräuche erfuhr das demestische Singen eine entscheidende Einschränkung. Während der Regierung Peters I. fanden weitere radikale Änderungen wie z.B. die allgemeine Säkularisierung des Staatslebens, Eingang, die sich auch auf den Gottesdienst in Kathedralen und Pfarrkirchen auswirkte, weil kein Verständnis mehr für die lange feierliche demestische Art vorhanden war.¹¹⁵⁾

111) Findejzen III, Ss. 280 u. folg. - Dmitriévskij: Dějstvo, Ss. 553-600. - Cottas, Ss. 54, 99-100.

112) Findejzen III, Ss. 278-279. - Bresl., f. 371-375r. - 1. September gilt als Neujahr bis 1700.

113) Findejzen III, Ss. 275-276.

114) z. B.: im Par. II, Par. III.

115) So z.B. nahm ein Hymnus, der auf eine sehr ausgedehnte demestische Melodie gesungen wurde, (wie z.B. in "Demestvennik" Par. II. zu finden) viel Zeit in Anspruch, zumal wenn zahlreiche Interpolationen, wie die vor kurzem erwähnten, Verwendung fanden. So ist es nicht selten, daß in den Hss. ein Wort mit solchen Einschüben zuweilen 2 Seiten mit je 12-16 Zeilen in Anspruch nimmt. Bei einer Fülle solcher Hymnen dauerte das Offizium sehr lang, besonders bei den feierlichen Laudes. - Ignát'ev: Komissii, Ss. 450-451.- Par. II, f. 21b-22b.

Es ist auch möglich, daß die Gesangstechnik der Moskovi-ter mit derjenigen der Kiever Sänger differierte. So z.B. kann man auf den Schallplatten des in der UdSSR singenden Pjárnickij-Chores (und einiger anderer Volks-Chöre) die spezifische Tongebung und Gesangsmanier der mittel-russischen Volkssänger erkennen. Diese Manier und Tongebungstechnik unterscheidet sich von der der ukrainischen Volkssänger. Leider sind diese Eigentümlichkeiten nicht wissenschaftlich untersucht worden; es wäre unvorsichtig, sie einfach, wie man von den Fachsängern allzuoft hört, als "falsch" zu bezeichnen nur deswegen, weil sie mit unserer europäischen Methode nicht übereinstimmen. Seit Mitte des 18. Jhs. wurden die Hof Sänger (so wurde jetzt die ehemalige Kantorei des Zaren umbenannt) von Italienern geschult, was in höchstem Maße die Gesangstechnik der Chorsänger beeinflussen mußte, so daß die Eigentümlichkeiten der demestischen Art verloren gingen und dadurch der DG seinen Reiz verlor. Als Analogon kann man ein Beispiel anführen: eine Chorkomposition im Stil des 19. Jhs. in volkstümlicher Tongebung ausgeführt, klingt grotesk; dagegen ein echtes russisches Volkslied, in "geschulter" Manier ausgeführt, verliert seinen ganzen Reiz und wird banal. Natürlich ist diese Ursache für die Dekadenz des demestischen Gesanges eine reine Vermutung, sie scheint jedoch nicht unmöglich zu sein.

Schließlich ist der Antagonismus zwischen Staatskirche und Altgläubigen ein weiteres Moment zur Erklärung der Dekadenz des demestischen Gesanges. Öffnete die erstere die Tür weit der neuen westlichen Mehrstimmigkeit, der "Musik", so erstarrten die Altgläubigen in übernommenen Gesangsformen und Weisen. In den Augen der Staatskirche erschien die Neigung dazu als etwas nahezu Unwürdiges. Das kann ich aus eigener Erfahrung bestätigen. Wie oft habe ich in meiner frühesten Studienzeit die Vorwürfe der staatskirchlichen

Priester zur Kenntnis nehmen müssen, wenn ich mich mit dem Gesang der "Abtrünnigen" beschäftigte! Alles, was zu Kunst und Kultur der "Raskól'niki" gehörte, wurde nicht nur vernachlässigt, sondern (besonders in der Zeit von Nikolaus I.) oft sträflich verfolgt. ¹¹⁶⁾

Wir fassen das Gesagte zusammen:

Bei den Altgläubigen können wir als Ursache für die Dekadenz des DG folgende Umstände annehmen:

a) Ihre illegale oder höchstens geduldete Existenz; c) Die Notwendigkeit, den Gottesdienst in den privaten, meist illegalen Kapellen und Gebetsräumen anstatt in den Kirchen und Kathedralen zu zelebrieren.

Bei der Staatskirche dagegen:

a) Die neue Übersetzung der Texte und die Abschaffung der Chomonie, wobei die demestischen Gesangsbücher und die demestische Art so gut wie unberücksichtigt blieben; b) Die Einführung des neuen, von der Ukraine her importierten mehrstimmigen Gesangs nach westlichem Vorbild, welcher die alten Weisen verdrängte und die immer stärker werdende Mode der westlichen Mehrstimmigkeit, was in der zweiten Hälfte des 18. Jhs. zu der Vorherrschaft des italienischen, im 19. Jh. des deutschen Stils führte; ¹¹⁷⁾ c) Die Ver-

116) Wir erinnern uns an die bekannte Novelle von N.Leskóv: "Der versiegelte Engel". Der Autor übertreibt nicht. Nicht selten haben die Beamten, bei einer Razzia unter Altgläubigen, die alten Ikonen durchbohrt, um diese auf eine versiegelte Schnur zu hängen. Leider sind solche Protokolle, die noch in den Archiven der UdSSR bestimmt zu finden sind, nicht publiziert worden.

117) Selbstverständlich kommen die verschiedenen (nicht eben zahlreichen) Bearbeitungen der demestischen Melodien für den Chor, die von einigen Komponisten (Kompanéjskij, Kastál'skij, Lisícyn, Grečaríncov u.a.) gemacht wurden, nicht in Betracht. Diese Komponisten adaptierten die moderne Satztechnik zu den einstimmigen demestischen Melodien. Daher sind es keine Restaurationen des de-

drängung der alten linienlosen Notationen durch die Quadratnotation, wobei in diese letzte Notation bei weitem nicht alles, was in den Neumen fixiert war, transskribiert wurde; d) Der durch alle diese Umstände verursachte Mangel an Verständnis für die altrussischen Kirchengesangsweiser und die daraus entstandene Unklarheit über das gesamte System des russischen Kirchengesanges.

Deshalb wurde die ursprüngliche Stellung des DG in diesem System vergessen und falsch, weil zumeist vom Standpunkt des musikalischen Geschmacks des 19. Jhs., beurteilt. Wir müssen versuchen, die Stellung und Bedeutung des DG im gesamten System des liturgischen Gesanges der russischen Kirche zu bestimmen.

- - - - -

Fortsetzung

- 117) demestischen Gesanges in ursprünglicher Form. Dasselbe muß man über die Partitur des "Peščnoe dějstvo" von A. Kastál'skij (Musikverlag P. Jurgenson in Moskau, 1909) sagen: der Komponist überträgt die demestischen Gesänge nicht aus den Neumen, sondern adaptiert die Melodien zu der modernen Satztechnik, freilich im archaischen Stil, aber nicht in der Mehrstimmigkeit eines Meisters des demestischen Gesanges aus dem 16.-17. Jh.

V.

DIE STELLUNG DES DEMESTISCHEN
GESANGES IM GESAMTEN SYSTEM
DES RUSSISCHEN KIRCHENGESANGES.

Betrachten wir die Stellung der demestischen Gesangsart um die letzte Jahrhundertwende, so werden wir einen grossen Unterschied zwischen der Praxis der Staatskirche und der der Altgläubigen feststellen. Dieser Unterschied ist, wie aus dem letzten Kapitel hervorgeht, ein Resultat der Entwicklung des liturgischen Gesanges der Russen seit der Mitte des 17. Jhs.. Dabei sei bemerkt, daß das gesamte System des liturgischen Gesanges der Staatskirche bis jetzt noch nicht in befriedigender Weise formuliert ist. Die Vorherrschaft des mehrstimmigen Chorgesanges nach den Prinzipien der allgemeinen europäischen Musik, der parallele Gebrauch verschiedener Gesangsarten (Stolp-Kiever, griechischer Gesangsarten mit unzähligen regionalen Varianten) neben den freien Kompositionen haben ein Durcheinander verursacht, in welchem es praktisch fast nicht möglich ist, eine bestimmte Gesangsart als Hauptart zu designieren. Das betrifft auch die synodalen quadratnotierten Ausgaben; wir sind berechtigt, ihren Inhalt ihres Herausgebers wegen (die Hl. Synode der russischen Staatskirche) als kanonisierten Gesang, besser gesagt: als *cantus receptus* zu betrachten. Aber diese Ausgaben sind einstimmig, also die Reception betrifft nur die Melodien. In der Praxis verwischen sich die Grenzen zwischen dem kanonischen und dem von dem Usus zugelassenen Gesang, weil die meisten kanonischen Melodien für den Chor in verschiedener Weise harmonisiert und sogar gelegentlich polyphon frei bearbeitet

und so beim Gottesdienst gesungen wurden. Manche Autoren sprechen von "ustávnoe pěníe". Diesen Ausdruck können wir als "kanonischer Gesang" übersetzen; genauer aber wäre "Gesangsweise, die von dem Typikon vorgeschrieben ist". Obwohl das Typikon für die meisten Gesänge den Kirchentönen angibt, sagt es nichts über die Gesangsart. Ausnahmen finden sich in den im Kapitel III. erwähnten lokalen Typika: diese enthalten zuweilen Vorschriften, gewisse Teile der Offizia in gewissen Fällen in einer bestimmten Art (darunter auch der demestischen) auszuführen. Damit fällt auch die dort vorgeschriebene demestische Art in die Kategorie der "von dem Typikon vorgeschriebenen Gesangsarten" - "ustávnoe pěníe". Im Prinzip aber - nicht in der Praxis, ist der SG, "Znamennyj rospév",¹¹⁸⁾ der auf dem System der acht Kirchentöne ("Osmoglásie") aufgebaut ist, als Stammgesang der russischen Kirche anzusehen. Aber immerhin, es fehlt eine Definition: was ist als kanonischer Gesang und was als nur zugelassener Gesang anzusehen? Eine scharfe Trennung zwischen den obligatorischen liturgischen und den beim Gottesdienst zugelassenen Gesangsformen gibt es in der Staatskirche nicht. Deswegen werden wir uns bei der Beurteilung der Stellung des demestischen Gesanges in der Staatskirche auf die synodalen quadratnotierten Ausgaben stützen müssen.¹¹⁹⁾ Was aber die Praxis bei den

118) Voznesénskij: znam., Ss. 77-78, 87.

119) Wurden seit 1772 mehrmals in den Synodalen Druckereien zu St.-Petersburg und zu Moskau gedruckt. Es sind: 1) Obichod notnago pěníja, in 2 Teilen; 2) Irmologij notnago pěníja; 3) Oktoich notnago pěníja; 4) Triod' postnaja und Triod' cvětnaja notnago pěníja; 5) Prazdniki notnago pěníja. - Bezsónov: Sud'ba. - Metallov: Istorija, S. 78. - Voznesénskij: znam., Ss. 99-102.- Koschmieder: Fragmente II, Ss. 18-20.

Altgläubigen angeht, sind für das 19./20. Jh. die schon genannte Ausgabe der "Obédnica" und die Hss. mit DN, die im 19. Jh. von den Altgläubigen hergestellt wurden, maßgebend.

In den synodalen Gesangbüchern werden die demestischen Melodien nur im 2. Teil des "Obichod" für 3 Akklamationen aus dem Pontifikalamt angeführt: 1) "τὸν δεβότην καὶ ἀρχιερέα ἡμῶν κύριε φύλαττε ", 2) "Ἐἰς πολλὰ ἔτη δέβποτα " und "ἄξιος" bei der Bischofs-, Priester- und Diakonsweihe. ¹²⁰⁾ Praktisch aber werden alle diese Akklamationen von den Chören auf einem Akkord im schnellen Rezi-tativ gesungen. ¹²¹⁾ So können wir sagen, daß der demestische Gesang in der Staatskirche nicht mehr gebraucht wird.

Anders ist es bei den Altgläubigen. In ihren liturgischen Gesangsbüchern findet die demestische Art für einen größeren Kreis von Gesängen Anwendung. So enthält das Buch "Obédnica" eine ganze Hl. Messe, mit gleichzeitig mehreren Melodien auf einen Text in demestischer Art, außerdem Gesänge des Pontifikalamtes, darunter die Hymnen, die das Trisagion ("Svjatyj Boze" - "ἄξιός ὁ θεός") an bestimmten höchsten Feiertagen ersetzen, und das Trisagion selbst in kirchenslavischer und in griechischer Sprache (Kirchenslavisch transskribiert), ferner Gesänge zur Kirchweihe und zu besonders feierlichen Anlässen. Es handelt sich hauptsächlich um Ordinarien der Hl. Messe und des Pontifikalamtes. In den Hss. des 19. Jhs. (z.B. in Par. V.) sind

120) Synod. Obichod, f. 50v.- Es ist zu bemerken, daß in der Staatskirche diese Akklamationen immer griechisch gesungen werden.

121) Diese Unsitte hat sich in der Kaiserlichen Hofkapelle zu St.-Petersburg im Laufe des 19. Jhs. eingebürgert und in dem für alle Kirchenchöre Rußlands obligatorischen "Obichod notnago pénija, pri vysočajšem dvorě upotrebljaemago", vom Direktor der Hofkapelle A.F. L'vov (1798-1870) in vierstimmiger Fassung gedruckt.

noch enthalten die Stichiren zu den Makarismen (3. Antiphon der Messe, Verse aus der Bergpredigt, Math. V, 2-12), die Marien-Hymnen der Hl. Messe an den größten Feiertagen ("Zadostojniki").¹²²⁾ Diese letzte Gruppe von Hymnen (der Hirmos der IX. Ode des Kanons; für diesen ist ein Kirchenton vorgesehen) wird in der Hl. Messe besonders feierlich vorgetragen.¹²³⁾ Deshalb tritt anstelle einer meist syllabisch aufgebauten Hirnen-Melodie des SG gerne eine melismatische Melodie demestischer Gesangsart.

So können wir feststellen, daß der DG bei den Altgläubigen noch heute eine feste Stellung im System des liturgischen Gesanges hat. Freilich beklagt Kalášnikov etwa um 1911, daß der DG fast nicht mehr gebraucht wird,¹²⁴⁾ - für uns aber ist seine prinzipielle Stellung wichtig, die wir aus den Gesangbüchern ansehen. Diese Stellung können wir folgendermaßen formulieren:

Der DG steht n e b e n dem SG als eine Ergänzung desselben a) für feierliche Anlässe; b) für Ordinarien, für die kein bestimmter Kirchenton vorgeschrieben ist (d.h. der Kirchenton kann ad libitum gewählt werden, der Gesang braucht nicht unbedingt in der Stolp-Art ausgeführt werden); c) für Pontifikalien und d) für bestimmte Gesänge in der Festliturgie, die besonders feierlich gesungen werden müssen, wobei in diesem Fall die demestische Art die sonst übliche Stolp-Art ersetzen kann.

122) Mariae Geburt (8. September), Kreuzerhebung (14. September), Mariae Einführung in den Tempel (21. November), Christi Geburt (25. Dezember), Epiphanie (6. Januar), Darstellung im Tempel (2. Februar), Mariae Verkündigung (25. März), Lazarus-Samstag, Palmsonntag, Gründonnerstag, Karsamstag, Ostern (bis Mittwoch am Vorabend der Himmelfahrt), Christi Himmelfahrt, Pfingsten, Christi Verklärung (6. August) und Mariae Tod (15. August).

123) Evgenij, S. 16, Fußnote. - Filaret: Obzor, S. 327.

124) Kalášnikov: demestv., Vorwort.

Wenden wir uns den Hss. des 17. Jhs. zu - der Blütezeit des Stolp- und des demestischen Gesanges, - dann finden wir eine bedeutend größere Anzahl von Gesängen demestischer Art in ein- und mehrstimmiger Fassung vor. Dieses trifft auch dann zu, wenn es sich um einige Proprien handelt, die ebenfalls den feierlichen Anlässen des Offiziums vorbehalten sind. Es sind z.B. die Stichira nach dem Ps. 50 in den Laudes, das Kontakion, oder der Sédalen (κάύσιμα, eine Strophe wird in der Matutin nach einer Kathisma - Abteilung des Psalters, - ferner nach dem Polyeleos und nach der III. Ode des Kanons gesungen), Empfangsgesänge für den Patriarchen und den Zaren, dazu spezifische Offizien wie "Peščnoe dejstvo" ¹²⁵⁾ (siehe im Kapitel IV.), feierliche Proprien der Ostervigil, schließlich die ganze Vesper und die Matutin/Laudes. ¹²⁶⁾ Auch einige alte Kathedralen-Typika des 16. und 17. Jhs., in denen festgelegt war, wann die demestische Art im Gottesdienst angewandt wurde, erlauben auf die Bedeutung und Stellung des demestischen Gesanges zu schließen. So z.B. lesen wir im Typikon (Ćinovnik) der Sophien-Kathedrale zu Novgorod aus dem 16-17. Jh. für den 7. September (Vortag des Geburtsfestes Mariae), daß "der rechte Chor die demestische Messe singt, der linke die "Zeilige", ¹²⁷⁾ die Podd'jaki ¹²⁸⁾ auf dem Ambon singen alles demestisch...". Für den 14. September

125) Par. II. - Lond. I. - Vergl.: Riesemann, S. 101. - Stasov, S. 131.

126) z.B. in Lond. I.

127) "Stróčnuju", d.h. die mehrstimmige, von "Stroká" - "Zeile".

128) D.h. "Subd'jaki", nicht mit Subdiakonen zu verwechseln. Die Russen nannten den Lektor - "Čtec" (ἀναγνώστης) und den Kirchensänger - "Pěvec" (ψάλτης) - D'jak, diminutive Form: "D'jaček", zum Unterschied von "Diakon" - der ersten hierarchischen Stufe der höheren Weihen. Für die D'jaki waren nur die niederen Weihen des Lektors bzw. Sängers erforderlich, doch nicht unbedingt obligatorisch. Bis jetzt nennt man in Galizien und
(Forts.)

(Kreuzerhöhung): "die Sänger rechts singen die demestische Messe, die linken die mehrstimmige Novgorodische".¹²⁹⁾

Diese kurzen Angaben betrachten wir als ausreichend für die Feststellung, daß der DG im 17. Jh. parallel zu dem SG für feierliche Anlässe verwendet wurde und auch neben anderen Gesangsweisen (z.B. dem "Zeiligen" Gesang) in größerem Ausmaß als bei den Altgläubigen um unsere Jahrhundertwende bestand, und sogar im feierlichen Gottesdienst in den Kathedralen die Stolp-Art ganz verdrängen konnte. Es scheint sogar, daß in den Kathedralen bei feierlicher Zelebration der demestischen Art die Hauptbedeutung zukommt. Allerdings wird die demestische Art als ausgesprochen *l i t u r g i s c h e r* Gesang betrachtet, weil diese Art bei einem so wichtigen Gottesdienst wie der Hl. Messe gebraucht wurde.

Trotz der hier angeführten Tatsachen äußern Razumóvskij und Ignát'ev eine andere Meinung von der Stellung und Bedeutung des demestischen Gesanges.

Razumóvskij behauptet,¹³⁰⁾ daß der DG in dem gesamten System des altrussischen Kirchengesanges nur eine "sekundäre" ("vtorostepenoe") und partielle ("častnoe") Bedeutung gehabt hat, und zwar aus folgenden Gründen:

(Forts.)

128) Karpathoruthenien die Kirchensänger: "D'jakí", (daraus das Verbum: "d'jakovati", d.h. die Funktion des Kirchensängers erfüllen). Die Bezeichnung "D'jak" wurde auch als Rangbezeichnung für die Staats- und Kirchenbeamten verwendet und hat nicht unbedingt etwas mit dem Klerus zu tun. Daher "Podd'ják" - Rang eine Stufe tiefer als eines D'jaks. Dagegen die hierarchische Chirotonie-Stufe "Diakon" hat als Vorstufe (niedere Weißen) den "Ypodiakon", "Poddiaikon" - Subdiakon. - Golubinskij Ia, Ss. 463-465

129) Findejzen III, Ss. 269-270: "Obednju pojut pevcy na pravom klirose demestvennuju, a na levom stročnuju novgorodskuju".

130) Razumóvskij III, Ss. 183-184.

- a) Die Gesänge in demestischer Art sind in den alten Hss. immer hinter den Gesängen in SA niedergeschrieben;
- b) Die Anwendung der D-Gesangsart beim Gottesdienst war beschränkt: in der Kirche wurde eben nicht alles, was zum Gottesdienst gehörte, in demestischer Art gesungen, sondern nur gelegentlich einzelne Gesänge; ¹³¹⁾
- c) Die demestische Art ist nicht auf dem System der acht Kirchentöne aufgebaut; dieses System jedoch ist Fundament des ostkirchlichen Gesanges;
- d) Der demestische Gesang konnte deshalb nicht die gleiche Bedeutung wie die Stolp-Art haben, weil er ursprünglich ein Hausgesang ("domašnee pěnie") war, - also kein liturgischer Gesang, sondern eine Gesangsart, die für die private, häusliche Andacht bestimmt war, und erst später beim Gottesdienst in der Kirche zugelassen wurde.

Doch erweisen sich diese Behauptungen bei näherer Betrachtung als nicht begründet.

Zuerst müssen wir uns im klaren darüber sein, was Razumóvskij unter dem Wort "častnoe / značenie/" versteht. Aus der ganzen Argumentation von Razumóvskij kann man schließen, daß alles, was außerhalb des Rahmens des SG (= für ihn - des Systems der acht Kirchentöne, "Osmoglásie") steht, nur sekundäre, partielle ("častnoe") Bedeutung hat. Aber man kann das Wort "častnoe" (kann auch "privat" bedeuten) in diesem Fall unter zwei Aspekten betrachten: 1) Als eine private, rein persönliche Sache des Geschmacks des Sängers: der Sänger durfte also in gewissen Fällen demestisch singen, brauchte es aber nicht unbedingt; 2) Als Gesangsart, die nur bei bestimmten Anlässen und zu gewissen Hymnen angewendet wurde. In diesem Fall kann man die Begriffe "partiell"

131) Razumóvskij III, S. 185.

und "sekundär" nicht gleichstellen, wie es Razumóvskij tut, dadurch, daß er die beiden Worte durch ein Komma trennt. Wie schon gesagt, war die demestische Art für feierliche Anlässe bestimmt. Natürlich kann man im Notfall auf einen feierlichen Charakter der Zelebration verzichten; aber deshalb kann man das Feierliche nicht als etwas "sekundäres" bezeichnen. Der Gottesdienst mit feierlichem Charakter ist in der Liturgie ebenso wichtig wie der alltägliche schlichte Gottesdienst. Auch im SG gibt es solche Abstufungen: es gibt den sogenannten "kleinen Gesang" ("mályj známennyj rospěv") mit schlichten, syllabisch aufgebauten Melodien, und den "großen Gesang" ("bol'sój známennyj rospěv") reich an melismatischen Wendungen.¹³²⁾ Man kann deshalb nicht (und Razumóvskij tut es auch nicht) den großen SG als von sekundärer Bedeutung betrachten, obwohl seine Anwendung auch nicht für alle Fälle gedacht war - also auch, wie beim DG, von partieller Bedeutung.

a) Die Tatsache, daß einige Gesänge der demestischen Art in den Hss. im Anschluß an die gleichen Gesänge der SA niedergeschrieben sind, beweist nicht die "sekundäre" oder "private" Bedeutung der demestischen Gesangsart. Es ist ganz folgerichtig, daß zuerst die Formen für den allgemeinen, alltäglichen Gebrauch angeführt werden, die sozusagen dem Minimum der Ansprüche genügen, und danach erst kompliziertere und feierlichere Formen für besondere Gelegenheiten. So ist z.B. im Chic. der Abendhymnus "svjatyja slavy" ("Světe tichij") in folgenden Formen der Reihe nach angeordnet: 1) in der SA, schlicht, fast durchwegs in syllabischer Form; 2) in der Put'-Art, bedeutend komplizierter; 3) in der Stolp-Art, noch komplizierter,

132) Voznesénskij: znam., Ss. 89-90. - Metálov: Istorija, S. 60.

mit Tropen-Aufbau; 4) in der Stolp-Art, sehr kompliziert, modulierend durch alle acht Kirchentöne, mit zahlreichen Fity (f. 114-117). Daraus ist ersichtlich, daß die Varianten steigend nach dem Maß der Feierlichkeit angeordnet sind: zuerst das Minimum, welches verlangt wird, und als Letztes das Maximum, wobei die letzte Form auch zur SA gehört, also zu dem Gesang nach acht Kirchentönen. Eine solche Anordnung gibt keine Veranlassung, auf "sekundäre" oder "private" Bedeutung der nachfolgenden Formen zu schließen. Weil die DA für feierliche Anlässe bestimmt war, ist es natürlich, daß die Gesänge in dieser Art als maximale Form n a c h den Gesangsformen für den ständigen Gebrauch niedergeschrieben wurden.

b) Die Tatsache, daß die DA nicht für alle Gesänge Anwendung fand und nur auf einzelne Teile des Gottesdienstes beschränkt blieb, bedeutet noch nicht, daß sie eine "sekundäre" oder "private" Bedeutung hatte. Diese Behauptung widerspricht der Tatsache, daß die ganzen Offizien zuweilen in demestischer Art gesungen wurden, sogar die Ektorien, (das sind die Antworten der Kantorei, bzw. der Gemeinde auf die litaneiartigen Aufrufungen des Diakons, bzw. des Priesters). ¹³³⁾ Freilich, demestisch werden hauptsächlich die Ordinarien des Offiziums gesungen, während die ständig wechselnden Proprien, für die die Kirchentöne obligatorisch sind, im Stolp-Gesang ausgeführt werden. Aber die Ordinarien, die das unveränderliche feste Gerüst des Offiziums bilden, sind keineswegs von sekundärer Bedeutung. Zu dieser Kategorie gehören die wichtigsten Gesänge des Gottesdienstes. Wenn ausgerechnet für diese Ordinarien und für die Gesänge der feierlichen Teile des Gottesdienstes die demestische Art gebraucht

133) z.B. in Lond. I. - Obědnica, f. 75v-76v, 79r-v.

wurde, dann konnte diese Art nicht eine sekundäre oder private Bedeutung haben. Sonst müssen wir dem Element der Feierlichkeit eine sekundäre Bedeutung zuschreiben, was dem allgemeinen christlichen Empfinden der Feierlichkeit widerspricht. Daraus folgt, daß die Anwendung der demestischen Art begrenzt war nicht wegen ihrer sekundären Bedeutung, sondern wegen ihres feierlichen Charakters; sie war bestimmt für den feierlichen Gottesdienst, in dem sie sogar eine primäre Bedeutung haben konnte.

c) Auch das Argument, daß der DG nicht auf dem System der acht Kirchentöne gegründet ist, beweist noch nicht, daß die DA eine sekundäre Bedeutung gehabt hätte. Es gibt viele, sogar sehr wichtige Gesänge, die zu den konstanten Ordinarien der Hl. Messe gehören - wie z.B. das Cheruwikon, die Gesänge der Präfation, auch einige wichtige Ordinarien der Vesper, der Matutin und der Laudes, für die im Typikon kein bestimmter Kirchenton vorgeschrieben ist. Und gerade diese Gesänge sind in demestischer Art zu singen. ¹³⁴⁾ Die Tatsache, daß diese Gesänge mitunter auch nach einem beliebigen Kirchenton gesungen werden, zeigt nur, daß der Sänger bei ihrer Ausführung eine gewisse Freiheit hatte. Nach Razumóvskijs Behauptung müßten diese Gesänge nur sekundäre Bedeutung haben. Die Umstände, daß es im griechischen Kirchengesang kein Stück ohne Angabe des Kirchentones gibt, entkräften unsere These nicht. Im byzantinischen kirchenmusikalischen System ist eine Angabe des Kirchentones deshalb unentbehrlich, weil anders

134) Obědnica, f. 93r-v. - Vergl.: Bresl. f. 377v-378r. - In den griechischen Gesangbüchern sind dafür Melodien vom Typus *καλωφωνικά* oder *παπαδικά* in verschiedenen Kirchentönen für denselben Text vorgesehen. Siehe: Tardo, S. 79, ebenda Fußnote 4; S. 335.- Rebours, Ss. 81-82, vergl. Ss. 78-81.

der Sänger keinen Anhaltspunkt für die Intervallverhältnisse bei den Neumen hätte. Man könnte zum Vergleich ein Stück in moderner Notation heranziehen, in welchem der Schlüssel fehlen würde. ¹³⁵⁾ Anders verhält es sich mit dem altrussischen System (wie wir es für das 15. und 17. Jh. kennen), in welchem die Melodien auf einer diatonischen zwölfstufigen Tonleiter aufgebaut sind (im SG auf der Tonfolge G-A-H-c-d-e-f-g-a-b-c'-d', ¹³⁶⁾ im demestischen in neunstufiger Folge: c-d-e-f-g-a-b-c'-d'). ¹³⁷⁾ Damit genügt es, den Anfangston des betreffenden Gesanges zu kennen, um die Intervallverhältnisse richtig zu bestimmen. Dadurch haben die Melodien des SG und des DG nicht die charakteristischen Züge des tonalen Aufbaus des byzantinischen Gesanges, und ihr Hauptmerkmal liegt nicht im tonalen Aufbau, d.h. in verschiedenen Tonarten mit unterschiedlichen Intervallgrößen, sondern in dem Vorrat der stabilen, für einen bestimmten Kirchenton oder eine Gruppe derselben typischen melodischen Wendungen - "Popěvki", Tropen. ¹³⁸⁾ Die tonalen Merkmale der Kirchentöne (der herrschende Ton - Dominante, der

-
- 135) So wird für verschiedene Gesänge, die mitunter in Byzanz im Hippodrom bei dem Wettkampf erklangen, auch ein ~~ἴχος~~ angegeben - weil man sonst nicht wüßte, in welcher Tonart man singen muß. Wenn wir die Argumentation von Razumóvskij annehmen, dann müssen wir auch diese Gesänge, (zum Teil mit einem zeremoniellen Reigentanz!) als wichtige Kirchengesänge ansehen! Siehe: Handschin, Ss. 21 u. ff.
- 136) Koschmieder: Fragmente II, S. 79. - S.: Azbuka, S. 47.- Metálov: Azbuka, S. 7. - K.: znam., S. 19.
- 137) Kalášnikov: demestv., Vorwort.
- 138) Metálov: Osmoglasie znamennago rospěva. Moskva 1899.- Voznesénskij: Znam., Ss. 117-174. - Koschmieder: Fragmente II, Ss. 93-97.

Schlußton und der Ambitus) sind bis heute noch nicht genügend geklärt. Razumóvskij hat zwar die tonalen Charakteristika für jeden der acht Kirchentöne des SG zu bestimmen versucht, seine Theorie erwies sich aber als abweichend von den Tatsachen.¹³⁹⁾ Zusammenfassend können wir sagen, daß Razumóvskij die Bedeutung des Systems der acht Kirchentöne im russischen Kirchengesang insofern überschätzt, als er das Prinzip des tonalen Aufbaus mit dem System der Tropen verwechselt und die Bezeichnung "Osmoglasie" übernimmt, ohne sich in das Wesen und den Sinn des Systems zu vertiefen. Freilich bildet das "Osmoglasie" das Fundament des Gesanges der orthodoxen Kirche. Aber wir müssen im Auge behalten, daß die Zahl der ständig wechselnden Proprien, für die diese Kirchentöne vorgesehen sind (wie für unsere Kompositionen eine Dur- oder Moll-Tonart), unvergleichlich größer ist als die der Ordinarien, für die ein Kirchenton eine fakultative Bedeutung haben kann. Gerade die Proprien leiten am betreffenden Tage die Gedanken der Zuhörer durch ihren auf den Tag gestimmten Inhalt und geben dem Offizium den Ton und Charakter, der jedem Tag des Jahres eigen ist. In diesem Sinne kann man den SG als einen Grundgesang der russischen Kirche betrachten. Aber die Tatsache, daß die DA nicht an die Kirchentöne gebunden ist,¹⁴⁰⁾ gibt noch keinen Grund dafür, diese Art als von sekundärer

139) Razumóvskij: S. 122. - Bražnikov: Puti, Ss. 71-82.- Swan, Ss. 365-374. - Der tonale Aufbau des SG ist bis jetzt nicht in befriedigender Weise erforscht und definiert geblieben. - Metallov: Osmoglasie znamennago rospéva, S. 2. - Bei Voznesénskij: Znam., Ss. 109-117 finden wir dieselbe Unklarheit; dazu gründet der Autor seine Analyse auf der Theorie von Jurij von Arnold in "Garmonizacija drevne-russkago cerkovnago pěníja po ellinskoj i vizantijskoj teorii i akustičeskomu analizu", Moskva 1886, - die von irrtümlichen Praemissen ausgeht. Die eingehende Analyse dieser Theorie wird uns weit von dem demestischen Problem entfernen, daher verzichten wir auf diese Analyse.

140) Kalášnikov: demestv., Vorwort.

Bedeutung und sogar als "Hausgesang" zu betrachten, zumal die Melodien des DG auf derselben Tonreihe aufgebaut sind wie die des SG.¹⁴¹⁾

d) Die Behauptung Razumóvskijs, daß der demestische Gesang auch deswegen eine sekundäre Bedeutung im System des russischen Kirchengesanges hat, weil er ursprünglich ein Hausgesang war, ist eng mit dem Problem der Bezeichnung und des Entstehens dieser Gesangsart verbunden. Deshalb wird diese These in folgenden Kapiteln eingehender besprochen.

Der zweite Autor, der eingehend über den DG spricht, der Priester A. Ignát'ev,¹⁴²⁾ sagt im Grunde nichts Neues über die Stellung des DG, obwohl seine Arbeit rund 50 Jahre später als das Buch von Razumóvskij (1867 - 1916) erschien; er widmet dem demestischen Problem 19 Seiten (Ss. 501-520). Ignát'ev sucht für die These, daß es sich beim DG nicht ursprünglich um einen Kirchengesang handelt und er daher eine sekundäre Stellung hat, eine andere Begründung:

a) Nach seiner Meinung entspricht die figurierte und virtuose demestische Weise der Griechen nicht der majestätischen Einfachheit des christlichen Gottesdienstes. Die Russen verglichen die Strenge und Schlichtheit des kanonischen Stolp-Gesanges ("ustávnoe pěníe") mit diesem "virtuosen demestischen Gesang der Griechen" und wagten nicht, diese in den Gottesdienst einzuführen. Vielmehr beschränkten sie dieselbe auf den Hausgebrauch.

141) Smolénskij behauptet, daß der DG auch auf dem Prinzip der acht Kirchentöne aufgebaut ist. Notacii, S. 86.

142) Istorija, Ss. 513 und ff.

b) Der DG sollte erst gegen Ende des 16. Jhs. gleichzeitig mit der Erhebung des Metropoliten von Moskau zum Patriarchen (1589) dem Kirchengesang eingegliedert worden sein. ¹⁴³⁾ Aus diesem Grund sieht Ignát'ev die sekundäre Stellung des DG für erwiesen an.

Bei näherer Betrachtung dieser Argumentation erweist sich, daß der Autor von fehlerhaften Prämissen ausgeht:

a) Gewiß war der byzantinische Ritus von jeher majestätisch, doch entbehrte er der "Einfachheit". Dies besagen die alten griechischen Typika und Euchologia, ebenso die russischen liturgischen Hss. vor und nach der Reform Nikons. ¹⁴⁴⁾ Ein Pontifikalamt z.B. ist außerordentlich reich an zeremoniellen Handlungen. Freilich kann ein Offizium schlicht zelebriert werden, z.B. an Wochentagen, doch auch wieder sehr feierlich an hohen Festtagen. Beidesmal geht es um Grundformen, ohne daß, wie Ignát'ev meint, eine bevorzugt wird. Auch die bekannte Legende von der Botschaft Vladimirs an die verschiedenen Völker mit der Aufforderung, den einzig wahren und besten Glauben zu suchen, berichtet ebenfalls von den prunkvollen Gottesdiensten in Konstantinopel. Dies soll die Gesandten des Kiever Großfürsten so tief beeindruckt haben, daß "sie nicht wußten, ob sie sich im Himmel oder auf der Erde befanden". ¹⁴⁵⁾ Haben wir es hier auch nur mit einer Legende zu tun, ¹⁴⁶⁾ so ist es immerhin aufschlußreich,

143) Istorija, Ss. 514-515.

144) z.B.: Dmitriévskij: Euchologia.- Skaballanóvić.- Vom festlichen Zeremoniell im Kloster im 16.-17. Jh.: siehe: Findejzen III, Ss. 260-264; - Bresl., 273-282.- Symeon von Thessaloniki - bei Migne, Patrologiae cursus compl., seria graeca, t. 155.

145) Povest' I, Ss. 74-75, unter dem Jahr 6495 (987).

146) Golubínskij Ia, Ss. 106-126.

von prunkvoller Gestaltung des Gottesdienstes zu hören. Die Metropoliten der neuentstandenen russischen Kirche waren mit wenigen Ausnahmen Griechen.¹⁴⁷⁾ Es ist kaum anzunehmen, daß sie auf das feierliche Zeremoniell des byzantinischen Pontifikalamtes verzichtet haben. Schließlich seien das feierliche und komplizierte liturgische Zeremoniell bei dem Empfang des Patriarchen Makarius von Antiochien im Jahre 1654 von dem Patriarchen Nikon in Moskau und der Bericht seines Neffen, des Diakons Paul von Aleppo, über die sehr prunkvolle, majestätische Zelebration Nikons, erwähnt.¹⁴⁸⁾ So ist das Argument der "Einfachheit" des orthodoxen Gottesdienstes - sei es bei den Griechen oder Russen - in den ersten Zeiten des Bestehens der russischen Kirche oder einige Jahrhunderte später nicht zutreffend.

Auch die Behauptung, daß der kanonische ("ustávnnoe") Gesang einfach war, ist irrtümlich. Hier sehen wir bei dem Begriff "kanonisch" dieselbe Unklarheit wie bei Razumóvskij. Der Begriff "einfach" paßt nicht zu einigen Formen des SG (den Ignát'ev und Razumóvskij bedingungslos und mit Recht als "kanonisch" betrachten), wenn wir an die sogenannten Fity mit ihren langen Melismen auf einer Silbe denken. Was versteht Ignát'ev unter "Strenge"? Er mag den syllabischen Aufbau der Hirmologien-Melodien des SG im Auge haben, - wenn wir aber z.B. an die feierlichen Stichira derselben Stolp-Art an großen Feiertagen denken,

147) Russen waren: Illarion (1051-1054, nach anderen bis 1062); Efrem (1055, 1089-1097); Kliment (1147-1155); Kyrill II. (1233-1236, nicht in seinem Amt bestätigt, deswegen von einigen Historikern nicht zu den russischen Metropoliten gerechnet); Kyrill III. (II.) (1249-1280); Petr (1308-1353); Alexej (1354-1378); Iona (1448-1461), erst mit ihm beginnt die ununterbrochene Reihe der Russen auf dem metropolitanischen Thron der russischen Kirche.

148) Zyzykin, Ss. 16-17.

dann wird das Prädikat "einfach" oder "schlicht" zu dem melodischen Charakter dieser Gesänge keineswegs passen. Nehmen wir die Hss. der SN aus dem 12., 13., 14. Jh. - sogar dort werden wir neben zweifellos syllabisch aufgebauten Gesängen auch solche finden, bei denen die Notation zeigt, daß die Melodie nicht "einfach" und "schlicht" gewesen sein kann. ¹⁴⁹⁾ Die Anschauung, daß der russische Kirchengesang einfach und schlicht (wie etwa der protestantische Choral?) sein muß, ist typisch für die Staatskirche in der zweiten Hälfte des 19. Jhs. Obgleich eine Parallele mit dem protestantischen Choral von niemand ausdrücklich gezogen wurde, läßt sich dennoch eine solche nachweisen, dank der Harmonisierung des SG von N. Potúlov und der begeisterten Kritik derselben von Razumóvskij und des Fürsten V.F. Odóevskij. ¹⁵⁰⁾ Ignát'ev projiziert damit die Anschauungen der Jahrhundertwende auf das 16. und 17. Jh. und läßt sich durch widersprechende Tatsachen nicht stören.

Ferner identifiziert Ignát'ev den "virtuosen Gesang" in den ersten Jahrhunderten der russischen Kirche mit dem "demestischen Gesang der Griechen". ¹⁵¹⁾ Eine derartige Identifizierung erweist sich als völlig unbegründet und basiert auf freien Vermutungen des Autors ohne genügende Kenntnisse der Materie. Denn in der griechischen Gesangsterminologie, wie jetzt, so auch in vergangenen Jahrhunderten, ist die Bezeichnung "demestisch" (es müßte "δομestικὰ" oder "δeμestικὰ" analog zu "παπαδικὰ" heißen) für eine Gesangsweise bis jetzt unbekannt. Deswegen ist es unmöglich, von einem "d e m e s t i s c h e n

149) Vergl.: Metálov: Simiografija, Tabellen XXIX. und XXVII; XXXVIII. und XL, u.a.

150) Razumóvskij: Ss. 257-258. - Metálov: Istorija, Ss. 146-147. - Proebražénskij: Muzyka, Ss. 99-100.

151) Istorija, Ss. 512, 515.

Gesang der Griechen " zu sprechen. Wenn die Russen die Gottesdienst-Ordnung und den Gesang von den Griechen übernommen haben: wie konnten sie sich kritisch stellen gegenüber den Gesangsarten, und wo haben sie die Vorstellung über die "majestätische Einfachheit des christlichen Gottesdienstes" bekommen, wenn die Griechen beide Arten mit sich brachten? Es konnte nur dann stattfinden, wenn die Russen sich schon vorher andere, schlichte Gottesdienstformen und Gesänge nicht von den Griechen angeeignet hätten, und dadurch ein Kriterium für die Beurteilung der einen oder anderen Gesangsart gehabt hätten. Für eine solche Annahme haben wir keinen Anhaltspunkt in der Geschichte der russischen Kirche. Außerdem ist uns über die Formen des Kirchengesanges im 12.-14. Jh. so wenig bekannt, daß es angeraten erscheint, von einer genaueren Gegenüberstellung des russischen mit dem griechischen Gesang abzusehen. Die damalige SN ist uns heute noch teilweise ein Rätsel, die Kondakarien-Notation noch völlig verschlossen. ¹⁵²⁾ Der Vergleich der damaligen (12.-13. Jh. Formen dieser letzteren Notation mit der SN ergibt, daß die KN zur Aufzeichnung bedeutend komplizierterer und ausgedehnterer Melodien diente. ¹⁵³⁾ Der KG, wie man aus dem Charakter der Notation schließen kann, könnte gewissermaßen als virtuoso bezeichnet werden; die zahlreichen, zweifellos chironomischen Zeichen geben Grund dafür. Ob es eine integrale Verpflanzung des griechischen Gesanges auf russischen Boden war, läßt sich vorläufig noch nicht sagen. Aber die Tatsache, daß es in der liturgischen Praxis der Russen im 12.-13. Jh. neben dem schlichteren SG eine

152) Rieseemann, Ss. 22-31. - Metálov: Simiografija, S.45.- Palikarova, S. 145.

153) Contacarium. - Metálov: Simiografija, Tab. II, IV, XVIII, XIX, XX, XXI. - Uspénskij, Ss. 644-654.

feierliche und, sagen wir, "virtuose" Gesangsweise gab, entkräftet die Behauptung Ignát'evs, daß die Russen "es nicht gewagt hätten, den virtuoson Gesang in den Gottesdienst einzuführen". Aber für eine Identifizierung des demestischen Gesanges des 16.-17. Jhs. mit dem Kondakarien-Gesang des 12.-13. Jhs. oder mit dem dem Namen nach unbekanntem "griechischen demestischen Gesang" geben alle hier angeführten Tatsachen noch kein Recht.

b) Auch die Argumentation Ignát'evs über die spätere Zulassung des demestischen Gesanges zum kirchlichen Gebrauch ist nicht einwandfrei. Die demestische Art wurde bereits lange vor Erscheinen der ersten bekannten Gesangsbücher mit der demestischen Notation (etwa 1569) erwähnt. Das Stufenbuch ("Stepennaja kniga") mit dem Verfassungsjahr 1551 spricht vom demestischen Gesang als von einem sehr alten Gesang und führt seine Tradition (mit Recht oder Unrecht) auf das Jahr 1051 oder 1053 zurück: "Dem Glauben des Christliebenden Jaroslav nach kamen aus Carigrad drei gottgefällige griechische Sänger mit ihrer Sippe. Von da an begann im russischen Lande der engelgleiche Gesang, die rechte Achttonart, vor allem der dreifältige Gesang, und der allerschönste demestische Gesang zu Ruhm und Preis Gottes, seiner unbefleckten Mutter und aller Heiligen. ¹⁵⁴⁾ - Der historische Wert dieses Berichtes wurde schon mehrmals angezweifelt, weil dieses Buch 500 Jahre nach der Regierungszeit Jaroslavs (1019-1054) geschrieben wurde. ¹⁵⁵⁾ Aber für uns ist wesentlich, daß das

154) "Trechsostavnoe sladkoglasovanie" - eine Bezeichnung, die bis jetzt nicht geklärt ist. Übersetzt von Riesemann, S. 5, Fußnote 2., siehe auch die bei ihm angeführte Quelle. - Metálov: Istorija, S. 54 und ebenda die Fußnote 2. - Palikarova, Ss. 69-70. - Filaret: Geschichte I, S. 62. (sehr freie Übersetzung). Originaltext bei Metálov: domongol., S. 118. - Stepennaja kniga, Glava 6: "Bogoglasnoe pénie ot grek".

155) Smolénskij: Notacii, S. 23. - Riesemann, S. 5.

Stufenbuch den demestischen Gesang als eine sehr alte Art des Kirchengesanges ansieht und ihn von dem "Osmoglasie" (= SG) deutlich unterscheidet. Der Metropolit Makarij (geboren 1481 oder 1482, Metropolit von Moskau 1542-1563), der als einer der Verfasser des Stufenbuches gilt, wurde noch im 15. Jh. geboren; wenn er dem DG ein ansehnliches Alter zuschreibt und ihn als liturgischen Gesang bezeichnet ("bogoglasnoe pěníe" - "gottgeziemender Gesang"), kann dieser Gesang nicht erst um 1569 oder gar um 1589 in die liturgische Praxis eingeführt worden sein. Auch der Mönch Maxim Grek (Maxim der Grieche) 156) erwähnt den demestischen Gesang. Er beschreibt den Gesang der Mönche im griechischen Kloster Vatopedi am Berg Athos; der Vers, den er als "demestisch" ("stich demestvennyj") bezeichnet, trägt den Charakter einer Akklamation: "Errette, Herr, und sei gnädig dem ehrwürdigen Vater, unserem Abt für immer ! Amen !" 157) Etwa um 1507 befand sich Maxim in Vatopedi. Wenn er diese Akklamation als "demestischen Vers" in seiner auf Russisch verfaßten Schrift bezeichnet, spricht er offensichtlich von einer Art, die den Russen seiner Zeit gut bekannt war und irgendwie der griechischen Form des Gesanges entsprach. Die Erwähnung des "demestischen Verses" als Kirchengesang - sei es auch nur eine Akklamation - ist deshalb so bemerkenswert, weil sie vor dem Erscheinen der ersten Hss. in demestischer Notation und vor der Erhebung des Metropoliten von Moskau zum Patriarchen geschah. Freilich sind die Akklamationen keine Hymnen, sie wurden sicher aus dem Hofzeremoniell für den Gottesdienst übernommen. Jedoch sind solche

156) Gehören vermutlich um 1480 in Albanien, 1515 vom Berge Athos nach Moskau berufen, daselbst 1556 gestorben.

157) RZiga, S. 90: "... v zem ze i prišed igumen stoit v carskich dverech i otpus sãtvor' molebenu, vešãet reči nekyja poučitel'ny i utešitel'ny v kratce vo uslyšanie vseju bratieju. I tako pojut demestvennyj stich: spasi Gospodí i pomiluj prepodobnago otca igumena našego v vekí, amin' ...".

Akklamationen nichts anderes als liturgische Segenswünsche, ¹⁵⁸⁾ oft gleichen sie einem kurzen Gebet und deswegen haben sie einen euchologischen Charakter. So gibt es keine Ursache, den "demestischen Vers" als nicht zum Kirchengesang gehörig zu betrachten.

Ein wichtiges Zeugnis für den liturgischen Charakter des demestischen Gesanges in der Mitte des 15. Jhs., und zwar den ältesten bis jetzt bekannten Bericht haben wir in der Geschichte über den Scheintod des Fürsten Dimítrij Jur'evič Krásnyj (+ 22. September 1441). Der Verstorbene lag auf einer Bank in dem Raume, in dem die Leute schliefen, die sich in der Totenwache abgelöst hatten. Unter ihnen war der Diakon Dementij. Plötzlich warf der Tote die Decke von sich und schrie laut: "Peter erkannte, daß Er der Herr ist ...". Und darauf begann er in demestischer Art zu singen: "Singet dem Herrn und preist Ihn in alle Ewigkeit, Alleluia", - "Der, der in den Höhen Seinen Wohnsitz hat ..." und andere Marien-Hymnen ("Bogoródičny").¹⁵⁹⁾ Die Chronik, die über dieses merkwürdige Ereignis berichtet, stammt aus dem Ende des 15. Jhs., eine spätere Einschlebung des Wortes "demestisch" ist damit ausgeschlossen. Die Gesänge, die der Fürst sang, sind ausgesprochen liturgische Gesänge, und zwar der Vers "Singt dem Herrn" - aus den feierlichen Laudes (VIII. Ode).

Damit hat Ignát'ev Unrecht, wenn er meint, daß der DG erst gegen Ende des 16. Jhs. in die Kirche eingeführt wurde und deshalb eine sekundäre Stellung im System des russischen Kirchengesangs hatte. Die hier angeführten Tatsachen und die Fülle der liturgischen Gesangs-Hss. aus dem Ausgang des 16. und aus dem 17. Jh. bezeugen, daß die DA keines-

158) Vergl.: Handschin, Ss. 54-60.

159) Metálov: domongol., S. 146. - Derselbe Bericht in Stepennaja kniga, Teil II, Kapitel 17, Ss. 488-489.- Moskovskij letopisnyj svod konca XV veka. Moskva 1949, S. 261.

wegs eine unbedeutende, halboffizielle Stellung gehabt hatte.

Zusammenfassend können wir die Stellung des DG im gesamten System des russischen Kirchengesanges folgendermaßen formulieren:

Die demestische Gesangsart ist eine liturgische Gesangsart der russischen Kirche. In der zweiten Hälfte des 16. Jhs. und im 17. Jh. hatte sie ihre Stellung neben und parallel zu dem SG und war für die feierlichen Gelegenheiten bestimmt, während in der SA alle Gesänge aller Offizien bei allen Gelegenheiten ausgeführt werden konnten, waren es in DA dagegen nur bestimmte; zuweilen, bei besonders feierlichen Anlässen, konnte die DA im ganzen Offizium die SA ersetzen. Man kann eine Parallele ziehen zwischen der Stellung des DG jener Zeit und der Stellung des mehrstimmigen Chorgesangs in der heutigen russischen Kirche: dieser ist zwar nicht obligatorisch und nicht unentbehrlich, aber ein feierliches Offizium ist ohne Chorgesang beinahe undenkbar. Im Laufe des 18. Jhs. verschwand der DG in der Staatskirche. Bei den Altgläubigen aber wird er noch gebraucht, nur in bedeutend kleinerem Umfange.

Die Unterschätzung der Bedeutung und Stellung des DG in der Staatskirche basiert auf Vorurteilen, die wahrscheinlich ihre Gründe in der Projizierung der Anschauungen des 19. Jhs. auf die Verhältnisse des 16. und 17. Jhs. haben. Sie bewirkte eine Reihe widersprechender Meinungen über die Bedeutung und Herkunft der Bezeichnung "Demestvo" und die Herkunft und Natur der demestischen Gesangsart.

- - - - -

VI.

DAS PROBLEM DER BEZEICHNUNG.

Bevor wir uns der Betrachtung der Theorien über die Herkunft der Bezeichnung "Demestvo", "demestvennoe pěníe" zuwenden, ist es nötig, einiges zur Anwendung der Begriffe "Demestvo" und "demestisch" in der russischen Kirchengesangsterminologie zu sagen.

Es sind hier zwei Ausdrücke bekannt: a) "demestvennoe pěníe" - d.h. "der demestische Gesang", b) "Demestvo" - "das Demestische", was man als "demestisches System", "demestische Art", "demestische Weise" verstehen kann.

In der ersten Form wird der Begriff "demestisch" als Adjektiv gebraucht, - also als ein Attribut zum Begriff "Gesang". Damit wird der Unterschied des demestischen Gesanges von allen anderen möglichen Gesangsarten betont, und so der DG von "Stolpovóe pěníe", "osmoglásnoe pěníe", unterschieden. Also - ein Gesang, d.h. eine Gesangsweise, die sich durch ihre charakteristischen Merkmale von anderen deutlich unterscheidet.

In der zweiten Form erscheint der Begriff "demestisch" als nomen abstractum, parallel zu dem anderen nomen abstractum der russischen Kirchengesangsterminologie: "Osmoglásie" - "die Gesamtheit (System, Turnus) der acht Kirchentöne". Dadurch wird die Idee eines spezifischen Systems oder eines Komplexes der charakteristischen Merkmale, zum Unterschied von anderen Systemen zum Ausdruck gebracht. So wird in Gesangbüchern einigen Gesängen die

Überschrift "demestvom" (instrumentalis) überschrieben, die man mit "nach demestischem System" oder "in demestischer Weise", oder einfach "demestisch / zu singen /" übersetzen kann. Daneben wird ebenso oft die Überschrift im Nominativ, einfach "Demestvo", angewendet. In diesem Fall können wir diese Anweisung mit "/hier ist/ die demestische Art /zu singen/" wiedergeben. Damit wird angedeutet, daß es sich bei der demestischen Ausführung nicht nur um ein System der Melodien handelt, sondern um eine andere Gesangsweise, weil solche Anweisungen bei den Gesängen demestischer Art stehen, die in der gewöhnlichen SN notiert sind.

Es ist nicht klar, wie dieses Wort ursprünglich akzentuiert wurde. Die wenigen demestischen Melodien in den synodalen Ausgaben tragen die Überschrift "deméstvom".¹⁶⁰⁾ Der Akzent erscheint also auf der mittleren Silbe, der Nominativ würde heißen: "Deméstvo". Dieselbe Akzentuierung finden wir in einigen Wörterbüchern.¹⁶¹⁾ Es ist nicht festzustellen, wie Razumóvskij und andere Autoren dieses Wort betonten, da sie sich des Akzentes in ihren Ausgaben nicht bedienten. Aber eine derartige Betonung weicht von der in den Hss. ab: in diesen liegt der Akzent auf der letzten Silbe: "Demestvó", bzw. "demestvóm".¹⁶²⁾ So verfährt auch der sowjetische Autor M.V. Brážnikov, der sogar in der modernen russischen Schrift ausdrücklich

160) Synod. Obichod, f. 50v.

161) Akadem. slov., S. 317, Spalte 2. - Dal', Spalte 1057.

162) z.B.: Par. II, - Par. III, - Mon. II, - Bresl. f. 215r, 265v, 279v, 284v, u.a.

das O und nicht das E betont. ¹⁶³⁾ Diese letzte Akzentuierung, die wir aus den alten Hss. ersehen, berechtigt uns, an ihre Richtigkeit zu glauben. Man kann annehmen, daß die Betonung regional verschieden sein konnte, was bei den Russen keine Seltenheit ist. ¹⁶⁴⁾ Wir folgen der Betonung in den uns bekannten Hss.: auf der letzten Silbe.

Wenden wir uns jetzt den Theorien über die Herkunft der Bezeichnung "Demestvo" zu. Diese Theorien kann man nach zwei Gruppen ordnen:

I. Die Theorien, die diese Bezeichnung von dem Wort "Domestik" (*δομέτικος*) ableiten;

II. Die Theorien, die versuchen, diese Bezeichnung von anderen, ebenfalls griechischen Wörtern abzuleiten.

Ad I. Zu den Vertretern der ersten Gruppe gehören: Metropolitan Evgenij, ¹⁶⁵⁾ V. Stásov, ¹⁶⁶⁾ V. Metálov (teilweise); dieselbe Ableitung wird auch in einigen Wörterbüchern und Enzyklopädien angegeben. ¹⁶⁷⁾ Man nimmt dies als selbstverständlich an und begründet deshalb diese Meinung nicht. Es fragt sich, ob das Wort "Demestvo" und sein Adjektiv "demestvennyj" von *δομέτικος* abgeleitet werden können?

163) Bráznikov: Rukopisi. - Trotzdem ist die Betonung auf der mittleren Silbe begründet: wenn das Wort "Demestvo" von "Domestik" oder "Demestvennik" stammte (siehe unten), dann würde dieses betonte E auch in abgeleiteten Wörtern seine Betonung behalten. Die Betonung auf der letzten Silbe kann als Analogon zu der Betonung: "Máster" - "Masterstvó" erklärt werden.

164) z.B.: Remén' - Rémen' (Riemen), chólodno - cholodnó (es ist kalt), Bibliótheka - Bibliothéka, u.s.w.

165) Ausgabe 1804, Ss. 8 - 11, 15 - 16.

166) Ss. 126 - 127.

167) D'jačénko, S. 140: "Demestvennoe pěníe = starinnyj rospév, byvsij v upotreblenii v naročitye prazdniki. Proischodit eto slovo ot greč. d o m e s t i k (glavnyj pívčij)..." - Sreznévskij I, col. 652 und 698. - Vasmer I, S. 339.

Das Wort "Domestik" ist in den russischen Chroniken bekannt und wird in der Form "Domestik", "Demestik", "Demestnik", "Demestvennik" und schließlich "ДЕМЕСТВАННИКЪ" ¹⁶⁸⁾ gebraucht. Über seine Entlehnung aus der byzantinischen Terminologie kann kein Zweifel bestehen:

a) Die griechischen Wörter mit der Endung aus -ος verlieren bei der Übernahme ins Russische (bzw. Kirchenslavische) diese Endung, wie z.B.: *ἐπίσκοπος* - Episkop, *ἀπόστολος* - Apostol, *Πέτρος* - Petr, u.s.w.; dementsprechend: *δομέτικος* - Domestik.

b) Das O in diesem Wort steht in schwacher Stellung, dagegen wird das E in der nachfolgenden Silbe stark betont. Bei schneller Aussprache erfolgt eine Assimilation der Vokale: Doméstik → Deméstik. Auch im Griechischen ist die Form *δεμέτικος* (und sogar *δεμέτιχος*) nicht fremd und erscheint als Familienname. ¹⁶⁹⁾ Deswegen braucht die russische Form "Demestik" nicht unbedingt eine Russifizierung des *δομέτικος* zu sein, sie kann direkt von den Griechen übernommen worden sein.

c) Das russische Suffix -nik entspricht in seiner Funktion etwa dem griechischen Suffix -ικ in "Domestikos". Folglich: Demestik → Demestnik.

d) Aus dieser Form wurde das Abstractum "Demestvo" (im Sinne von "Art oder Kunst des Demestiks" - "Gesang nach Art eines Demestiks") durch das Suffix -stvo gebildet: Demestik - Demestvo (Analogon: Svjaščennik → Svjaščenstvo - "Priester" - "Priestertum" und "Priesterschaft").

168) Golubínskij, Ib, S. 348, Fußnote 1. (Für das Jahr 1175).

169) Bagikakou, S. 210.

e) Aus dem Substantiv "Demestvo" wurde durch das Suffix -nyj (bzw. -noe, -naja) das Adjektiv "demestvennyj" ("demestvennoe, demestvennaja") gebildet.

f) Aus dieser Form entstand wiederum ein nomen agentis durch das gleiche Suffix -nik: demestvennyj → Demestvennik, um die Begriffe "der die demestische Kunst Ausübende", auch vielleicht "der zur Korporation (oder Kantorei) des Demestiks Gehörende" zum Ausdruck zu bringen.

Damit erscheint die Ableitung dieser russischen Termini von dem *δομέβτικος* wohl möglich zu sein, obwohl in der byzantinischen Gesangsterminologie die entsprechenden Bezeichnungen für "demestisch" als Adjektivum fehlen.

Daraus folgt die Frage nach dem Zusammenhang zwischen der Bezeichnung "Demestvo" und der Bedeutung und Funktion des Demestnik. Die Frage nach der Stellung, Bedeutung und Funktion eines Demestnik in der russischen Kirche muß noch geklärt werden. Aber das würde den Rahmen der vorliegenden Arbeit überschreiten. Trotzdem versuchen wir, diese Funktion in kurzen Umrissen hier darzustellen.

Bekanntlich wird die Bezeichnung *δομέβτικος* unter zwei Aspekten betrachtet: 1) als Rangbezeichnung, und 2) als Amts- oder Funktionsbezeichnung. In diesem letzteren Sinn sind die Domestikoi in den Kirchenkantoreien zu betrachten. Es ist bekannt, daß es in der Kirche der Hl. Sophia zu Konstantinopel zwei Domestikoi gab, je einen für den rechten und den linken Chor. ¹⁷⁰⁾ Wahrscheinlich waren sie so etwas wie Leiter und Lehrer, auch Präfekten und vielleicht in gewissen Fällen "Regisseure" ihres Chores. ¹⁷¹⁾ Die

170) Tardo, Ss. 82-83, Fußnote 4.

171) Cottas, S. 147.

Gesamtleitung aber hatte der μαίβρωγ - Magister, Meister; diese Bezeichnung war bis zuletzt bei den Altgläubigen für einen Lehrer des Kirchengesanges üblich. ¹⁷²⁾ In diesem Sinne ist der Domestik auch schon im 11. Jh. in die russische Terminologie übergegangen. ¹⁷³⁾ Diese Bezeichnung hielt sich bis zum 17. Jh. So z.B. in dem Chic., 1r, wird der Domestik dem Vorsänger gleichgestellt: "Domestik sii řeč načalnyj pěvec". ¹⁷⁴⁾ Auch die russischen Fremdwörterbücher des 16. und 17. Jh. deuten den Begriff "Domestik" als "Protopsalt" (πρωτοψάλτης), das ist bei den heutigen Griechen der erste und beste Sänger und zugleich der Vorstand der Kirchsänger - "der die Gesänge intoniert", - "der die Melodien zu den Texten adaptiert" ("rospěvščik stichov"). ¹⁷⁵⁾

Obwohl Metálov in seiner Geschichte des Kirchengesanges die Bezeichnung "Domestik" und "Demestnik" identifiziert, ¹⁷⁶⁾ unterscheidet er diese Begriffe in seinem späteren Werk (in der Geschichte des russischen Kirchengesanges in der vormongolischen Periode). Er nimmt an,

-
- 172) Kalášnikov: Znam., S. 30, Übungen: Otec synu tako prikazyvaet: učis' čado milo pěniju. Utro rano solnce vzojdet po utru. Pojdem bratcy k masteru učitisja".
- 173) Als der Begründer des Höhlenklosters zu Kiev, Theodosij, im Sterben lag, (1074), wählte die Bruderschaft als Nachfolger den Domestik Stefan (Povest', I, S.124). Aus dem Jahre 1134 ist bekannt, daß ein gewisser Kirik in einem Kloster zu Novgorod Domestik war; dann der Domestik Luka aus Vladimir. (Metálov: Istorija, S.54).
- 174) Damit ist die Meinung von Metálov, daß die Bezeichnung "Domestik" bei den Russen vom Jahre 1401 an durch die Bezeichnung "Golovščik" ersetzt wurde, als irrtümlich widerlegt. (Vergl.: Metálov: domongol., S. 145).
- 175) Findejzen Lief. 2, S. 181. - Über das Amt des Domestik: Metálov: domongol., 139. und dort angegebene Literatur. - Miklosic, p. 158. - Srezněvskij, Spalte 652, 698 Du Cange, B. 2, S. 161, mittl. Spalte; S. 160, mittl. Spalte.
- 176) Metálov: Istorija, S. 54.

daß die Funktion des ersteren und seine Stellung in der Kantorei verschieden waren. Er stützt seine Meinung auf die Tatsache, daß einige Chroniken den Demestik neben dem Demestnik oder Demestvennik erwähnen.¹⁷⁷⁾

Nach seiner Meinung wurzelt das Wort "Domestik" im Wort *δóμος* (Haus, Dom, Tempel, Palast), "Demestnik" dagegen im Wort *δημος*. Dementsprechend wird "Domestik" einen privilegierten (Hof-, Palast-, Domsänger) Sänger bedeuten; "Demestik" aber einen gewöhnlichen Sänger aus dem Volke. Seine Hypothese begründet Metálov folgendermaßen:

Die Chronik des Ioakim, des ersten Bischofs von Novgorod, berichtet, daß der Kaiser und der Patriarch von Byzanz dem neubekehrten (987) Großfürsten Vladimir von Kiev (980-1015) den Metropoliten Michail (988-992) mit vier Bischöfen, Priestern, Diakonen und Demestvenniki, die Slaven waren,¹⁷⁸⁾ schickten. Andererseits berichtet die Chronik von Gustyn', daß Vladimir den ersten Metropoliten Michail mit anderen Bischöfen, Priestern und Sängern ("Pévcy") aus Korsun' (Chersones auf der Krim) mit sich führte. Metálov stellt diesen Bericht dem der Ioakim-Chronik gegenüber und folgert daraus die Verschiedenheit von Domestik und Demestvennik.¹⁷⁹⁾ Weil die Funktion des Domestiks die Funktion eines Chorleiters ("Regent") und nicht eines gewöhnlichen Sängers war,¹⁸⁰⁾ durften die Demestvenniki der Ioakim-Chronik mit den Sängern der Gustyn'-Chronik nicht verwechselt werden. In Bezug auf die Ioakim-Chronik ist zusammenfassend zu sagen, daß der

177) Metálov: domongol., S. 137 ff.

178) Metálov: ebenda.

179) Metálov: domongol., S. 138.

180) Golubínskij Ib, S. 348, Fußnote 1.

Domestik (Demestnik) und der Demestvennik identisch waren in ihrem Amte als Kirchensänger, im Gegensatz zum Domestik, der als Chorleiter fungierte.

Angenommen, daß der Text der verlorenen Ioakim-Chronik authentisch wiedergegeben ist, ergibt sich für uns die folgende Tatsache:

Neben den Sängern ($\psi\acute{\alpha}\lambda\tau\alpha\iota$, Pěvcý) sind auch die Domestikoi - als ihre Anführer, Leiter, Lehrer - gekommen. Es liegt nahe, daß neben dem Klerus, der die Kirche der eben christianisierten Russen organisieren sollte, erfahrene Domestikoi den einfachen Sängern zur Seite standen, um dem Einheimischen das System und die Kunst des Kirchengesanges zu vermitteln. Aber es ist nicht richtig, die einfachen Sänger ($\psi\acute{\alpha}\lambda\tau\alpha\iota$) als "Demestniki" oder "Demestvenniki" im Gegensatz zu den Domestiki zu bringen, denn eine andere Chronik spricht von den Gesangmeistern als den Leitern und Lehrern der metropolitanischen und bischöflichen Kantoreien; die Gustyn'-Chronik dehnt diesen Begriff aus, berichtet von den Sängern schlechthin und nennt sie einfach "Pěvcý"; es versteht sich: ihre Leiter, die Demestniki eingeschlossen.

Einen weiteren Beweis für den Unterschied zwischen dem Domestik und dem Demestnik sieht Metálov darin, daß die Bezeichnung für den ersteren bereits im Lauf des 14. Jhs. vergessen wurde, ¹⁸¹⁾ während das Wort für Demestvo (von Demestniki) von den ältesten Zeiten bis in das 17. Jh. hinein in Gebrauch blieb. Schließlich stützt der Autor seine Hypothese mit den heterogenen Funktionen des Domestik und Demestnik, und zwar folgendermaßen: setzen wir

181) Metálov: domongol., S. 145. - Vergl.: Ignát'ev: Istorija, Ss. 500-502, 508. - Merkwürdig ist, daß Ignát'ev behauptet, daß das Wort "Domestikos" überhaupt nicht bekannt sei (S. 500) und in Wörterbüchern nicht angeführt werde!

etwa beide Begriffe gleich, so wäre der demestische Gesang - "der Gesang der Chorleiter"; doch so zu verfahren, ist nach Metálov sinnlos. ¹⁸²⁾

Man kann diesen Auslegungen nicht zustimmen. Die Gegenüberstellung der Formen "Domestik" und "Demestik" als zwei verschiedenen Begriffen, ist auf Grund des vorher Gesagten (siehe oben, Punkt b) unbegründet, weil es sich um verschiedene regionale und dialektische Varianten desselben Wortes handelt. Unbegründet ist auch die Identifizierung des Domestiks mit einem Chorleiter ("Regent") im heutigen Sinn. Er war, soweit seine Funktion jetzt bekannt ist, der Vorsteher der Kantorei oder eines Teiles derselben, weil er die theoretischen, liturgischen und praktischen Kenntnisse besaß, die Kunst des Kirchengesanges an andere weiterzugeben und den Gesang beim Gottesdienst zu ordnen, und war Präfekt der Kantorei und sozusagen "Regisseur" bei der Teilnahme der Kantorei am Gottesdienst. So liegt es nahe, den demestischen Gesang nicht als den "Gesang des Domestiks", sondern als einen Kunst- oder Meistergesang zu verstehen, der von dem Domestik geordnet und geführt wurde, ihn als den Gesang der von einem Domestik geschulten und geleiteten Kantorei - im Gegensatz zu dem übrigen einfacheren Pflichtgesang nach einem gewissen Muster - zu definieren. Wenn wir nun den Demestik mit der Funktion eines gewöhnlichen Sängers belegen, dann erhalten wir ein umgekehrtes Bild: der demestische Gesang wäre demnach Ausdruck des einfachen, kunstlosen Gesangs. So gibt es auch von diesem Standpunkt aus keinen Grund, einen Unterschied zwischen "Domestik" und "Demestnik" zu machen. Auch die adjektive Form "demestvennoe /pěnie/" und das abstractum "Demestvo" erlauben nicht, diesen Gesang als "Gesang der Chorleiter" ("pěnie regentov"), wie es Metálov sagt, zu

182) Metálov: domongol., S. 143.

betrachten, weil dann die possessive Form "demestikovo ošnie" ("der Gesang des Demestiks") zu erwarten wäre - und solche Formen sind unbekannt.

Es fragt sich aber, ob es einen Unterschied zwischen dem Demestnik und dem Demestvennik geben könnte?

Nimmt man an, daß die künstlerische Gesangsart unter der Leitung des Demestnik "Demestvo" genannt wurde, so ergibt sich, daß als "Demestvennik" jener Sänger bezeichnet wurde, der a) zur Kantorei eines Demestnik gehörte; b) in demestischer Art geschult war. Anders gesagt, unter den Kirchensängern im allgemeinen Sinn, die eine liturgische Funktion ausüben (Pěvcy), gibt es eine besondere Kategorie, die auch eine spezielle Kunst des Kirchengesanges - das Demestvo, pflegten. Diese Kategorie wurde deswegen "Demestvenniki" (d.h. die, welche die Kunst des Demestvo beherrschen) genannt. Es liegt nahe, eine Parallele zum heutigen Gesang der russischen Kirche zu ziehen. Die Sänger eines musikalisch geschulten Chores unter der Leitung eines Dirigenten bilden eine besondere Gruppe: "Pěvčie" - neben jenen Sängern, die bei jedem Gottesdienst die obligatorischen Gesänge auf einfachere Weise ausführen ("D'jački"), ¹⁸³⁾ wobei beide Kategorien unter den Begriff "Sänger" - "Pěvcy" - fallen. Die mögliche Verwendung des Wortes "Demestvennik" statt "Demestnik" kann man dadurch erklären, daß ein Demestnik selbstverständlich ein Demestvennik war: unter den Demestvenniki hatte natürlich einer die Funktion ihres Präfekten und Anführers. ¹⁸⁴⁾ Dadurch

183) Die Bezeichnung "Demestvo" kann man in Parallele zu dem Ausdruck παπαδικά (von παπάς - volkstüml.: Priester) bringen (einer Form des kunstvollen Gesanges der παπάδες). Daher erscheint mir die Ableitung der Herkunft vom höfischen Gesang als überflüssig. Die Domestikoi waren nicht nur in der Hofkantorei, sondern in jeder Kantorei, auch in Klöstern (Tardo, Ss. 79, 95 - Fußnote 4). - Dieselbe Meinung äußert Filaret, Obzor, S. 327.

184) Eine solche Möglichkeit ist in der Tatsache angedeutet, daß es zur Pflicht des Domestikos des Patriarchen von Konstantinopel gehörte, Akklamationen wie

(Fcrts.)

erklärt sich auch die (spätere) Gleichstellung des Domestik mit dem Vorsänger ("načal'nyj pévec" - siehe oben).

Die Meinung Metálov's, daß es sich bei dem Demestik (im Gegensatz zum Domestik) um einen gewöhnlichen Sänger aus dem Volke handelt, erweist sich also als irrtümlich.

II. Eine Reihe Autoren: Razumóvskij, Bezsónov, ¹⁸⁵⁾ Ignat'ev, und Lisícyn, zweifelt an der Herkunft der Bezeichnung "Demestvo" von *δομέβτικός* und sucht andere, oft recht komplizierte, Wege zur Erklärung der Herkunft dieser Bezeichnung.

Razumóvskij leitet diese Bezeichnung von dem griechischen *δημιωβτη* (an anderer Stelle schreibt er: *δημηωβτη!*) ab - "öffentlicherweise". ¹⁸⁶⁾ Er begründet seine These damit, daß a) "die alten russischen Chroniken meistens nahezu authentisch die griechischen Wörter wiedergaben"; ¹⁸⁷⁾

b) bei dem Wort "Demestvo" handelt es sich um einen Hausgesang ("domašnee pénie") der Kirchenlieder bei den Griechen und Slaven. Diese zweite These werden wir im nächsten Kapitel untersuchen; jetzt versuchen wir auf die Frage, ob das Wort "Demestvo" sich aus *δημιωβτί* ableiten könnte, zu antworten.

184) (Forts.)

εις πολλὰ ἔτη δέβροτα zu singen, die in späterer Zeit bei den Russen vornehmlich demestisch ausgeführt wurden. - Encyklop., S. 483. unter *δομέβτικός*.

185) Bezsónov: Kaléki, S. XXI

186) Razumóvskij: II, S. 180.

187) Razumóvskij: II, S. 180. - *δήμιος* - "öffentlich". Dazu Adv. *δημίως* mit Suff. *-τί* → *δημιωβτί* - "in öffentlicher Weise".

In Bezug auf die genaue Wiedergabe der griechischen Ausdrücke macht der Autor selbst Einschränkungen - und tatsächlich sind Abweichungen von der "buchstäblichen" oder authentischen Wiedergabe der griechischen Wörter gar nicht selten: z.B. "Demestnik Panfir" (anstatt: Domestik Panfir),¹⁸⁸⁾ "Devgenevič" (anstatt: "Diogenovič");¹⁸⁹⁾ noch öfter sind Verstümmelungen der griechischen Wörter in anderen, besonders liturgischen Schriften, z.B.: "Krylos" (anstatt: Kliros), "Kenanik" (anstatt: Koinonikon),¹⁹⁰⁾ u.s.w. Wenn, wie Razumóvskij argumentiert, die griechischen Wörter meistens authentisch im Altrussischen wiedergegeben wurden, dann ist festzustellen, daß die Form "dimiosti" in altrussischen Quellen unbekannt ist. Aus dem ω konnte im Russischen ein E nicht entstehen. Hier wäre die Bildung "Dimióstvo" zu erwarten. Außerdem hat die Form $\delta\eta\mu\iota\omega\sigma\tau\acute{\iota}$ - "öffentlicherweise", eine adverbiale Bedeutung.¹⁹¹⁾ Sie konnte von den Russen nicht als ein Substantiv aufgefaßt werden. Auch hätte kein Grund bestanden, diesen Begriff ohne Übersetzung in die Terminologie des Kirchengesanges einzuführen, da es für den Begriff "öffentlicherweise" ein russisches Wort gab. Dagegen sind andere Wörter, wie z.B. "Apostol", "Archierej", "Psalom", u.s.w. deshalb ohne Übersetzung geblieben, weil in der russischen Sprache die Worte fehlten, die diesen Begriffen entsprachen. Hierzu gehört auch das Wort "Domestik". Wollten wir dennoch annehmen, daß die Russen das

188) Povest', Ss. 33, 230; II, S. 285. "Domestik voinskij": II, S. 287.

189) Povest' I, S. 148.

190) z.B. Chic. 122v.

191) Passov I, S. 491, rechte Spalte.

Wort *δημιωβρί* im Sinne von "volkstümlicherweise" (anders gesagt: profan) übernommen haben, so hätte sich danach nicht ein Substantiv, ein nomen abstractum mittels des Suffix -stvo bilden können, sondern es hätte ebenfalls die adverbiale Form wie etwa "dimiostno" oder "dimiostvenno" (= "auf dimiostische Art", "dimiostischerweise") entstehen müssen. Aber ein solches Monstrum ist völlig unbekannt. Ohne Gewalt lassen sich die Wörter "Demestnik", "Demestvo", "Demestvennik" von *δημιωβρί* nicht ableiten.

Der Priester A. Ignát'ev versucht diese Anschauungen Razumóvskijs zu revidieren, indem er eine andere Theorie aufstellt. Nach ihm wurzelt das Wort "Demestvo" in *δέμας* - "Gestalt", "Körperbau", im verbum *δέμω* - "erbauen", "anlegen", und im Wort *δέμα* - "Bindung". Diese Ableitung ist nach Auffassung des Autors am geeignetsten, die Etymologie des "Demestvo" nachzuweisen. Er deutet es also als "harmonischen Aufbau", "Verbindung der Töne". Es scheint, daß Ignat'ev diese Deutung erfunden hat, weil er der Meinung war, daß es sich beim demestischen Gesang um einen "harmonisch komponierten" handelte.¹⁹²⁾

Doch seine Konstruktionen sind ebenso gesucht wie die Ausführungen von Razumóvskij. Aus dem griechischen *δέμας*, *δέμα* und *δέμω* konnten die russischen Formen "Demestvo", "Demestnik" und "Demestvennik" nicht entstehen: a) aus einem unbetonten A konnte kein betontes E entstehen; aus *δέμας* oder aus *δέμα* wäre nicht "Demestvo" entstanden, sondern "Demástvo", bzw. "Demastnik". Ebenfalls kann aus

192) Ignát'ev: Istorija, Ss. 500-502, 508, 512.

dem Verbum $\delta\acute{\epsilon}\mu\omega$ nicht unmittelbar ein Substantiv "Demestvo" entstehen, weil ein Verbum auch durch ein Verbum übersetzt wird oder zumindest eine verbale Form im Russischen annehmen kann (wie z.B. $\chi\lambda\iota\rho\omicron\tau\omicron\nu\acute{\epsilon}\omega$ - "chirotonisaju" - Weihe zum Diakon, Priester, Bischof);
 b) Für die Begriffe $\delta\acute{\epsilon}\mu\omega$ u.s.w. besaß die russische Sprache entsprechende Wörter, so daß es nicht nötig war, griechische Wörter für diese Begriffe ohne Übersetzung zu übernehmen. Aus diesen Gründen sind die etymologischen Auslegungen Ignát'evs unannehmbar.

Eine annehmbarere Vermutung äußert der russische Liturgist und Kirchenmusiker, Erzpriester M. Lisícyn.¹⁹³⁾ Er meint, daß die Bezeichnung "Demestvo" von $\delta\eta\mu\alpha\rho\chi\omicron\varsigma$ stammen könnte. Diese Dimarchoi sollen nach seiner Meinung die Anführer der Sänger, die mit der byzantinischen Prinzessin Anna nach Kiev kamen, gewesen sein. Diese Sänger sollten bei dem Kiever Fürstenhof auch einige Teile des Hofzeremoniells ausführen - entsprechend den Demen in Byzanz.¹⁹⁴⁾ Eben diese Anführer der Demen sollten auch die musikalische Erziehung und Ausbildung der einheimischen Sänger übernehmen. So seien diese Dimarchoi von den Russen "Demestniki" ("Dimestniki"?) bzw. "Demestvenniki" genannt worden. Ihr halb-liturgischer, halb-höfischer zeremonieller Gesang der Demen und der Demarchen habe bei den Russen die Bezeichnung "Demestvo" bekommen. Bei aller Glaubwürdigkeit dieser Hypothese ist die Bildung der Form "Demestnik" aus dem "Demarchos" nicht möglich. Die Russen besaßen kein eigenes Wort für den Begriff

193) Pervnačal'nyj slavjano-russkij tipikon. St. Petersburg 1911, Ss. 15-21.

194) Handschin, Ss. 21 u. ff.

"Demarchos" und sie hätten das Wort in griechischer Form als "Dimarch" übernommen. Damit wäre eine Konstruktion wie "Demestik" überflüssig. Außerdem ist das Wort "Dimarch" in altrussischen Quellen nicht bekannt. Auch ist im Rußland des 10. und der späteren Jahrhunderte von der Existenz der Demen nichts bekannt. Die Struktur der Volksversammlung in Novgorod (Věče) erlaubt uns nicht, eine Parallele zu den Konstantinopolitanischen Demen zu ziehen. Damit ist die Hypothese Lisícyns ebenso unannehmbar wie die anderen hier besprochenen Hypothesen. Die Ableitung von "Domestikos" bleibt die einzig begründete.

Bei der Betrachtung und Analyse der oben angeführten Hypothesen und Theorien bekommt man den Eindruck, daß alle Autoren den Versuch machen, die Ableitung von "Domestikos" zu umgehen. Die Ursache dafür muß man in der irrtümlichen Anschauung über die Herkunft der demestischen Gesangsart selbst suchen. Bis heute noch hielt man fest an der Anschauung, daß der demestische Gesang ursprünglich kein liturgischer, sondern ein frommer Hausgesang war. Deswegen müssen wir auch die herrschenden Hypothesen über die Herkunft der demestischen Art revidieren.

VII.

DAS PROBLEM DER HERKUNFT
DES DEMESTISCHEN GESANGES.

Aus dem letzten Kapitel konnte man ersehen, daß keiner der zitierten Autoren an der griechischen Herkunft des Wortes "Demestvo" zweifelt, obwohl sie versuchen, diese Bezeichnung von verschiedenen, allerdings griechischen Wurzeln abzuleiten. Man kann daraus schließen: wenn man nicht an der Herkunft der Bezeichnung aus dem Griechischen zweifelt, dann zweifelt man auch nicht an der griechischen Abstammung der demestischen Gesangsart selbst. Aber hier stoßen wir wieder auf die Frage: Auf welchem Gebiet der Gesangskunst ist ihr Ursprung zu suchen? Hier gehen die Meinungen der verschiedenen Autoren auseinander:

I. Eine Gruppe der Autoren (Metropolit Evgenij, V.Stásov, S.Smolénskij, teilweise V.Metálov) betrachten den demestischen Gesang als einen **K i r c h e n g e s a n g**, seinem Ursprung wie auch in seiner Stellung in der ganzen Geschichte des russischen Kirchengesanges nach. Auf Grund des im Kapitel V. Gesagten schließen wir uns dieser Meinung an.

II. Die zweite Gruppe der Autoren (P.Bezsónov, D.Razumóvskij, teilweise - in seinem früheren Werk - V.Metálov) sehen im demestischen Gesang ursprünglich keinen liturgischen, sondern einen "privaten" häuslichen Gesang frommer (und eventuell auch Kirchen-) Lieder im Familienkreis außerhalb des Gottesdienstes in der Kirche. Erst später - meinen diese Autoren -, eben bei dem Erscheinen der

demestisch notierten liturgischen Gesangbücher, also in der zweiten Hälfte des 16. Jhs.¹⁹⁵⁾, wurde der DG beim Gottesdienst zugelassen. Seit diesem Zeitpunkt kann man vom DG als von einem Kirchengesang sprechen. Damit beziehen sich alle besprochenen Hypothesen auf die Zeit v o r der schriftlichen Fixierung der demestischen Art. Der Hauptvertreter dieser Theorie ist D. Razumóvskij.¹⁹⁶⁾ Er hat sie in kategorischer Form ausgesprochen, seine Anschauung wird heute noch als eine bewiesene Tatsache hingestellt.¹⁹⁷⁾

Wieso konnte eine solche Theorie entstehen?

In Wirklichkeit stammt diese Theorie nicht von Razumóvskij, sondern von Bezsónov, der sie zum ersten Mal - allerdings als eine "glaubwürdige Meinung" - etwa 4 Jahre vor Razumóvskij geäußert hat.¹⁹⁸⁾ Zuerst war Razumóvskij anderer Meinung (er betrachtete den DG ursprünglich als

195) Nach Ignát'ev sogar mit der Erhebung des Metropoliten von Moskau zum Patriarchen, 1589. Istorija, Ss. 514-515.

196) Razumóvskij II, Ss. 179-186.

197) So z.B. interpretiert Karl Laux in seinem Buch: "Die Musik in Rußland und in der Sowjetunion", Berlin 1958, Ss. 22-23, die Bezeichnung "demestvennoe penie" als "kirchlicher Hausgesang" ("cantus domesticus"). Es ist ein Widerspruch: entweder ist der Gesang kirchlich, d.h. liturgisch, sei es auch im Hause bei einem Hausoffizium (wie z.B. das Einsegnen des Hauses), oder ein nicht kirchlicher, ein frommer Hausgesang. Noch grotesker ist die Interpretation der Bezeichnung "demestvonnaja Azbuka" (Alphabet der demestischen Notation) als "Hausalphabet"! Demzufolge muß man glauben, daß es ein besonderes Alphabet für den Gebrauch zu Hause und andere Alphabete für den Gebrauch außerhalb des Hauses gäbe!

198) Bezsónov: Kalëki, Vorwort Ss. XXI-XXII.

Kirchengesang); als er seine Geschichte des Kirchengesanges 4 Jahre später als Bezsónovs Arbeit edierte, hat er die Meinung Bezsónovs "übernommen, wiederholt und, wie es zu erwarten war, ausgezeichnet entwickelt".¹⁹⁹⁾ Weil Razumóvskij die Meinung von Bezsónov übernimmt und als Tatsache darstellt, genügt es hier, die Behauptungen von Bezsónov zu besprechen.

Bezsónov bezeichnet seine Theorie als "Vermutung, die unvermeidlich aus seinen Entdeckungen folgt": "Die Entdeckungen, die von uns in letzter Zeit gemacht wurden, und die unvermeidlichen Konsequenzen, die im Zusammenhang damit erscheinen, führen zu der Vermutung, daß das Demestvo der eigentliche Name und Ausdruck für unseren alten Volks- und Hausgesang ist, insofern er Einfluß auf die Kirche oder die Kirchenmelodien ausübte, sie zerlegte und umformte in seinem Volks- oder häuslichen Milieu; seine Denkmäler stellen gerade eine Vermittlung zwischen den kirchlichen Melodien im engen Sinn und den Volksmelodien im weitesten Sinn dar; schließlich sind diese Denkmäler in den Hss. der /geistlichen/ Verse auf uns gekommen".²⁰⁰⁾ - Leider gibt Bezsónov keine weiteren Angaben über seine Entdeckungen. Er behauptet die Herkunft des DG aus den "geistlichen Versen" ("duchovnye stichi"), die von den Volkssängern und besonders von den wandernden Bettel-Sängern vor der Kirche und auf der Kirmes,

199) Worte von P.A. Bezsónov: Goda, S. 304.

200) Bezsónov: Kalěki, Vorwort, S. XXI-XXII: "Otkrytija, sdělannyja nami v poslednee vremja, i neizběžnye vyvody, s nimi vměstě javivšiesja, vedut k dogadkam, čto demestvo est' prjamoe imja i vyraženie dlja našego drevnjago narodnago i domašnjago pěníja, poskol'ku ono pronikalo svoim vlijaniem v chram ili chramovye napěvy razlagalo i vidoizmenjalo v narodnoj i domašnej sredě svoej; čto pamjatniki ego sostavljajut imenno posredstvo meždu cerkovnymi, chramovymi v těsnom i meždu narodnymi v obširnějšem smyslě; čto nakonec eti pamjatniki ucělěli dlja nas preimuščestvenno v rukopisjach stichov".

neben den epischen Volksliedern, oft mit Begleitung einer Drehleier ²⁰¹⁾ gern gesungen wurden (was ich selbst in meiner Kinderzeit noch oft erlebt habe). Diese geistigen Verse waren in keiner Weise Kirchengesänge, haben mit dem Gottesdienst nichts zu tun: sie sind Lieder mit religiösem Inhalt, oft von Apokryphen inspiriert. Ihr Text zeigt eine gewisse Metrik, die wir in den liturgischen Texten (die aus dem Griechischen übersetzt sind) nicht feststellen können. Als Beweis für den außerkirchlichen, aber doch geistlichen, jedoch nicht liturgischen Gesang, den Bezsónov als "demestisch" betrachtet, führt er die "Paraphrase" zum Psalm 136 ("An Babels Strömen"), die in den Hss. als demestisch bezeichnet wird, an. In dieser demestisch notierten und in demestischer Weise gesungenen "Paraphrase" sieht der Autor den Beweis für den außerkirchlichen, häuslichen Gebrauch des demestischen Gesanges. ²⁰²⁾

Aber der von Bezsónov angeführte Text ist keine Paraphrase, sondern es ist der liturgische Text selbst in der Redaktion vor der Nikon-Reform, - wie wir ihn in den chomonischen liturgischen Gesangbüchern finden, und wie ihn die Altgläubigen-Bezpopovcy heute noch beim Gottesdienst singen. ²⁰³⁾ Dabei handelt es sich nicht um einen in demestischer Art gesungenen, nicht kirchlichen geistlichen Vers, sondern um einen liturgischen Gesang, frei-

201) Siehe bei Findejzen II, Ss. 233-234. und von ihm in der Bemerk. 291. angegebene Literatur.

202) Bezsónov: Kaléki, S. XVIII.

203) Vergl.: Bresl. 215r-216v. - Smolénskij: Atlas, Ss. 24-25, 56-57. - Dieser Psalm wird in der Matutin der letzten drei Sonntage vor den Großen Fasten im Zusammenhang der Polyeleos-Psalmen (Pss. 134 und 135), mit dem "schönen Allilulia" ("so alliluieju krasnoju", - Typikon, 393v) gesungen. Als die "Feuerofen-Handlung" noch in den Kathedralen (bis etwa 1643 - Dmitriévskij: Dějstvo, Ss. 553-600) aufgeführt wurde, wurde dieser Psalm besonders feierlich im Wechselgesang demestisch gesungen.

lich in anderer Textredaktion als der *textus receptus* der Staatskirche. Im 16. und 17. Jh. wurde dieser Psalm - wie aus den zahlreichen Hss. zu ersehen ist, besonders gerne in demestischer Weise beim Gottesdienst gesungen.²⁰⁴⁾

- 7) Daß man ausgesprochene Kirchen-Weisen oder melodische Wendungen daraus geistliche Verse und fromme *cantica* unterlegt, ist wohl möglich. So z.B. führt Bezsónov ein Beispiel für einen "Bußvers" an.²⁰⁵⁾ Den selben Vers finden wir als Faksimile im Atlas von Smolénskij in der SN A,²⁰⁶⁾ aus dem 18. Jh. Es wäre richtiger, diesen Vers als eine Parodie auf die liturgische Liedform der *Stichira*, also als ein Spottlied, aber nicht als "Bußvers" zu bezeichnen. Es ist eine satirische Beschreibung der Klosterbehörden, die Melodie ist (wie bei den *Stichira*) aus den Tropen des 4. Kirchentones der *Stolp*-Art zusammengestellt. Der Melodie nach ist diese Satire ein typischer Kirchengesang in kanonischer *Stolp*-Art, dem Inhalt nach - eine böse Parodie auf den Kirchengesang. Wir sehen hier ein Beispiel für die Anwendung von Kirchenweisen auf nicht liturgische Texte. Nach der Methode von Bezsónov wäre daraus zu schließen, daß auch die *Stolp*-Art ursprünglich ein Gaukler-Gesang gewesen sei! Demnach kann eine mögliche (aber nicht ausdrücklich bekannte) Anwendung der demestischen Gesangsart auf nichtliturgische aber geistliche Gesänge nicht als Beweis für die außerkirchliche Herkunft der demestischen Art gelten. Aus welchem Grund behauptet Bezsónov die Identität der Gesangsweise der

204) Vergl.: Par. II, 5r-6v; Bresl., Par. III, Lond. I, Mon. II, u.a. - Bezsónov nennt diesen Text "Paraphrase" ("Pereloženie") und gibt als Parallele eine wirkliche Paraphrase desselben Pslames in Reimen. Kalěki, Vorwort, S. XVIII.

205) Bezsónov: Kalěki, Ss. XIII-XIV.

206) Seite 82.

geistlichen Verse mit dem demestischen Gesang? Die Melodien der demestischen Art sind in verschwindend kleiner Anzahl bekannt; ebensowenig waren zu Bezsónovs Zeit die Melodien der geistlichen Verse bekannt; es sind auch nur sehr wenige solcher Melodien bei Bezsónov angeführt, und dazu noch - mit Klavier-Begleitung, von dem Fürsten V.F.Odóevskij arrangiert. ²⁰⁷⁾ Uns ist nicht bekannt, ob Bezsónov den demestischen Gesang hörte, um seine Behauptung über die Identität dieses Gesanges mit dem Gesang der wandernden Bettel-Volkssänger aufzustellen. Bezsónov beruft sich dabei auch auf das Urteil und die Meinung "der Kenner des altrussischen Kirchengesanges", ²⁰⁸⁾ die schon "längst den Einfluß des Volks- und Hausgesanges auf den Kirchengesang bemerkt haben", und damit argumentiert er bei seiner These. ²⁰⁹⁾

Aber diese Tatsache (die ebenso gut auf den SG angewendet werden kann, oder sogar umgekehrt: Einfluß des Kirchengesanges auf den Volksgesang) beweist noch nicht, daß der DG seinen Ursprung in einem unbekanntem "Hausgesang" hat. Es ist eher anzunehmen, daß die geistlichen Verse (von denen einige zweifellos in Anlehnung an liturgische Texte gedichtet sind), auch Kirchenweisen als musikalische Muster nehmen können. Umgekehrt wäre es nur dann gewesen, wenn die Kirchenlieder nach dem Muster der Volksverse verfaßt worden seien, - aber die Kirchenlieder sind aus dem Griechischen übersetzt.

207) Bezsónov: Kalěki, Ss. XIII-XIV.

208) Bezsónov: Kalěki, B. VI, S. XXI.

209) Über parallele melodische Wendungen ("Tropen", "Popěvki") in Volksliedern und im SG sprach T.Livanova: "Russkaja muzykal'naja kul'tura XVIII veka". Moskva 1952, Ss. 509-512.

Ferner bringt Bezsónov den demestischen Gesang in Zusammenhang mit den religiösen Cantica und Umdichtungen der Psalmen, die in der Mitte des 17. Jhs. in Rußland in Mode waren. ²¹⁰⁾ In diesem Fall handelt es sich tatsächlich um einen ausgesprochenen Hausgesang. Aber diese Art stammt aus der Ukraine und aus Belorussien - aus den Gebieten, die unter einem sehr starken Einfluß der katholischen Kirche und des Protestantismus standen. Dadurch wurde ihre Bezeichnung "Kant" (canticum), diminutiv: "Kantyčka" fast ohne Umwandlung aus dem Lateinischen in die russische Gesangsterminologie überführt. ²¹¹⁾ Nie jedoch wurde diese Art als "Demestvo" bezeichnet. Sie wurde in Rußland rund 100 Jahre später bekannt als die ersten Gesangbücher mit demestischer Notation und zwei Jahrhunderte später als die Erwähnung der demestischen Art. Es ist völlig unbegründet, diese Lieder in irgendeinem Zusammenhang mit dem demestischen Gesang zu bringen. Freilich, einige von diesen cantica, ursprünglich in der linierten Notation fixiert, wurden auch in der Stolp- und sogar in demestischer Notation geschrieben. Aber das beweist noch nicht, daß diese cantica etwas mit dem demestischen oder Stolp-Gesang zu tun haben: die Russen in Moskovien kannten keine andere Tonschrift außer der linienlosen Krjuki-Notation. So wurden auch die ausgesprochen nicht-religiösen Lieder, wie z.B. verschiedene "Vivat" und die liturgischen Gesänge des 18. Jhs., als in der Staatskirche die linienlosen Notationen durch die linierte Quadratnotation verdrängt wurden, in der gleichen Notationsart (Quadratnotation) notiert. Und eben diese

210) Bezsónov: Goda, Ss. 305-306. - Findejzen IV, Ss. 186-198.

211) Zu der Kategorie der "Kanty" gehören die ukrainischen Weihnachts-Volkslieder, die sogenannten "Koljádki".

Quadratnotation wird heute als ausgesprochene Kirchengesangsnotation betrachtet!

Die Betrachtung des DG als einen ursprünglichen "Hausgesang" zwingt Bezsónov (und die seiner Theorie folgenden Autorer), die Herkunft der Bezeichnung "Demestvo" in gar keiner Weise im Wort "Domestik" zu suchen. Hier müssen wir kurz auf die Frage der Bezeichnung (siehe Kapitel VI.) zurückkommen. Von seiner vorher beschriebenen Anschauung ausgehend, meint Bezsónov, daß dieser "Hausgesang", "Demestvo", seine besonderen Komponisten und Sänger hatte, die deshalb "Demestvenniki" genannt wurden, ²¹²⁾ - daß also nicht die Gesangsart nach den Leitern der Kantoreien, Demestniki benannt wurde, sondern umgekehrt, die Demestniki haben ihre Bezeichnung durch die von ihnen gepflegte Kunst erhalten. - Im Kapitel VI. wurde festgestellt, daß die Demestvenniki bei den Russen seit altersher (seit dem 11. Jh.) ausdrücklich als Kirchensänger bekannt sind. Sie wurden als Demestvenniki nicht wegen der von ihnen gepflegten Gesangsart, sondern wegen ihrer Funktion in der Kantorei bezeichnet. ²¹³⁾ Möglicherweise wurde Bezsónov seine Anschauung von einem lateinisch-slavisches Wörterbuch aus dem 14.-15. Jh. suggeriert. ²¹⁴⁾ In dieser Hs.

212) Bezsónov: Kalěki VI, S. XXI.

213) Stásov, S. 126: "Das Vorhandensein der Demestvenniki in Rußland ist für sich allein kein Beweis für die Existenz und für den Gebrauch des DG in einer bestimmten Epoche ... Der DG setzt ein Vorhandensein der Demestvenniki unbedingt voraus, aber man kann nicht umgekehrt sagen, daß die Demestvenniki die Existenz des DG voraussetzen". - Wir können diese Worte so verstehen, daß die Demestvenniki nicht unbedingt nur die demestische Art zu singen brauchten, wenn aber eine demestische Art vorhanden war, dann bekam sie ihre Bezeichnung von den Demestvenniki. Also: bei Bezsónov ist der demestische Gesang der Grund für die Bezeichnung "Demestvennik"; bei Stásov - geben die Demestvenniki der Gesangsart die Bezeichnung.

214) "Pravila", aus der Bibliothek des Klosters Novyj Ierusalem (westlich von Moskau); siehe: Amfilochij, S. 103.

ist das Wort *доместикоумь* als *домашни* übersetzt, was übrigens einwandfrei stimmt. Das konnte Bezsónov Anlaß geben, "demestvennoe pěníe" als "cantus domesticus" - "domašnee pěníe", und nicht als "cantus arte, modo domesticorum" zu verstehen. Das Wort "domesticus" darf hier nicht als ein Adjektiv aufgefaßt werden, sondern als Substantiv, weil eben ein Funktionär der Kantorei, der Domestikus, gemeint ist, während im genannten Wörterbuch das Wort "domesticum" in seiner gewöhnlichen adjektivischen Bedeutung gebraucht wird. Hat man es als Adjektiv zur Charakterisierung der Gesangsart verstanden, dann genügte es, das entsprechende russische Adjektiv "domašnij" in die Gesangsterminologie zu übernehmen, ohne die lateinische Form zu verstümmeln. Ganz unlogisch und unverständlich wäre dann die Bildung eines neuen, fremd klingenden "demestvennyj" anstatt des für alle verständlichen "domašnij".

Razumóvskij bemüht sich um die Argumentation der These Bezsónovs, wobei er ihn in einigen Punkten ergänzt.²¹⁵⁾ Seine Behauptungen und seine Argumentation können wir folgendermaßen zusammenfassen:

In der orthodoxen Kirche existierte immer die Sitte, die heiligen Gesänge ("svjaščennyja pėsnopėnija") nicht nur beim Gottesdienst in der Kirche, sondern auch zu Hause im Familienkreis und bei der Hausarbeit zu singen. Razumóvskij beruft sich auf Johannes Chrysostomus, der den Gläubigen empfiehlt, anstatt der weltlichen, dem christlichen Geist widersprechenden Lieder zu Hause die "heiligen Gesänge" zu singen. Diese fromme Sitte des Hausgesanges ist von den Griechen zu den slavischen Völkern gelangt

215) Razumóvskij: II, Ss. 179-186.

unter der Bezeichnung "δῆμιωβρί" (siehe Kapitel VI.), und sie wurde auch von den Russen übernommen. Damit betrachtet der Autor die Existenz des geistlichen Hausgesanges bei den alten Russen als selbstverständlich. Einen weiteren Beweis dafür sieht Razumóvskij in dem Bericht des Stufenbuches, ²¹⁶⁾ in dem der demestische Gesang von dem Gesang nach acht Kirchentönen deutlich unterschieden wird. Weil aber Razumóvskij nur den Gesang nach acht Kirchentönen, den SG, als eigentlichen Kirchengesang betrachtet, räumt er dem DG nur einen Platz außerhalb der Kirche ein; er schließt aus der einfachen Gegenüberstellung der beiden Gesangsarten im Stufenbuch sogleich, daß der demestische Gesang nur im Haus als tägliche fromme Übung im Familienkreis gebraucht wurde. Auch im Bericht über den Scheintod des Fürsten Dimitrij Krásnyj (siehe Kapitel V.) sieht er den Beweis für einen außerkirchlichen, privaten Gebrauch der demestischen Gesangsart.

Alle diese Argumente beweisen noch nicht, daß der DG allein ein frommer Hausgesang gewesen sein müßte. Freilich konnten die Psalmen und sonstige Gesänge aus dem Offizium, ja sogar ganze Offizien (Vesper, Komplet, Nokturn (Polunošćnica), Matutin-Laudes, Horae) zu Hause ohne Priester gesungen werden (in diesem Fall werden die Gebete des Priesters und die Aufrufe des Diakons ausgelassen). Das Buch "Domostroj" ("die Hausordnung"), Mitte des 16. Jhs. verfaßt, rät dem Hausherrn und seiner Gemahlin, täglich die Polunošćnica und die Matutin zu Hause zu singen. Aber es handelt sich hier in keiner Weise um einen "frommen Gesang" im Familienkreis, sondern um das tägliche Hausgebet, um ein Offizium, das anstatt in der Kirche zu Hause gebetet wird. Es liegt in der Natur der

216) Stepennaja kniga, S. 171.

Sache, bei solchen häuslichen Andachten dieselben Melodien und Gesangsarten wie bei dem entsprechenden Offizium in der Kirche zu verwenden, was eher zur Vereinfachung des Gesanges führt. Zur Matutin gehören jene Gesänge, für die ein Kirchenton unbedingt vorgeschrieben ist. Deswegen gehören sie zum "Osmoglasie" - und damit zum SG. Wird eines von diesen Offizien von einem Priester nicht in der Kirche, sondern zu Hause gehalten - dann unterscheidet sich dieses Offizium weder im Inhalt noch in der Form und im Gesang von dem gleichen Offizium in der Kirche. Nicht der Raum, sondern der Inhalt bestimmt die textliche und musikalische Form eines Offiziums. ²¹⁷⁾ Auch der Bericht über den Scheintod des Fürsten Dimitrij Krásnyj ist kein Beweis für den ausschließlich häuslichen, privaten Gebrauch des DG: Der Fürst konnte in jener Weise singen, wie er sie in der Kirche zu hören gewöhnt war.

Nach Razumóvskijs Meinung wurde gegen Ausgang des 16.Jhs. der "Häusliche" = demestische Gesang in der Kirche zugelassen und ist damit **K i r c h e n g e s a n g** geworden.

217) N.Kompanéjskij folgt der Meinung Razumóvskijs so konsequent, daß er jedes Singen der liturgischen Gesänge außerhalb des Offiziums (z.B. im geistlichen Konzert) als "demestisch" bezeichnet. Dementsprechend nennt er ein Konzert der Kirchenmusik in einem Konzertsaal: "demestvennoe sobranie" ("demestische Versammlung"), obwohl nur liturgische Gesänge, die einige Tage vorher in der Kirche beim Gottesdienst erklangen, gesungen werden. Also: eine Stichira in Stolp-Art, ist in der Kirche - ein Kirchengesang, dieselbe Stichira, genau in derselben Weise im Konzertsaal gesungen, wird schon ein demestischer Gesang! Auch frei komponierte liturgische Gesänge nennt Kompanejskij "demestisch", obwohl sie in keiner Beziehung stehen zu dem echten "Demestvo". Siehe: N.Kompanéjskij: Sovremennoe demestvo. (Zeitung "Russkaja muzykal'naja gazeta", St.-Petersburg, 1904, Nr. 49, col. 1192-1196).

Er begründet seine Bauhauptung auf der Tatsache, daß die demestische Gesangsart zum ersten Mal in eigener Notation von den Novgorodern etwa um 1569 geschrieben wurde.²¹⁸⁾ Aber das besagt nur, daß zu diesem Zeitpunkt die demestische Art schriftlich fixiert wurde, d.h. in eigener, neu geschaffener Notation. Das braucht nicht notwendig zu bedeuten, daß bis dahin der DG nur zu Hause gebraucht wurde. Es kann wohl sein, daß die demestischen Melodien vorher in anderen Notationsarten, in der SN, oder sogar in der Put'-Notation fixiert wurden. Die SN C ist noch nicht einwandfrei lesbar, die Hss. dieser Notation sind noch nicht gründlich erforscht, die PN und die Put'-Art sind gänzlich unerforscht, - deswegen kann man noch nicht sagen, ob die demestischen Melodien schon früher in der SN notiert wurden und schon vor 1569 in liturgischem Gebrauch gewesen sind.

Ferner meint Razumóvskij, daß die Einführung der DA in die Kirche deswegen stattfinden konnte, weil das Singen der liturgischen Gesänge zu Hause bei der Hausarbeit als unziemlich empfunden wurde. Die Texte der demestischen Gesänge sind l i t u r g i s c h e Texte. Deshalb seien die Texte sozusagen der Kirche zurückgegeben worden. Sie brächten die häusliche, private Gesangsweise in die Kirche hinein, die dann zu einer besonders feierlichen Weise - "demestvennoe pěníe" - geworden sei.²¹⁹⁾

Man sieht sofort, wie gezwungen diese Konstruktion ist, die das Ziel hat, die Herkunft des demestischen Gesanges aus dem nichtkirchlichen Hausgesang, der die Hausarbeiten begleiten sollte, zu beweisen. Wenn wir alles hier Gesagte zusammenfassen, dann werden uns die Widersprüche klar:

218) Razumóvskij: II, S. 185.

219) Razumóvskij: II, S. 185.

- a) Der Demestnik ist der Vorstand der Kirchenkantorei. - Sein Gesang dagegen ist ein Volks- oder frommer Hausgesang.
- b) Der DG ist kein Kirchengesang, es ist ein Hausgesang.- Die Texte des DG sind liturgische Texte aus dem kirchlichen Gottesdienst.
- c) Es ziemt sich nicht, zu Hause bei der Hausarbeit liturgische Texte zu singen. - Es ziemt sich nicht, die demestische Weise in der Kirche zu singen.

Hier schließt eine These die andere aus, zumindest macht eine die andere unwahrscheinlich. Als bewiesene Tatsache bleibt: Aus den schriftlichen Denkmälern kennen wir den DG nur als Kirchengesang; seine Herkunft aus dem frommen Hausgesang ist durch keine historische Tatsache einwandfrei nachweisbar.

Metálov und Smolénskij stellen eine andere Hypothese über die Herkunft des demestischen Gesanges auf. Sie vermuten, daß der DG der sogenannte Kondakarien-Gesang sei, der bis zum 13. Jh. eine eigene, recht komplizierte und bis heute rätselhafte Notation besaß, die im 14. Jh. verschwand.²²⁰⁾ Freilich warnt Metálov davor, den "demestischen Kondakarien-Gesang" einfach mit jenem DG zu identifizieren, den wir unter dieser Bezeichnung seit dem 16. Jh. kennen.-²²¹⁾ Der Ausdruck "Kondakarien-Gesang" (kondakarnoe pěníe) ist in keiner Hs. zu finden; er ist eine wissenschaftliche Bezeichnung für jene noch unbekanntere Gesangsart mit eigener Notation, die in den Kondakarien (Sammlungen der Kondakia) des 12. und 13. Jhs. enthalten

220) Metálov: Domongol., Ss. 121-127.

221) Metálov: Domongol., S. 126, Fußnote 250.

ist;²²²⁾ diese Bezeichnung wurde von Razumóvskij zum ersten Mal in die wissenschaftliche Terminologie eingeführt.²²³⁾ Es ist unbekannt, wie jener Gesang, welchen wir jetzt als Kondakarien-Gesang bezeichnen, von den Zeitgenossen der Kondakarien-Hss. und in der Zeit der Theoretiker des 16. Jhs. genannt wurde. Das alles erlaubt uns nicht, mit Sicherheit über den Zusammenhang zwischen dem Kondakarien-Gesang und dem DG zu urteilen, und damit die Hypothesen von Metálov und Smolénskij schlechthin anzunehmen oder abzulehnen. Wir können aber versuchen festzustellen, ob überhaupt von solchen Beziehungen die Rede sein kann.

Seine Hypothese über die Identität des ursprünglichen demestischen Gesangs (vor Erscheinen der speziell demestischen Notation) mit dem Kondakarien-Gesang gründet Metálov auf folgenden Überlegungen.²²⁴⁾ Er geht von der These aus, daß die Kondakarien-Notation die byzantinische höfische (= vermutlich demestische) Gesangsart enthalte, die dann von den griechischen und slavo-russischen Sängern der vormongolischen Periode umgearbeitet worden sei. Infolge der Wirren und Unruhen der mongolischen Zeit (etwa 1237-1480)²²⁵⁾ sei diese Art erstarrt und zur liturgisch-musikalischen Tradition und gewissermaßen zum entbehrlichen Luxus geworden. Dennoch sei sie durch den traditionellen mündlich überlieferten improvisierten Gesang der russischen Singmeister (Demestniki) des 16. Jhs.

222) Palikarova, S. 71. bezeichnet diese Notation als palaeobyzantinische und behauptet, daß die Russen sie seit dem 12., die Byzantiner seit dem 10. Jh. nicht mehr verwendeten.

223) Uspénskij: Vizantijskoe penie v kievskoj rusi. Akten des XI. internationalen Byzantinisten-Kongresses 1958. München 1960, Ss. 643-654.

224) Metálov: Domongol., Ss. 220-235.

225) Golubínskij IIa, Ss. 4, 31.

wieder zum Leben erweckt worden. ²²⁶⁾ Metálov zieht eine Parallele zwischen diesem Gesang und dem heutigen mehrstimmigen Chorgesang der russischen Kirche. Er charakterisiert ihn als virtuos, weltlich, theatralisch, als einen Hausgesang (*domášnee pénie*). Die Spur dessen sieht er in den "Anenajki", und bekräftigt seine Behauptung durch Berufung auf Kedrenos, Zonaras, Skylitzes. ²²⁷⁾ Weiter behauptet Metálov kategorisch: "Wir wissen, daß der demestische Gesang im Altertum mündlich überliefert wurde, aus dem Gehör ... eine Nachahmung des byzantinischen Hofgesangs, der früher von den einzelnen Hofsängern unter der Leitung der Domestikoi ausgeführt wurde". In diesem Zitat fällt auf, daß der Autor von einigen Eigenschaften des alten (uns unbekannt!) demestischen Gesanges als von bekannten Tatsachen spricht. Aber eben diese Merkmale sind keine bekannten Tatsachen, sondern nur Annahmen - wenn auch glaubwürdige. Man kann nicht mit Sicherheit sagen, von welchem Charakter der älteste demestische Gesang war, weil man nicht weiß, was in vormongolischer Zeit als "Demestvo" und "demestvennoe pénie" bezeichnet wurde. Es bleibt Metálovs Vermutung: aus dem Charakteristikum "mehr weltlich, etwas theatralisch" kann man nicht ohne weiteres auf den Begriff "Hausgesang" schließen. In der Natur der Sache liegt, daß ein Hausgesang immer einfacher, bescheidener ist als ein künstlerisch vervollkommneter Gesang, besonders, wenn dieser unter der Leitung von speziellen Dirigenten und Vorsängern (Domestikoi) ausgeführt wurde. Hier kommt Metálov in Widerspruch mit sich selbst.

Viel glaubwürdiger scheint seine Vermutung, daß der Kondakarien-Gesang die Weise des byzantinischen Hofes ist. ²²⁸⁾

226) Metálov: Domongol., S. 121.

227) Metálov: Domongol., S. 121. - Uspénskij, Ss. 646-649.

228) Metálov: Domongol., S. 226.

Als Beweis für eine mögliche Identität des Kondakarien- und demestischen Gesanges, führt Metálov die Tatsache an, daß die Kondakia während des feierlichen Zuges des Kaisers zur Kirche und bei großen Versammlungen auf öffentlichen Plätzen von den Volkssängern unter der Anführung der Demarchen-Domestikoi ausgeführt wurde. ²²⁹⁾ So meint er, daß der Kondakarien-Gesang und seine Notation Überreste sind von dem alten byzantinischen Demestvo als kirchlichem Volksgesang. - Aber die Gesänge, die man in den Kondakarien-Büchern findet, sind ausgesprochen liturgische Gesänge, wie z.B. die Koinonika - die in keinem Fall auf einem öffentlichen Platz oder beim Gang zur Kirche gesungen werden konnten. Damit ist noch kein Grund für die Identifizierung der beiden Gesangsarten gegeben, besonders nicht für die Behauptung, daß der demestische Gesang - ein außerkirchlicher "Hausgesang" war. Metálov selbst ist sich seiner Identifikation nicht sicher.

Auch Smolénskij glaubt, wenn auch nicht an eine Identität, so doch an eine direkte Verwandtschaft zwischen dem Kondakarien-Gesang des 12.-13. Jhs. und dem russischen demestischen Gesang des 16.-17. Jhs. Seine Begründung steht auf palaeographischer Basis. Er hat beobachtet, daß der sogenannte "Blagověščenskij Kondakar", ²³⁰⁾

229) Metálov: Domongol., S. 121; er zitiert die Σύσταμα von Ράλλη και Πότλη, 1853, S. 185: Σημείωσαι ταῦτα διὰ τοὺς μοναχοὺς τοὺς μὴ δεξαμένους ἐπιβοσκοπικὴν ἐπικουρίδα καὶ ἀτακτῶς ἐπὶ ἄμβωνος ἀναγιγνώσκοντας καὶ διὰ τοὺς λαϊκοὺς τοὺς χοροστάτας τῶν κοντακίων τοὺς ἐν ἑκκλησίας καὶ ἐν ταῖς ἀδογαῖς δομεδτικεύοντας.

230) Über diese Hs. - ausführlicher bei Metálov: Domongol., Ss. 172-177 und in seiner Simiografija, Ss. 11, 75-78, Tabellen XVIII, XIX, und XXII.

der durchwegs mit Kondakarien-Semata versehen ist, stellenweise in einer - ebenfalls völlig rätselhaften, von der Stolp- und Kondakarien-Notation unterschiedlichen Notationsart geschrieben ist. Dieselbe Notation, sagt Smolénskij, findet man - ebenfalls stellenweise - in manchen Sticheraria des 12.-13. Jhs., die sonst durchweg die älteste Form der SN enthalten. In dieser unbekanntenen Notation sind die ersten russischen "Kompositionen" aufgeschrieben. Es sind die Stichira zu Ehren des Hl. Theodosius von Kiev (+ 1074, kanonisiert um 1108) und der Fürsten-Märtyrer Brüder Boris und Gleb (+ 1015, kanonisiert 1072). Dieselben Stellen des Textes sind in den Hss. des 14.-15. und der späteren Jahrhunderte in der gewöhnlichen SN, aber mit "Fity" (also - mit ausgedehnten melismatischen Einschaltungen) fixiert.²³¹⁾ Leider gibt der Autor keine Beispiele dieser Stellen an. Diese Notation nennt Smolénskij "Krásno-deméstvennaja notácija" (d.h. "die schöne-demestische Notation") auf Grund seiner Überzeugung, daß eben diese Notation jenen "allerschönsten demestischen Gesang" zum Ausdruck bringt, über den das Stufenbuch berichtet (Kapitel V, Fußnote 154). Ohne Zweifel - meint Smolénskij²³²⁾ - wurden die kondakariensehen Melodien nach der vermutlichen Reform der Notationen um die Jahrhundertwende 13.-14. in die SN umgeschrieben. So wurde die echte Kunst des Kondakarien-Gesanges nicht ganz vergessen und tauchte verhältnismäßig bald nach dieser Reform wieder als eine neue Art auf - als "Demestvo". Diese These bekräftigt Smolénskij durch die Seite 109 im Kondakar der Synodalen Druckerei zu Moskau (12.-13. Jh.). Der ursprüngliche Text auf dieser Seite

231) Smolénskij: Kondak., ("Russk. muz. Gaz.", Nr. 46), S. 1041. - Metallov: Simiografija, S. 83 und Tab.XL.

232) Smolénskij: Kondak., Nr. 49, col. 1134.

wurde ausradiert und die Seite später wieder beschrieben. Smolénskij datiert die neue Schrift - eine Abart der KN - nicht älter als aus dem 15. Jh. stammend, also 100-150 Jahre später als der Rest der ganzen Hs. Also, meint Smolénskij, war die KN nicht ganz vergessen. Der andere Fund, auf den Smolénskij seine Hypothese gründet, wurde von A. Preobražénskij gemacht: ein Blatt aus einem unbekanntem Kondakar wurde im Einband eines Gesangbuches der Moskauer Synodalen Druckerei-Bibliothek gefunden. ²³³⁾

Nach Smolénskij ist die auf diesem Blatt enthaltene Notation zweifellos eine spätere Modifikation der KN. In diesen Tatsachen sieht Smolénskij einen Beweis dafür, daß die Kondakarien-Gesangsart nach ihrer Abschaffung durch die vermutliche Reform des 14.-15. Jhs. weiterlebte und in die SN umgeschrieben wurde. Weiter vermutet er, daß alle Neuerungen in den Gesangbüchern des 14.-15. Jhs. eben dadurch erklärt werden können.

Unsere Meinung dazu ist: bevor wir nichts Genaueres über den KG wissen, und die Notationen aus der Zeit vor dem 15. Jh. oder gar 14. Jh. nicht mit Sicherheit lesen können, können wir auch keine wissenschaftlich gesicherte Brücke zwischen den KN, der von Smolénskij als "krasnodemestvennaja" bezeichneten Notation, und dem demestischen Gesang schlagen. Es ist verfrüht, einer der bisher unentzifferbaren Notationen aus dem 11.-13. Jh. das Prädikat "demestisch" zu geben. An sich enthalten die Hypothesen von Metálov und Smolénskij nichts ganz Unwahrscheinliches oder Unmögliches. Es läßt sich wohl denken, daß einige Kondakarien-Melodien nach der Abschaffung der KN ²³⁴⁾ in die SN transskribiert wurden und so weiterlebten. Es ist möglich, daß wir die gesuchte Gesangsart in

233) Smolénskij: Kondak., Nr. 49, col. 1134-1135.

234) Ein amtlich erlassenes Verbot für diese Notation ist unbekannt, und über die Gründe für die Abschaffung des KG und ihrer Notation wird nirgendwo etwas berichtet oder erwähnt.

den verschiedenen "Fity" vor uns haben, die im 14. und 15. Jh. in der SN an jenen Stellen erscheinen, an denen im 12.-13. Jh. die von Smolénskiĭ als "krasno-demest-vennaja" - "kondakarienartig" bezeichnete Notation verwendet wurde. Nach dem jetzigen Stand der Kenntnisse beider Gesangsarten ist eine erschöpfende Antwort unmöglich, und zwar schon deshalb, weil in den Chroniken und liturgischen Hss. (Gesangshandschriften inbegriffen) der Begriff und die Bezeichnung des **K o n d a k a r i e m-** Gesanges nicht vorhanden ist. Damit ist uns der Boden für eine klare Identifizierung der Kondakarien- mit der demestischen Gesangsart entzogen.

Versuchen wir über einen Umweg und mit Hilfe einiger Parallelen der Frage näherzukommen, ob der DG des 16.-17. Jhs. ein Nachfolger des Kondakarien-Gesanges sein **k a n n .**

Gewisse Parallelen bestehen im Inhalt und Umfang der Gesänge, die in der KN einerseits und in der demestischen Art (und Notation) andererseits notiert sind. Nach Angaben von Metálov ²³⁵⁾ enthalten die Kondakarien-Hss. folgende Gesänge: a) die Kondakia der Feste; b) die Alliluiaria; c) die Verse des Psalms 148 mit interpolierten "Anenajki"; d) Ipakoí; e) Polyeleos-Psalmen (134, 135); f) Pričastny (Koinonika) der Feste. - Ungefähr den gleichen Zyklus von Hymnen und Liedern (allerdings mit Ergänzungen) enthalten die demestischen Hss. des 16.-17. Jhs.; z.B. enthält die schon erwähnte Hs. Par. II: a) Kondakia; b) Ipakoí; c) Pričastny; d) Alliluiaria; e) Troparia der Kathismen

235) Metálov: Domongol., S. 228.

(Sédal'ny);²³⁶⁾ f) die Gesänge der Hl. Messe; g) einige andere feierliche Gesänge. Die Unterschiede zwischen den alten Kondakarien-Büchern und den demestischen Hss. sind durch die Änderung oder Rückentwicklung der liturgischen Praxis zu erklären²³⁷⁾ (z.B. verlor das Kondakion im 16. Jh. seine zentrale Stellung im Gottesdienst zugunsten des Kanons; seine feierliche Ausführung durch einen Solo-Sänger²³⁸⁾ wurde durch das Singen des Kondakion durch die Kantorei oder durch eine einfache Rezitation ersetzt).²³⁹⁾

Eine andere Parallele, die schon bei der oberflächlichen Betrachtung der Fragmente der KN²⁴⁰⁾ und der demestischen Hss., auch einiger Gesänge der Put'-Art²⁴¹⁾ ins Auge fällt, ist die Ausdehnung der Melodien über einer Silbe des Textes. Das äußert sich schon in der mehr-

- 236) Die Ostkirche teilt den Psalter in 20 Abteilungen (je von verschiedener Anzahl der Psalmen), die sogenannten "Kathismen" (καθίσμα). Als καθίσμα wird auch eine Strophe bezeichnet, die nach einer Kathisma des Psalters gesungen wird. In der slavischen liturgischen Terminologie wurde die Bezeichnung dieser Strophe in übersetzter Form: "Sédálen" gebraucht, während die Kathisma des Psalters ohne Übersetzung blieb: "Kafizma".
- 237) Das Contacarium mosquense (siehe Table of contents, Ss. 1-10) enthält nur die Kondakia, Ipakoí, Pričastny und einige Katavasia. - Metálov: Simiografija, Ss. 72-76.
- 238) Dmitriévskij, A.A.: Drevnějšie patriaršie tipikony. Kiev 1907, Ss. 322-323.
- 239) Lisícyn, M.A.: Pervonačal'nyj slavjano-russkij tipikon. St.-Petersburg 1911, Ss. 31, 43.
- 240) z.B.: Contacarium mosquense. - Metálov: Simiografija, Tab. II, IV, XVIII, XIX, XX, XXI.
- 241) z.B.: Bresl. ff. 217r, 259v-267r, 268, u.a.

kulation charakterisieren soll. - Und tatsächlich: wenn man auf "chao" den Vokal A singt, und dabei die Lippen und die Mundhöhle verengt, entsteht etwa ein Klang wie A^vA, bei weiterer Verengung ein rein labialer (ohne Berührung der inneren Seite der Unterlippe mit der oberen Zahnreihe wie bei einem richtigen W) Laut, der zwischen U und V/W klingt. Dieses V/W kann leicht, bei gröberer oder ungeschickter Artikulation wie ein B klingen.

Ähnlich verhält es sich bei dem DG des 16. und des 17. Jhs.. Zur Zeit des Kampfes der Anhänger des mehrstimmigen westlichen Gesanges boten diese Interpolationen einen besonderen Angriffspunkt gegen den DG (Kapitel IV)²⁴⁸⁾. Durch ihr Auftreten im DG des 16.-17. Jhs. legen sie gewissermaßen Zeugnis ab für sein ansehnliches Alter und beweisen, wenn nicht gleich die Identität mit dem KG, so doch wenigstens eine Ähnlichkeit mit ihm. Wir betrachten es aus diesem Grund als ganz unwahrscheinlich, daß die Schreiber der demestischen Hss. in der Mitte des 16. Jhs. die gleichen Silbeneinschübe von sich aus erfunden hätten, wie sie uns aus den Kondakarien-Hss. bekannt sind. Eine solche Praxis konnte nur aus der mündlichen Überlieferung stammen. Es ist ohne weiteres denkbar, daß die Anenajki, die in den Kondakarien-Hss. häufig vertreten sind, mit der Abschaffung des KG nicht etwa vergessen wurden, sondern in der mündlichen Überlieferung, wie es Smolénskij glaubt, jene zweieinhalb Jahrhunderte, die die Kondakarien-Hss. von den ersten demestischen trennen (abgerundet: 1300-1550), überdauert haben. Allerdings sind wir heute um vier Jahrhunderte weiter von den Kennern des KG entfernt als die Singmeister der ersten demestischen Hss. Es versteht sich also von selbst, daß

248) Riesemann, S. 13. - Smolénskij: Diléckij, Ss. 37-40.

So können wir feststellen, daß zwischen dem Kondakarien-Gesang (so weit dieser aus den Hss. erkannt werden kann) und dem DG (wie wir ihn aus den Hss. des 16.-17. Jhs. kennen), folgende gemeinsame Züge vorhanden sind:

- 1) Verwendung bei feierlichen Anlässen;
- 2) Verwendung etwa des gleichen Zyklus der Gesänge;
- 3) Größere Ausbreitung der Melodien über einer Silbe;
- 4) Einschübe wortfremder Silben (anenajki) und Aspiration \acute{a} - \acute{a} - h - ch zwischen gleichen Vokalen (ahaha... ohoho ... u.s.w.) das Phonem \acute{y} zwischen a, e, i, u - (a^u a, o^u o, u.s.w.) - ebenfalls in melismatisch-ausgedehnten Stellen.

Damit können wir die Hypothesen von Smolénskij und Me-tállov als einigermaßen begründet betrachten: sie enthalten in sich nichts Widersprechendes. Es bleiben noch zwei unbekannte Faktoren:

- 1) Die ursprüngliche Bezeichnung des Kondakarien-Gesanges;
- 2) Die Notation und damit die Melopoeie des Kondakarien-Gesanges und seine Vortragsweise.

Erst wenn diese beiden Fragen geklärt sind, können wir sagen, ob der DG des 16.-17. Jhs. eine weitere Entwicklungsform des Kondakarien-Gesanges ist, und ob er identisch mit jener Art ist, die als "schönster demestischer Gesang" gepriesen worden ist.

Gegen diese Hypothese über einer möglichen Verwandtschaft des demestischen Gesanges mit dem Kondakarien-Gesang hat sich der sowjetische Autor M.V. Brážínikov ausgesprochen. Nach ihm verschwand nicht nur die Kondakarien-Notation aus der Praxis, sondern mit ihr auch zugleich das ganze System ihres Gesanges. Dennoch seien einige Reste der abgeschaffenen Kondakarien-Notation noch ab und zu in den späteren Hss. des Stolp-Gesanges stehen geblieben. ²⁵¹⁾

251) Brážínikov: Puti, S. 18.

Für uns ist die Tatsache der Abschaffung der Notation nicht zwingend genug, um schließen zu können, daß daraus auch ein Verschwinden der betreffenden Gesangsweise folge. Auch wissen wir nicht, w a r u m diese Notation so plötzlich abgeschafft wurde.

An dieser Stelle sei es uns erlaubt, unsere eigene Vorstellung über die Herkunft des DG - allerdings auch hypothetischer Natur - vorzulegen.

Bekanntlich unterscheiden sich in der vormongolischen Zeit der russischen Kirche drei Typen der Gottesdienstordnung: 1) die der Klöster; 2) der Kathedralen und 3) der Pfarrkirchen.²⁵²⁾ An ihrer Stelle jedoch führte man in Rußland das einheitliche hagiopolitische (Jerusalemische) Klostertypikon ein (etwa nach 1401).²⁵³⁾

Die drei Arten unterschieden sich nunmehr lediglich durch den Umfang des für das Klostertypikon in Frage kommenden Materials. Überreste der Kathedral-Gottesdienstordnung finden wir in den größten Kathedralen (wie z.B. in der Hl. Sophia zu Novgorod, in der Mariae-Himmelfahrts-Kathedrale zu Moskau). Spuren davon erhielten sich bis zum Jahre 1918. Vor 1401 war die Gottesdienstordnung der Klöster anders als der Kathedralen. In diesen fehlte z.B. bei den Laudes der ganze Kanon, der in den Klöstern den Zentralbestandteil ausmachte. Hingegen gab es in den Kathedralen besonders feierliche, durchwegs gesungene Vespere und Laudes (*ἀβραμικὴ ἀκολουθία*).²⁵⁴⁾

252) Golubínskij Ia, S. 345.

253) Metálov: Domongol., S. 145.

254) Golubínskij Ib, Ss. 347, 481-492: russische Übersetzung "De sacra precatio" von Simeon von Thessaloniki, aus Migne, Patrologiae cursus completus, ser. graeca, T. 155, Ss. 553 u. ff. - Metálov: Domongol., Ss. 162, 173.

Diese schwierigen Offizien verlangten die Konzelebration von mehreren Priestern und Mitwirkung größerer erfahrenerer Kantoreien, die fähig waren, der vielgestaltigen Aufgabe nachzukommen. Ihre Leitung lag in Händen der Demestniki. Es ist daher nicht unmöglich, daß der DG auf jene feierlichen Kathedralgesänge zurückgeht.²⁵⁵⁾ Es ist auch sehr bezeichnend, daß der Vers, den der totdoglaubte Fürst Dimitrij Krásnyj gesungen hatte, zu der VIII. biblischen Ode gehört, die der VIII. Ode des Kanon zugrundeliegt. Vom ganzen Kanon pflegte man in den Kathedralen nur diese eine Ode bei der *ἀβρατικῆ ἀκολουθία* zu singen.²⁵⁶⁾ Der Fürst kannte also einen Gesang aus der *ἀβρατικῆ ἀκολουθία*, der in der Chronik als demestischer bezeichnet wird und aus den feierlichen Laudes stammt.

Aus dem in diesem Kapitel Gesagten kann man ersehen, daß die Frage nach der Herkunft des DG immer noch nicht endgültig gelöst ist. Man kann nur feststellen, daß diese Gesangsart ursprünglich *n i c h t* ein Haus- oder Volksgesang gewesen ist, sondern immer ein Kirchengesang war, und zwar hauptsächlich in den Kathedralen und in jenen Fällen, wo in der Liturgie gewisse Elemente des höfischen Zeremoniells vorhanden waren. Es ist nicht ausgeschlossen, daß dieser Gesang - wenigstens in einigen Zügen - eine weitere Entwicklung und Modifikation der Kondakarien-Gesangsart ist. Ob der DG griechischer Herkunft ist oder eine Schöpfung der russischen Sänger, oder ob er von den Demestniki irgendwo andersher übernommen wurde, läßt sich vorläufig nicht sagen und bleibt zunächst ein Problem, das noch auf seine Lösung wartet, wie auch die Frage nach dem *W e s e n* des demestischen Gesanges.

- - - - -

255) Auch Golubínskij neigt zu dieser Hypothese der Herkunft des DG. Ib, S. 348, Fußnote 1.

256) Golubínskij Ib, S. 347, Fußnote 2.

VIII.

DIE PROBLEME DES WESENS DES
DEMESTISCHEN GESANGES.

Um Sicheres über das Wesen des demestischen Gesangs sagen zu können, muß man nicht nur seine Stellung im System des russischen liturgischen Gesanges kennen und über seine Herkunft und Geschichte im Bilde sein, sondern man muß auch die Formen und die Melodie dieses Gesanges eingehend kennen lernen. Der Stand der Forschung auf diesem Gebiet ist noch nicht so weit: es fehlt das Wesentlichste: einwandfreies Lesen der demestischen Notation und einwandfreie Entzifferung der mehrstimmigen demestischen Partituren - und zwar in allen Entwicklungsstadien. Ohne dies kann man keine klare und erschöpfende Antwort auf die Frage: "Was ist der demestische Gesang?" geben. Die Notwendigkeit, ein Lehrbuch der demestischen, Put'- und der Kazan'-Notation zu schaffen, um uns das Lesen der mehrstimmigen Neumen-Partituren zu ermöglichen, betont auch Viktor Beljaév in seiner vor kurzem erschienenen Abhandlung "Drevnerusskaja muzykal'naja pis'mennost'". 257)

Man hat schon längst versucht, eine Antwort auf die Frage nach dem Wesen des DG zu geben. Aber diese Versuche basieren nicht auf systematischen und gründlichen Studien der Materie, sondern auf freien Vermutungen. Um den Weg für die folgenden systematischen Forschungen zu ebnen, müssen wir diese Anschauungen hier kurz besprechen.

257) Moskva 1962, S. 105.

Gegen die Vermutung, daß der DG auf Improvisation beruhe, spricht die Tatsache, daß die demestischen Zeichen ohne Tonhöheangaben (vor dem zweiten Viertel des 17. Jhs.) - mnemonische Ausdrucksmittel aufweisen. Wenn den demestischen Gesangszeichen eine mnemonische Bedeutung zukommt, dann wäre es nicht möglich, aus ihnen eine dem Sänger völlig unbekannt Melodie abzuleiten. Mündliche Tradition war jedenfalls Voraussetzung, denn nur dann war man in der Lage, dem graphischen Bild die Melodie in ihren Einzelheiten zu entnehmen. Die Tatsache der Fixierung durch mnemonische Zeichen mag als Beweis genügen, daß die demestischen Melodien schon vor ihrer Fixierung bekannt waren. Es handelt sich also nicht um eine freie Improvisation; durch ständige Wiederholung, Stabilisierung und schriftliche Fixierung wird die Improvisation schließlich zu einer festen Form einer Tradition.

Im Kapitel III. wurde der russische Singmeister Savva Rógov (aus dem 16. Jh.) zusammen mit seinem Bruder Vasilij (Metropolit Varlaam) erwähnt.²⁷⁰⁾ Besonders Vasilij Rógov war "als Rospěvščik und Tvorec²⁷¹⁾ sehr kundig im SG, im dreizeiligen und in der demestischen Singweise". Das Wort "Rospěvščik" - "jener, der die vorhandenen Melodien zu den Texten adaptiert" - kann auf die Kunst des SG bezogen werden. Diese Kunst bestand in der richtigen Verteilung und Gruppierung der melodischen Formeln (Popěvki) auf den Text. Es handelt sich hier nicht um einen "Proizvol" ("Willkür"), denn im Stolp-Gesang wurde der Singmeister verpflichtet, sich an den Vorrat der traditionellen melodischen Wendungen (Popěvki) zu halten.

270) Metálov: Istorija, S. 59. - Findejzen I, Lief.2., S. 248.

271) Findejzen, loc. cit.: "... Vel'mi byl muž blagogoveen, peti byl gorazd znamennomu i troestročnomu i demestvennomu peniju, byl rospěvščik i tvorec".

Seine schöpferische Tätigkeit erstreckte sich lediglich auf die Neugruppierung der Tropen über einem Text oder die Vertonung eines neuen Textes mit demselben melodischen Material. ²⁷²⁾ Die demestische Gesangsart sollte den Singmeistern bedeutend mehr Freiheit bieten, und die Bezeichnung "Tvorec" - "Schöpfer" - soll sich auf den DG, insbesondere auf den dreizeiligen beziehen. Der dreizeilige Gesang ("troestročnoe pěníe") ist eine dreistimmige Gesangsart, die bis jetzt von der Forschung unberührt geblieben ist; sie darf aber nicht mit dem mehrstimmigen DG verwechselt werden, weil nach dem oben angeführten Zitat Vasilij Rógov als "Tvorec" (in diesem Fall - "Komponist") des dreizeiligen und demestischen Gesanges bezeichnet wird. Dieses "und" zeigt, daß hier verschiedene Arten gemeint sind.

Allerdings bilden Gesänge mit Namensangabe des Schöpfers der Melodien eine Ausnahme, wie z.B. in den demestischen Gesangbüchern des 16.-17. Jhs. ein feierliches "Allilulia" von Radílov ²⁷³⁾ oder ein Trisagion von Opekálov. ²⁷⁴⁾

Bei der Fülle demestischer Gesänge - monodischer und mehrstimmiger - fehlt meist jegliche Angabe über den Komponisten. Nun bleibt noch die Frage offen, ob die Melodien tatsächlich von den jeweils genannten "Tvorcy" stammen, oder - was wohl denkbar ist - nur von ihnen überliefert wurden. Denn man nannte einige Melodien auch im Stolp-Gesang (oder, vorsichtiger gesagt, im mittels der SN fixierten Gesang) nach einem Kloster oder einer Stadt, ja sogar nach einem Gebiet, z.B.: "Dostojno" Tíchvinskoe,

272) Metallov: Osmoglasie znamennago rospéva. Moskva 1899, Ss. 3 - 6.

273) Findejzen I, Lief. 2, S. 139. - Par. II, F. 21v.

274) Smolénskij: Atlas, S. 134, Hs. Nr. 64. - Findejzen I, Lief. 2, S. 140.

Kirillovskoe, Soloveckoe (d.h. "Dostojno" nach der Weise der Stadt Tichvin, des Kirillov-Klosters, des Soloveckij-Klosters u.s.w.)²⁷⁵⁾, was auf einen anonymen Tondichter oder auf eine lokale Tradition des betreffenden Klosters oder der Stadt, hinweist. Demnach kann der DG auch eine mehr oder weniger freie Schöpfung der Singmeister sein. Der Gedanke liegt nahe, daß diese schöpferische Tätigkeit nicht erst im 16. Jh. begonnen hat, sondern schon längst ausgeübt wurde, - vielleicht mit schwankender Intensität. Es kann sein, daß viele Melodien durch die lange, möglicherweise jahrhundertlange Tradition schon in die Kategorie der "unantastbar-sakralen" traditionellen Melodien eingestuft worden waren.

Auf Grund dieser Überlegungen können wir sagen, daß der Hauptunterschied zwischen SG und dem DG im folgenden liegt:

Der SG war gewissermaßen erstarrt in dem melodischen Vorrat der Tropen und seine Entwicklung ging nur innerhalb der Tropen vor sich.²⁷⁶⁾ Der DG dagegen war an keine festen melodischen Formeln gebunden und konnte sich deshalb melodisch weiterentwickeln. Während die Entwicklung des SG im Wesentlichen auf eine Kombination der festgelegten, stabilen, für jeden Kirchenton oder eine Gruppe derselben melodischen Formeln (Tropen) beschränkt war, konnten im demestischen Gesang, der nicht auf dem Cento-Prinzip aufgebaut ist, neue Melodien entstehen. Vielleicht kommt auch daher die Bezeichnung dieser Gesangsart: denn es war nicht nur der Gesang, sondern auch die Schöpfung der Demestvenniki.

275) z.B. im Mon. II.

276) Metallov: Osmoglasie, Ss. 3-8, 35-49. - Voznesénskij: znam., Ss. 117-120.

Dieser Tatsache scheint aber die Behauptung von Smolén-skij, daß der DG dem System der acht Kirchentöne unterworfen sei, ²⁷⁷⁾ zu widersprechen (vergleiche die gegensätzliche Meinung von Razumóvskij in unserem Kapitel V!). Vermutlich handelt es sich um ein Mißverständnis, weil es einige feierliche Gesänge gibt (z.B. Zadostojniki, Sédal'ny, u.a.), bei denen der Text für einen bestimmten Tag oder ein Offizium in einem Abschnitt des Achtkirchentöne-Turnus ("Stolp") bestimmt und dadurch für einen Kirchenton charakteristisch ist (z.B. der Text eines Sédalen am Sonntag des 1. Kirchentones ist anders als der Text des Sonntags-Sédalen im 2. Kirchenton, u.s.w.). Deswegen braucht der Ausdruck "Sonntags-Sédalen im 1. Ton" nicht unbedingt bedeuten, daß hier der 1. Ton verwendet wird, er weist lediglich auf einen bestimmten Text hin, der in der Abteilung des 1. Tones zu finden ist, der aber gelegentlich auch auf eine andere Weise außerhalb des Systems der 8 Kirchentöne gesungen werden kann. Z.B. die Stichira der Makarismen in der Hl. Messe werden entweder nach dem vorgeschriebenen Kirchenton oder demestisch gesungen. Aber um zu wissen, welcher Text gesungen wird, ist es notwendig, den Kirchenton, nach welchem normalerweise die betreffende Stichira wird, zu kennen. Bei jenen Gesängen also, bei denen die Texte jeweils einen eigenen Kirchenton haben (wie z.B. bei den Sonntags-Stichiren zu den Makarismen), mußte auch bei der demestischen Art notwendigerweise der Kirchenton angegeben werden, weil eine solche Stichira am Sonntag eines anderen Kirchentones einen anderen Text hat. Deswegen bedeutet eine Angabe des Kirchentones noch nicht, daß die betreffende demestische Melodie von den Regeln des Systems der 8 Kirchentöne abhängig ist. Aus dem eben Gesagten läßt sich der Widerspruch der Behauptung von Smolén-skij und Razumóvskij erklären.

277) Smolén-skij: Notacii, S. 86.

Wo liegt dann der Unterschied zwischen dem Tropen-System des SG und dem DG ? - Vor der genaueren Untersuchung der demestischen Art läßt es sich nicht genau sagen; wir glauben aber, daß wir uns nicht irren, wenn wir diesen Unterschied in der Gruppierung der Tropen des SG nach Kirchentönen gegenüber der freien Verwendung der melodischen Wendungen in der demestischen Art sehen.

Nach Smolénskij, einem der vertrauenswürdigsten Kenner des altrussischen Kirchengesangs, der um die Jahrhundertwende ständig Kontakt mit mehreren Gruppen von Altgläubigen unterhielt, besteht der Unterschied zwischen der Stolp- und demestischen Weise in der Melodik und vor allem in Rhythmik und Wechsel der Kadenzen. Er charakterisiert die Melodik als "eine freiere, nicht so festgelegte und strenge wie die des SG, im Volke wurzelnd und sehr wohlgestaltet".²⁷⁸⁾ Dafür gibt er aber keine Beispiele, die die Richtigkeit seiner Behauptung beweisen. Das Urteil eines Autors, der unter dem Einfluß des Gesangsstils des 19. Jhs. stand und der in kompositorischer Hinsicht ganz nach der europäischen Musiktheorie seiner Zeit ausgerichtet war, darf in diesem Punkte keine absolute Kompetenz beanspruchen. Das Urteil "kirchlich" oder "weltlich" im Hinblick auf einen Gesang ist oft sehr subjektiv. Smolénskij (wie übrigens alle Autoren, die das Thema des "kirchlichen" und "unkirchlichen" Stils berühren) operiert mit Begriffen, die zu definieren er nicht für nötig findet. Denn wir suchen bei ihm vergeblich nach dem Kriterium der "Strenge" des SG und der "freigestalteten" demestischen Weise. In der erstgenannten Art sind Melodien von durchaus sanguinischem Charakter zu finden, die manchen demestischen sehr nahe stehen könnten (z.B. verschiedene Fity, besonders die "Fita pjatoglasnaja" des 5. Kirchentones im SG). Auch der

278) Smolénskij: Notacii, Ss. 86, 87.

Begriff des Volkstümlichen läßt sich nicht begrenzen. Es gibt wohl manche Volkslieder, die dem Charakter eines Kirchengesanges nahe kommen. Fürst V.F. Odóevskij, ein Kenner auf dem Gebiet des Kirchengesanges in der Mitte des vorigen Jhs., weiß uns von einem weltlichen Lied zu berichten, welches nicht nur nach den 8 Kirchentönen gesungen wird, sondern sogar in Stolp-Semata notiert ist. ²⁷⁹⁾

Auch stimmen die Berichte über die Rhythmik der demestischen Art nicht überein. Während Metálov ihrer Rhythmik das Prädikat "Rhythmisch nicht konsequent" ²⁸⁰⁾ (d.h. ungeordnet) gibt, sagt der Vorbeter der priesterlosen Altgläubigen in Erie (USA), Hochw. V. Smoljakóv, ²⁸¹⁾ daß der DG sich von dem gewöhnlichen SG unterscheidet durch eine genauere Ausführung der langsameren Werte ausgedrückt durch die Semata $3/4$, $4/4$, und durch ein verlangsamt Tempo bei Zeichen, denen eine kurze Tondauer eigen ist ($1/4$, $1/8$). Laut dieser Mitteilung zeigt die heutige Vortragsweise gewisse "rhythmische Freiheiten". Auf der einen Seite haben wir eine streng mensurale Entsprechung der Werte, auf der anderen wiederum mensurale Ungenauigkeiten bei kürzeren Werten.

Die Gleichstellung mit Volksliedern, von der oben die Rede war, führt zu folgenden Überlegungen. Bekanntlich singen die russischen Bauern ihre Volkslieder immer mehrstimmig, ²⁸²⁾ wobei die Nebenstimmen (russisch: "Podgólski" genannt) ²⁸³⁾ oft entweder improvisiert oder beim Singen variiert werden. Sogar im Kirchengesang der Klöster

279) Odóevskij, Ss. 374-382.

280) Metálov: Domongol., S. 126, Fußnote 250.

281) Siehe Kapitel III, Fußnote 67.

282) Evséev, S.V.: Russkaja narodnaja polifonija. Moskva 1960, S. 4.

283) Schwer übersetzbares Wort, es bedeutet einen frei, intuitiv gefundenen Kontrapunkt, oft in der Form einer Variante der Grundmelodie; untergeordnete Stimmen.

wird eine feste kanonische Melodie zwei- bis vierstimmig gesungen, wobei die begleitenden Stimmen improvisiert werden, und sei es auch in Terzparallelen. Man kann auf Grund der von den genannten Autoren betonten Ähnlichkeit mit den Volksliedern annehmen, daß sich der DG von dem SG dadurch unterscheidet, daß der SG einstimmig, also unisono ausgeführt wurde, ²⁸⁴⁾ während bei der demestischen Weise die Mehrstimmigkeit zugelassen war, sei es ganz oder stellenweise, in fixierter Form oder nach der Intuition. Der amerikanische Musikologe A.A. Swan berichtet über den DG, den er selbst in Riga im Jahre 1936 gehört hat, daß dieser Gesang "sehr unnatürlich, theatralisch, mit viel Chromatismen war und einen verworrenen Eindruck machte". ²⁸⁵⁾ Dasselbe erzählte mir A.A. Swan persönlich, und fügte hinzu, daß der Gesang m e h r s t i m m i g war und die Sänger, die aus einem Neumen-Buch sangen, im Kreis standen.

Über die Mikrintervalle im Volksgesang, die man als "Chromatismen" empfinden kann, berichtet Listopádov; er nennt sie "Verschiebung der Intonierung". ²⁸⁶⁾ Er qualifiziert sie nicht eindeutig als einen Viertelton, sondern bemerkt nur, daß die Verschiebung weniger als einen Halbton nach oben oder nach unten beträgt. Daraus schließen wir, daß dem Gesang der Volkssänger (Listopádov bezieht sich auf die Donkosaken) Abweichungen von der strengen Diatonik

284) Charakteristisch ist § 16 des Beschlusses des Konzils der "Altorthodoxen Kirche" (Altgläubigen-Popovcy) am 5/17. September 1927 in Moskau: "beschlossen ... unverzüglich die Neuerungen im Gesang (die Vtora) / die zweite, wahrscheinlich terzierende Stimme/ abzuschaffen". Postanovlenija, S. 13. - Es ist in diesem Beschluß nicht klar, von welchem Gesang die Rede ist. Wahrscheinlich betrifft es den SG, als den ständig gebrauchten.

285) Siehe Kapitel III, Fußnote 67.

286) Listopádov, III, Moskva 1951, S. 29, § 7.

nicht fremd sind. Im Zusammenhang mit dem oben angeführten Bericht von A.A. Swan können wir dieselbe Eigentümlichkeit bei dem demestischen Gesang feststellen. Vielleicht ist Kórenev im Vorwort zu dem Werk von Diléckij (Kapitel IV.) ähnlicher Meinung, wenn er schreibt, daß das Demestvo eine Paraphonie sei, weil in Rußland "niemand die Stufen kenne (die sogenannten Töne), weswegen die positiven Klänge nicht von den negativen zu trennen seien".²⁸⁷⁾ An anderer Stelle äußert sich der Autor über die "negativen Konsonanzen".²⁸⁸⁾ Kórenev spricht also von dem demestischen Gesang als von einem mehrstimmigen (wie es auch der "dreizeilige" Gesang ist). Wo der Unterschied zwischen dem demestischen und dem dreizeiligen Gesang liegt, läßt sich vorläufig nicht sagen, da die beiden Arten noch nicht genügend erforscht sind. Auch können wir uns im Rahmen dieser Arbeit nicht eingehender mit der demestischen Mehrstimmigkeit befassen (weil es ein Gebiet für sich ist). Unsere Aufgabe hier ist nur hinzuweisen darauf, daß zum Wesen des DG auch - sagen wir vorsichtig - seine gelegentliche mehrstimmige Ausführung gehört, was bei dem SG nicht der Fall ist, wenigstens bis zur Mitte des 17. Jhs. nicht. Zu diesem Zeitpunkt erscheinen die ersten Harmonisationen des SG auf Dreiklangbasis, die allerdings stark vom Westen beeinflusst sind. Beljáev nennt diese Gattung "Znamenoe mnogogolosie",²⁸⁹⁾ d.h. "Stolp-Mehrstimmigkeit" (oder "Neumatische Mehrstimmigkeit"), weil die Partituren in Neumen der SN geschrieben wurden.

Die Tatsache, daß die ältesten russischen mehrstimmigen Partituren "demestisch" fixiert wurden, gab Anlaß zu der

287) Smolénskij: Diléckij, S. 16; ebenda, S. 36: "Im dreizeiligen und demestischen Satz gibt es keine Übereinstimmung der Stimmen".

288) Smolénskij: Diléckij, S. 35.

289) Beljáev: Mnogogolosie, S. 323.

verbreiteten Meinung, daß der DG als solcher schon mehrstimmig war im Gegensatz zum streng einstimmigen SG und daß die DN eigens dafür geschaffen worden ist, um diese Mehrstimmigkeit auszudrücken.²⁹⁰⁾

Die Überlieferung und Praxis der Altgläubigen, - laut dem obenerwähnten Bericht von Hochw. V. Smoljakóv - kennt den DG als **e i n s t i m m i g e n** Gesang; der Bericht von A.A. Swan dagegen spricht vom DG als von einer **m e h r s t i m m i g e n** Art. Es sind freilich viele mehrstimmige demestisch fixierte Partituren, die man auch "Demestvenniki" nannte,²⁹¹⁾ aus der Zeit der Wende vom 16. zum 17. Jh. bekannt.²⁹²⁾ Die einstimmigen Hss. überwiegen jedoch, und die ältesten demestischen Hss. sind alle einstimmig.²⁹³⁾ Auch die eingeschobenen demestischen Gesänge in Büchern mit Stolp-Melodien sind einstimmig. Dabei spielt es keine Rolle, ob die Weisen in Stolp-Semata oder etwa in demestischen festgehalten worden sind.²⁹⁴⁾ Aus dem 17. Jh. sind außerdem zahlreiche mehrstimmige liturgische Gesanghss. zu 2, 3 und zu 4 Stimmen bekannt, die in der SN fixiert worden sind. Es kam also nicht nur die DN dafür in Frage. Hier muß der wesentliche Unterschied herausgestellt werden, der im allgemeinen zwischen den mehrstimmigen demestisch fixierten Gesängen und denen in der SN besteht. Die erste Gattung stellt meist eine Art polyphoner Bearbeitung

290) Stásov, Ss. 125-126. - Beljáev: Mnogogolosie, S.331.

291) Metálov: Istorija, S. 106-107.

292) Stásov, Ss. 125-126.

293) Stásov, ebenda. - Ignát'ev: Istorija, S. 506.

294) Z.B. im Mon. II, ff. 27r, 95v, 134r, 135v, 136v, 148-149v, 164v, 220v, 228r, 241v, 334r, 335v. - Bresl. ff. 284v, 279v, 500r-v, 501r, 503r, u.a.

eines cantus firmus dar, die mehrstimmigen Stolp-Partituren dagegen lassen eine Harmonisation der Stolp-Melodien auf Dreiklangbasis erkennen und sind vom Westen her beeinflußt. ²⁹⁵⁾

Beide Gattungen von Neumen-Partituren haben in ihrer Schreibweise Gemeinsamkeiten: die Zeilen werden abwechselnd in Schwarz und Rot geschrieben und zwar in folgender Reihenfolge: ²⁹⁶⁾

- Die 1. (obere) Zeile: Semata rot, Thbn. schwarz;
 2. Zeile: Semata schwarz, Thbn. rot;
 3. Zeile: Semata rot, Thbn. schwarz;
 4. (unterste) Zeile: Semata schwarz, Thbn. rot.

Die Stimmen (Stimmzeilen) tragen folgende Bezeichnungen: Die 1. (obere) Zeile (= Stimme): "Verch" (d.h. "das Obere"), die 2. Zeile (= Stimme) - in dreizeiligen Partituren die Mittelstimme, die vermutlich den cantus firmus darstellte: "Put'" (d.h. "der Weg"), die 3. Zeile (= Stimme): "Niz" (d.h. "das Untere"). - In den vierstimmigen Gesängen tritt die vierte Zeile, "D e m e s t v o" hinzu. ²⁹⁷⁾

Nach Metallov wurde diese vierte Zeile zuweilen zu den drei Zeilen dazugegeben: ob oben oder unten, geht aus seinen Ausführungen nicht hervor. Er charakterisiert die melodische Bewegung dieser Stimme als sehr figuriert, ähnlich dem polnischen Exzellentieren (was uns veranlaßt, an den "exzellentierenden" Baß im Partes-Gesang des 17.Jhs.

295) Diese letzte Gattung nennt Beljaév "Znamennoe mnogogolosie". *Mnogogolosie*, S. 323. - A.A. Swan schreibt: (Brief vom 16. Sept. 1957): "Ich habe den demestischen Gesang in Riga bei der Grebenščikov-Gemeinde im Sommer 1936 gehört. Sie sangen nach Neumen, standen im Kreis um den Gesangsleiter und lasen aus einem Neumen-Exemplar. Wie ich mich entsinnen kann, war der Gesang melismatisch, verzerrend-dissnant (Quintparallelen) es war hier aber schwer zu unterscheiden, was richtig und was falsch war".

296) Smolenskij: *Atlas*, Ss. 104-108, 119. - Lond. I.

297) Metallov: *Istorija*, Ss. 106-107.

zu denken). Wahrscheinlich verlangte die Ausführung dieser Zeile besonders gute Sänger, und daher stammt ihre Bezeichnung: der die Kantorei leitende Demestnik selbst führte diese Zeile aus. Ob die vierte Zeile der vierstimmigen Neumen-Partituren melodisch mit der einstimmigen Fixierung derselben Stellen in demestischen Hss. übereinstimmt, muß noch untersucht werden; in den westlichen Bibliotheken hat man noch kein Material zu einem Vergleich aufgefunden.

Daraus, daß die vierte Zeile in vierstimmigen demestischen Partituren "Demestvo" genannt wurde, schließt Beljáev, ²⁹⁸⁾ daß das Demestvo nicht eine besondere Gesangsart war, sondern eben eine vierte Stimme; er ist jedoch der Meinung, daß das Demestvo nicht die unterste, sondern die oberste Stimmzeile in diesen Partituren sei. Damit würde die Ordnung der Stimmzeilen in einer vierstimmigen demestischen Partitur so aussehen:

1. (obere) Zeile: Demestvo (Semata rot);
2. Zeile: Verch (Semata schwarz);
3. Zeile: Put' (Semata rot);
4. (untere) Zeile: Niz (Semata schwarz).

Da die vierte Stimmzeile der dreizeiligen Partitur zugegeben wurde, betrachtet Beljáev den demestischen Gesang als eine Erweiterung des altrussischen dreizeiligen (dreistimmigen) Kirchengesanges zum vierstimmigen Satz. ²⁹⁹⁾ Aus welchem Grund Beljáev behauptet, daß das Demestvo die oberste Stimmzeile war, ist aus seiner Arbeit leider nicht zu ersehen. Nach Beljáev ist der Put'-Gesang und auch der demestische aus der mehrstimmigen Bearbeitung des SG entstanden, und zwar dadurch, daß diese beiden Stimmen zuerst als Kontrapunkt zu den Melodien der

298) "Drevnerusskaja muzykal'naja pis'mennost'". Moskva 1962, S. 64.

299) Beljáev: Pis'mennost', S. 64.

Stolp-Art gesetzt wurden, wobei diese kontrapunktierenden Stimmen gelegentlich auch einstimmig (d.h. als selbständige Melodien) gesungen wurden.³⁰⁰⁾ Beljáev anerkennt auch das Vorhandensein des einstimmigen demestischen Gesanges. Er betrachtet ihn nicht als eine ursprüngliche Form dieses Gesanges,³⁰¹⁾ sondern als eine spätere Form des "Demestvo", die sich aus der Vierstimmigkeit herausgebildet hat und zu einer selbständigen Gesangsart geworden ist.

Gegen diese Hypothese von Beljáev sprechen folgende Überlegungen:

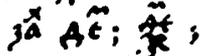
Wenn auch die Stimmen "Put'" und "Demestvo" diesen Zeilen den Namen gegeben haben, warum wissen wir nichts von einem "Verchnij" und "Nižnij" rospěv? Wenn, wie Beljáev meint, jede der Partitur-Zeilen allein für sich einstimmig gesungen werden konnte, dann wäre zu erwarten, daß es auch "verchnee" und "nižnee pěníe" gäbe, wie es eben auch "putevoe" und "demestvennoe pěníe" gibt und dementsprechend Notationsabarten "nižnee znamja" und "verchnee znamja" - wie es "putnoe" und "demestvennoe" znamja (Notation) gibt. Aber davon schweigen die uns bekannten Quellen, schweigt auch Beljáev. Die Annahme, daß die Bezeichnung der Gesangsart "Demestvo" von der vierten Zeile (= Stimme) herrührt, ist irrig, weil die Bezeichnung "Demestvo" schon lange vor dem Auftauchen der mehrstimmigen Partituren bekannt war, die Demestvo-Stimme zuweilen eine Melodie der Stolp-Art singt, während die Weisen des eigentlich demestischen Typus einen eigenen Charakter haben und außerdem in den zwei- und dreistimmigen

300) Beljáev: Mnogogolosije, Ss. 328-329, 333; Pis'mennost', S. 67.

301) Beljáev: Pis'mennost', S. 64.

demestisch fixierten Hss. keine Zeile (= Stimme) die Bezeichnung "Demestvo" trägt. Daher sind Demestvo-Art und Demestvo-Stimme zwei verschiedene Begriffe.

Für die mehrstimmige Ausführung der demestischen Melodien sprechen die Rubriken, die zu Anfang oder häufig auch in der Mitte eines Textabschnittes der demestischen Weisen zu finden sind. Sie stehen in den einstimmigen demestisch fixierten Hss., fehlen dagegen in den mehrstimmigen demestischen Partituren:

- 1) ПОЧІНЪ ДЕМЕСТВОМЪ ("Anfang demestisch"), Abbr.:  ;
- 2) ЗАХВАТЪ ДЕМЕСТВОМЪ ("Einfall demestisch"), ,
 ;
- 3) ЗАХВАТЪ ВЕРХОМЪ ("Einfall der Oberen"),  ;
- 4) ЗАХВАТЪ НИЗОМЪ ("Einfall der Unteren").

Die Neumen selbst geben keine Erläuterung; Notation (hier die einstimmige) und Text werden also von den Rubriken nicht berührt. Diese Rubriken lassen vermuten, daß der Gesang trotz demestischer Fixierung solange nicht spezifisch-demestisch vorgetragen wurde, bis die Rubrik es eigens vorschrieb, oder sie zeigen den Einsatz der betreffenden Stimmen, die bis dahin pausierten. Die Bedeutung dieser Anweisungen wurde sicher durch die Praxis weitergegeben.

Die Gegenüberstellung eines Vorsängers zum ganzen Chor (der oft in der Mitte eines Wortes einfällt) ist typisch für den Volksgesang der Russen. Den Vorsänger im weltlichen Gesang nennen die Russen "Zapěválo" (wörtlich "Vorsänger" oder "Ansänger"). Er entspricht dem "Golovščík" der Kirchenkantoreien. In Karpatho-Ruthenien (dem Gebiet von Mukačevo, Užhorod und Chust), habe ich selbst miterlebt, wie die ganze Gemeinde den Gottesdienst singt. Ein "D'jak" oder eine Gruppe von "D'jaki" intoniert;

sobald die Gemeinde die Anfangsworte und die bekannte Melodie hört, fällt sie mit ihrem Gesang ein, zuweilen mitten im Wort. Auf diesen Einfall der Gemeinde in den Gesang des D'jaks-Vorsängers kann kein anderer Ausdruck als "Zachwat" angewendet werden (oder "podchwat", was aber besser durch "Übernahme" zu übersetzen wäre). So können wir die genannten Rubriken als eine geregelte "Kontrapartie" des Vorsängers (oder des Gesanges im Unisono) zum Gesang der ganzen Kantorei (bzw. bei mehrstimmiger Ausführung der anderen Stimmen) ansehen. Damit entsteht eine Vermutung: ob denn die im Kapitel VII. erwähnten Wortunterbrechungen nicht einem "Zachvat demestvom" entsprechen, dadurch daß die zweite Stimme (oder die Kantorei) mit dem Wort, das der Vorsänger gerade singt, einfällt, etwa so:

(Bresl. f. 215r): "Demestvo stolpovym znamenem. / Dann mit Neumen, einstimmig: / Na-a re-ce va-vi-lo-o-o va-a-vi-lo-o-o-o-o na-a re-ce va-vi-lon-ste-1..." - und in Lond. I, f. 25r, vierstimmig, mit Neumen:

- | | | |
|---|----|---|
| { | 1. | Na rě-kach va-vi-lo-o-o-o-nskich. Va-a-vi-lo-o-o-o-o-o-o- |
| | 2. | Va-a-vi-lo-o-o-o-o-on- |
| | 3. | Va-a-vi-lo-o-o-o-o-o-o- |
| | 4. | Va-a-vi-lo-o-o-o-o-o-o- |
-
- | | | |
|---|----|--------------------------------------|
| { | 1. | -o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-on-skich... |
| | 2. | -skich na rě-kach va-vi-lon-skich... |
| | 3. | -o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-on-skich... |
| | 4. | -o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-on-skich... |

Allerdings ist dies nur unsere Vermutung; die Frage gehört zur Problematik der früh-russischen Mehrstimmigkeit und kann deswegen hier nur angedeutet werden.

Auf Grund der in diesem Kapitel ausgeführten Tatsachen können wir das Wesen des demestischen Gesanges folgendermaßen charakterisieren:

- a) Neben der einstimmigen Ausführung gehört zum DG auch die mehrstimmige; die Regeln dieser Mehrstimmigkeit lassen sich nicht mit den Regeln der allgemeinen Musiklehre koordinieren;
- b) Möglicherweise ist der DG eine Schöpfung gewisser Singmeister - also ein Ausdruck des musikalischen Denkens der altrussischen Meister des liturgischen Gesanges;
- c) Der DG hatte eine andere Methode der Ausführung als der SG;
- d) Er hat eine freiere und kunstvollere Gestalt als der SG und basiert auf einem anderen Form-Prinzip.

Alle diese Umstände könnten Anlaß für die Schaffung einer für diese Singweise geeigneten Notation sein. Hier müssen wir eine andere Notationsart erwähnen, die bis jetzt von den Forschern und Historikern ganz außer Acht gelassen worden ist und nur dem Namen nach erwähnt wurde: die Put'-Notation und die Put'-Weise (путь, путное знамя, bzw. путное пѣніе, путевоѣ распѣвъ).³⁰²⁾ Diese Art und ihre Notation könnte eventuell als Bindeglied zwischen dem Kondakarien-Gesang des 13. Jhs. und dem DG des 16. Jhs. in Betracht kommen. Einige Gesänge der Put'-Art (Megalynaria-Veličanija, Zadostojniki, Světilny-Exapstellaria) sind sogar in den synodalen quadratnotierten Ausgaben aufgenommen worden. Diese Singweise und Notation erscheint neben dem SG fast um ein Jahrhundert früher als die DN (etwa gegen Ausgang des 15. Jhs.). Die Graphik der Fut'-Notation zeigt, daß die spezifischen Semata der PN auch in den Katalog der demestischen Zeichen

302) Metallov: Simiografija, Ss. 30-31. - Smolénskij: Notacii, S. 89. - Rieseemann, S. 101. - Razumóvskij: II, D. 182.

einbezogen wurden.³⁰³⁾ Obwohl es in diesem Rahmen unmöglich ist, sich näher mit der PN und ihrer Problematik zu beschäftigen, sei nicht versäumt, das Notwendigste über sie zu sagen. Wir müssen betonen, daß die weitere Erforschung des demestischen Problems das Problem der PN und des PG mit sich bringt. Eine enge Verwandtschaft zwischen der PN und der SN einerseits und der DN andererseits ergibt sich schon bei der oberflächlichen Betrachtung der graphischen Formen dieser Notationsarten. Bezeichnend für die PN ist die Verwendung einiger Zeichen (die sich ebenfalls in dem Katalog der demestischen Semata finden), die in den ältesten Hss. des 15. Jhs. nicht mehr verwendet wurden. Das Problem der Put'-Gesangsart lassen wir hier beiseite: es ist ein Thema für sich. Aber die Beziehungen zwischen der demestischen, Stolp- und Put'-Notation müssen wenigstens in ihren Grundzügen besprochen werden.

- - - - -

³⁰³⁾ Eine Azbuka dieser Notation bei Smolén'skij: Notacii, auf der S. 89.

IX.

DIE BEZIEHUNGEN DER DEMESTISCHEN
NOTATION ZU DER STOLP- UND PUT'-
NOTATION.

Wie im Kapitel VIII. gesagt wurde, besteht eine enge Verwandtschaft der graphischen Formen der DN mit denen der Stolp- und der PN. Alle diese drei Notationen haben entweder die selben Grund- und Hilfszeichen, oder ihre Semata bestehen aus den gleichen graphischen Elementen und deren Kombinationen. Wir werden nun jene Merkmale herausstellen und bestimmen, durch welche sich die DN in ihrer Graphik von der Stolp- und PN unterscheidet.

Bei der Gegenüberstellung der wichtigsten Zeichen der DN und der Grundzeichen der SN kann man feststellen, daß rund 60 % der Zeichen der DN beiden Notationen angehören und nur etwa 40 % der DN allein eigen sind. Wir nehmen zum Vergleich den Zeichenvorrat zum Zeitpunkt der Einführung der Thbn und der tMrkn in die DN, also in der zweiten Hälfte des 17. Jhs. Wir wählen diesen Zeitpunkt deswegen, weil unsere Abhandlung über die DN und ihre Grammatik sich eben auf das letzte Stadium der Entwicklung der DN bezieht. In der Tabelle I. sind die verschiedenen Kombinationen der Zeichen miteinander und die Modifikationen durch die in beiden Notationen gebrauchten Hilfszeichen nicht angeführt, sondern nur die wichtigsten Formen der Grundzeichen. Damit können wir sagen, daß in der Spalte 3 (Tabelle I.) angeführte Zeichen als ein spezifisches Merkmal für die Unterscheidung zwischen der DN und der SN betrachtet werden können. Die musikalische

TABELLE I.

	1. Nur der SN eigene Zeichen.	2. Zeichen gemeinsam der S- und DN.	3. Nur der DN eigene Zeichen.
1	zn zu st zu so	z zu so	z z
2	z	z z z z	z z
3	z	z z z	z z
4	z z z z	z	z z z
5	z	z	z z
6	z z z z	z	z z
7	z z z	z z	z z z z
8	z	z	z z z z
9	z z	z	z z z
10	z z z	z	z z z
11	z	z	z z
12	z	z	z z
13	z z	z	z z
14	z z	z	z z
15	z	z	z z z z
16	z z z	z z z	z z z z
17	z z	z z	z z
18	z z	z z	z z
19	z z	z z	z z
20	z z	z z	z z

Bedeutung der den beiden Notationen gemeinsamen Zeichen kann allerdings in der DN anders sein als in der SN; darüber wird im grammatischen Teil unserer Arbeit die Rede sein.

Nach der Meinung von Metálov ³⁰⁴⁾ sollen die Zeichen der DN denen der SN und der PN entnommen sein. Über die PN existiert nur ein unzulänglicher Artikel von Smolénskij, der jedoch seinem Gegenstand nicht gerecht wird. Es werden in ihm zwei Seiten einer Azbuka der PN abgebildet. ³⁰⁵⁾ Es handelt sich um einen Katalog der Zeichen ohne jede Erklärung oder Erläuterung ihrer Bedeutung, doch sind die Semata mit Namen genannt. Die Semata hier werden "Putnoe znamja" ("Put'-Notation") und zuweilen "Ključ putnyj" ("Put'-Schlüssel") genannt. Während die Bezeichnung "Znamja" dem Sammelbegriff "Notation" entspricht, bezieht sich der Terminus "Ključ" auf das einzelne Zeichen: die Semata der PN werden also "Ključí" ("Schlüssel") genannt. Genau so werden auch die Semata der DN genannt: "demestvennye ključí" - "demestische Schlüssel". ³⁰⁶⁾

Eine enge Verwandtschaft zwischen der PN und der SN ist nicht nur aus der Graphik der Zeichen zu ersehen, sondern auch aus der Tatsache, daß einige Kataloge und Azbuki der SN zugleich von beiden Notationen sprechen, z.B.: "Imjana otkroveny znamení stolpovomu i

304) Metálov: Simiografija, S. 31.

305) Smolénskij: Notacii, S. 89, Bild 34: "Načalo putnago znamení ključ putnoj, eže v stolpovom ne obrětaetsja" ("Anfang der PN, Put'-Schlüssel, der sich in der SN nicht findet"). - Auch bei Preobraženskij: Istorija, S. 13, reproduziert.

306) Kalášnikov: demestv., f. 1: "Azbuka demestvennaja s razvodom na prcstoe znamja. Krasnyja značat demestvennye ključí, a černyjja prostoe znamja".

putnomu", 307) - "... jakože drevle byst' v stolpotvori-
tel'nom i putevom starorosijskom znameni...".³⁰⁸⁾ Dies
ist so zu verstehen, daß die PN die gleichen Zeichen
gebraucht (und unter den gleichen Bezeichnungen) wie
die SN, dazu kommt noch eine Reihe besonderer Put'-
Zeichen.

Aus der Gegenüberstellung der spezifisch demestischen
Zeichen (siehe Tabelle I.) mit dem kurz dargebotenen
Katalog der Put'-Zeichen von Smolénskij ist erkennbar,
daß erstere fast alle der PN entnommen sind. Wir brin-
gen als Tabelle II. den Katalog der Put'-Zeichen aus
der erwähnten Reproduktion von Smolénskij, dazu unsere
Bemerkungen.

(Siehe Tabelle II.) ³⁰⁹⁾ 1. Sokólec (SN nicht gebraucht).-
2. Golúbčik (SN - als "Golúbčik tíchij").- 3. Golúbčik
světloj.- 4. Golúbčik mráčnoj. - 5. Dva v čelnú. (DN sel-
ten, dagegen oft in der SN). - 6. Slóžja (? - undeutlich).-
7. Vrachíja (DN und SN: in dieser Form nicht bekannt). -
8. Vrachíja mráčnaja (auch in der DN). - 9. Vrachíja svět-
laja (auch in der DN). - 10. Vrachíja tresvětłaja. -
11. Vrachíja (weitere Bezeichnung undeutlich; DN: nicht
gebraucht). - 12. Vrachíja s kryžém. - 13. Ključ (SN:
nicht gebraucht, dagegen oft in der DN). - 14. Ključ svět-
loj (auch DN). - 15. Golúbčik ométnoj (dasselbe Zeichen:
Golúbčik světloométnyj). - 16. Vozdérnutaja (gemeint ist
wahrscheinlich: Pálka vzdérnutaja). - 17. Perevódka
nepostojánnaja (DN und SN: Perevódka). - 18. Osóka (auch
in DN; SN: Osóka hat eine andere Graphik). - 19. Perevódka
ključevája. - 20. Stréłá ométnaja. - 21. Dvoečél'naja

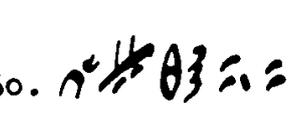
307) Mon. III, f. 4r.

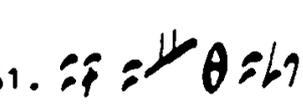
308) Mon. I, f. 4r. - Azbuka, S. 4.

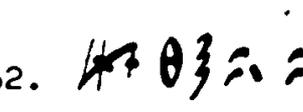
309) Seite 146.

TABELLE II.
Die Zeichen der Put'-Notation. 309)

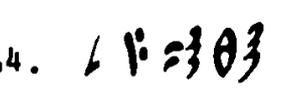
- 1.  2.  3.  4.  5.  6.  7.  8. 
- 9.  10.  11.  12.  13.  14.  15.  16. 
- 17.  18.  19.  20.  21.  22.  23.  24. 
- 25.  26.  27.  28.  29.  30.  31.  32. 
- 33.  34.  35.  36.  37.  38.  39.  40. 
- 41.  42.  43.  44.  45.  46.  47.  48. 
- 49. 

50.  $\left[\begin{matrix} \text{Handwritten symbols} \\ \text{Handwritten symbols} \end{matrix} \right]^{310)} \left[\begin{matrix} \text{Handwritten symbols} \\ \text{Handwritten symbols} \end{matrix} \right]^{311)}$

51.  $\left[\begin{matrix} \text{Handwritten symbols} \\ \text{Handwritten symbols} \end{matrix} \right]^{312)}$

52. 

53.  $\left[\begin{matrix} \text{Handwritten symbols} \\ \text{Handwritten symbols} \end{matrix} \right]^{313)}$ $\left[\begin{matrix} \text{Handwritten symbols} \\ \text{Handwritten symbols} \end{matrix} \right]^{314)}$

54.  $\left[\begin{matrix} \text{Handwritten symbols} \\ \text{Handwritten symbols} \end{matrix} \right]^{315)}$

309) Smolénskij: Notacii, S. 89, Bild 34. - Preobražénskij: Istori-
ja, S. 13.

310) Mon. I, f. 466. - Azbuka, S. 87.

311) Mon. I, f. 101r. - Azbuka, S. 238.

312) Msn. I, f. 32r. - Azbuka, S. 45.

313) Mon. I, f. 32v. - Azbuka, S. 47.

314) Mon. I, f. 35r. - Azbuka, S. 53.

315) Msn. I, f. 84r. - Azbuka, S. 190.

(gemeint ist: Stréla dvoečél'naja). - 22. Nepostojánnaja (gemeint ist: Stréla nepostojánnaja). - 23. Mračnočél'naja (gemeint ist: Stréla mračnočél'naja). - 24. Světločél'naja (gemeint ist: Stréla světločél'naja). - 25. Stréla počzdnája (DN; SN: Stréla světlaja). - 26. Stréla s ključém povódnaja. - 27. Skaméica nepostojánnaja. - 28. Dvoečél'naja (gemeint ist: Skaméica dvoečél'naja). 29. Mráčnaja (gemeint ist: Skaméica mráčnaja). - 30. Světlaja (gemeint ist: Skaméica světlaja). - 31. Dvoečél'naja s ključém (gemeint ist: Skaméica dvoečél'naja s ključém). - 32. Krjuk ključevój (DN; SN: Ključ). - 33. Mráčnoj (gemeint ist: Krjuk mráčnoj). - 34. Světloj s ključém (gemeint ist: Krjuk světloj s ključém). - 35. Ométnoj (gemeint ist: Krjuk ométnoj). - 36. Krjuk s rógom. - 37. Zanóžek. - 38. Mráčnoj (gemeint ist: Zanóžek mráčnoj). - 39. Krjuk s soróč'ej nóžkoju. - 40. Podčášie. - 41. Mráčnoe (gemeint ist: Podčášie mráčnoe). - 42. Ključevája (gemeint ist: Podčášie ključevóe). - 43. Podčášie ométnoe. - 44. Vrachíja světloključevája. - 45. Méčik. - 46. Ključevój (gemeint ist: Méčik ključevój. - 47. Ométnoj (gemeint ist: Méčik ključevój ométnoj). - 48. Mráčnoj (gemeint ist: Méčik ključevój mráčnoj). - 49. Světloj (gemeint ist: Méčik ključevój světloj).

Außer den hier angeführten Semata der PN stehen in dieser Azbuka einige Fity des Put'-Gesanges, die den gleichen Namen tragen wie einige Fity des Stolp-Gesanges, jedoch eine andere graphische Form haben (wir führen sie in Klammern an): 50. Grómnaja. - 51. Povódnaja. - 52. Postojánnaja. - 53. Gromozél'naja. - 54. Čertóžnaja.

Die Zeichen Fitá, Zmíjca und Rog (Tabelle I, Nr. 12, 14 und 13 in der 1. Spalte) sind in der DN nicht bekannt, dagegen werden sie in der PN wie in der SN (möglicherweise nicht mit der gleichen Bedeutung) verwendet. Außerdem können wir bei der Betrachtung der Put'-Hss. feststellen, daß in die-

ser Notation neben den charakteristischen Put'-Zeichen auch die Zeichen Nr. 2, 6, 11, 4, 20 (Tabelle I, Spalte 1.), die wir in der DN nicht finden, gebraucht werden. Damit nimmt die PN die Stellung zwischen der Stolp- und der DN ein und kann als eine Art Verbindungsglied zwischen diesen beiden Notationen betrachtet werden. Von den 49 Zeichen der PN (Tabelle II) werden nur 13 nicht in der DN gebraucht; es sind die Zeichen Nr. 7, 11, 12, 19, 20, 22, 23, 24, 26, 29, 31, 44 und 47. Rund zwei Viertel der P.-Semata sind also von ihr übernommen. Nur 11 Zeichen: Nr. 2, 3, 5, 6, 17, 25, 27, 32, 33, 41 und 45 (also, knapp ein Fünftel der Gesamtheit) gehören ebenfalls der SN an, jedoch mit einer vermutlich anderen melodischen Bedeutung (siehe im grammatischen Teil), weil nur sie Anlaß boten, in die Reihe der P-Semata eingeführt zu werden.

Neben den hier angeführten Gesangszeichen tritt sowohl in der PN wie in den demestischen Hss. das rote Zeichen  auf. Dieses steht zumeist in Zinnoberfarbe am Anfang einer musikalischen Phrase oder eines Textabschnittes in der Textzeile und nicht etwa in der Reihe der Semata. Oft ist es mit einem Gesangszeichen überschrieben, das aber auch fehlen kann. Daß läßt darauf schließen, daß das Zeichen als solches nicht die Bedeutung eines Gesangszeichens, sondern eine andere Bedeutung haben mußte. Auch wird es nicht in den Azbuki unter den Semata angeführt. Es erscheint sogar in den Hss. der Put'- und demestischen Melodien, die aber in SN notiert sind. Das ist ein sicheres Merkmal für die Zugehörigkeit des jeweiligen Gesanges zur PA oder zur demestischen, wobei wir davon absehen, daß solche Melodien zumeist ohnehin mit "Put'" oder "Demestvo" überschrieben sind. Bemerkenswert ist, daß dieses Zeichen der Form nach dem Buchstaben 3 des profanen russischen Alphabets entspricht, das zu Anfang des 18. Jhs.

eingeführt wurde. Im Kirchenslavischen hingegen ist es unbekannt. Es klingt auch an den Buchstaben ѣ des glagolitischen Alphabets an. Aber dieses wurde bei den Russen, die nur das Cyrillische kannten, nicht gebraucht. Diese Tatsache schließt aber die andere keineswegs aus, daß wir eben glagolitische Inschriften des 11. Jhs. kennen, die in Novgorod entstanden sind.³¹⁶⁾ Auch die DN (laut Razumóvskij) entwickelte sich dort. Ein gesungenes E am Anfang einer Phrase hat wenig Sinn, vielmehr kann man in diesem ѣ -Zeichen ein stilisiertes ѣ , den Anfangsbuchstaben des Wortes "Zachvat", sehen, wie es sich z.B. in der Hs. Bresl. f. 283v am Anfang einer Zeile des demestischen Gesanges (obwohl in SN fixiert) findet (ein deutliches ѣ anstatt des üblichen ѣ). Allerdings wird in den späteren einstimmigen demestischen Hss. (etwa des 19. Jhs.) dieses Zeichen nicht mehr gebraucht, obwohl der Terminus "Zachvat" dort nicht selten erscheint.³¹⁷⁾ Im SG ist dieses Zeichen nicht bekannt; deshalb ist es auch als charakteristisch für die Put'- und DN zu betrachten. Seine Bedeutung bleibt noch unklar. Es könnte sich auf die Ausführung und zwar auf die mehrstimmige beziehen. Aller Evidenz zum Trotz beharrt jedoch Razumóvskij auf der Meinung, daß die DN ihre graphischen Formen unabhängig von der SN entwickelt hat und daß jede Analogie zwischen beiden ein gering zu wertender Zufall ist.³¹⁸⁾ Dagegen behauptet Beljáev,³¹⁹⁾ daß die DN mit der Put'- und mit der sogen. Kazan'-Notation ("Kazanskoe znamja")

316) Černych, P.J.: Istoričeskaja grammatika russkozo jazyka. 2. Auflage. Moskva 1954, S. 97.

317) Z.B.: Par. V, ff. 143v, 144v, - neben dem "Počín demestvom", - und anderen Stellen.

318) Razumóvskij: II, S. 182.

319) Beljáev: Mnogogolosie, Ss. 328, 331-332; Drevne russkaja muz. pis., S. 55.

identisch sei und es sich hier nur um drei verschiedene Bezeichnungen einer Notationsart handle. Er begründet seine Behauptung allerdings nicht. Über die Kazan'-Notation ist bis jetzt noch keine Abhandlung veröffentlicht worden, die Azbuki dieser Notation schlummern noch immer in den Archiven der UdSSR und sind bisher nicht veröffentlicht worden. In der gesamten Literatur auf dem Gebiet des russischen liturgischen Gesanges wird die Kazan'-Notation (wie die PN) nur als eine abgeschaffte und vergessene Notationsart kurz erwähnt. Angeblich wurde diese Notation von den Sängern des Zaren Ivan IV (1533-1584) anlässlich der Eroberung von Kazan' (1552) geschaffen. ³²⁰⁾

Alle Autoren vor Beljáev machen einen deutlichen Unterschied zwischen Put'-, Kazan'- und demestischer Notationsart. So z.B. betont Smolénskij, ³²¹⁾ daß die Kazan'-Notation den anderen ähnlich (aber nicht mit ihnen identisch!) sei; sie sei nur von kurzer Dauer gewesen, so daß sie zur Zeit Smolénskij's (+1909) selbst den besten Kennern und Vorsängern der Altgläubigen nicht mehr bekannt gewesen sei. Die DN dagegen werde noch, sei es auch in kleinem Umfang, von den Altgläubigen gebraucht. Die Kazan'-Notation bestand aus Elementen der Stolp-, Put'- und DN und diene keiner besonderen Gesangsart. Während neben dem PG noch der Stolp- und DG bekannt sind, ist ein Kazan'-Gesang (etwa "kazanskoe pěníe") unbekannt.

Aus diesen Widersprüchen entstehen die Fragen:

a) Wenn die PN mit der Kazan'-Notation identisch ist, warum hat man sie denn erst nach der Eroberung von Kazan' umbenannt und d a n e b e n die alte ursprüngliche Bezeichnung "putnoe znamja" beibehalten? ³²²⁾

320) Razumóvskij: I, S. 63. - Smolénskij: Notacii, S.99. - Metallov: Istorija, S. 63. - Riesemann, S. 102.

321) Smolénskij: Notacii, Ss. 85-90, 99. - Preobražénskij: Istorija, S. 13.

322) Mon. I, f. 4r. - Mon. III, f. 5r.

b) Warum hat man jene gewisse Notationsart (PN) an der Jahrhundertwende des 15.-16. Jhs. nicht gleich "demestisch" genannt, obwohl man schon viel früher über den DG Bescheid wußte?

Ad a): Es scheint sehr unwahrscheinlich, daß man zum Andenken an den glänzenden Sieg über das Tartarenreich den Namen der eroberten Hauptstadt einer schon längst bekannten Notation gegeben hat, anstatt eine neue, sei es auch nur eine Variante oder Abart der alten, eine ihr ähnliche, aber doch nicht mit ihr identische, zu schaffen. Betrachten wir die PN im Vergleich zur demestischen näher, dann werden wir sehr auffallende Unterschiede bemerken: in der PN sind die Fitá, Zmíjca und Rog neben den anderen typischen Zeichen der SN zu finden, die in der DN gar nicht gebraucht werden. Man darf wohl annehmen, daß die Kazan'-Notation wie auch die demestische, eine Weiterentwicklung der PN ist, die wiederum mit der SN sehr eng verwandt ist. Aber eine Abart ist noch längst nicht mit einer anderen Abart identisch. Wenn diese Notationsarten identisch sind, - warum werden dann die Azbuki und Kataloge der Zeichen nicht etwa "Sammlung der Put' - das heißt demestischen (bzw. kazanischen) Zeichen", sondern einfach "... der Stolp- und Put'-Zeichen" genannt? - Ohne nähere Studien dieser Notationen kann man nicht ohne weiteres behaupten, daß die DN mit der Put'- und Kazan'-Notation identisch sei. Beljáev bringt überhaupt keine Beweise für seine Behauptungen, deswegen dürfen wir sie nicht als feste Tatsachen betrachten.

Ad b): Wenn wir die Behauptung von Metallov berücksichtigen, daß die Kazan'-Notation aus den Zeichen der Stolp- und DN zusammengestellt worden sei, ³²³⁾ so kann die DN

323) Metallov: Simiografija, S. 31.

mit der Kazan'-N. nicht identisch sein, weil diese die schon vorhandenen demestischen Zeichen in ihr System aufnahm. Aber hier geraten wir in Widerspruch mit der Behauptung von Stásov und Razumóvskij, die als approximatives Datum für das Entstehen der DN etwa das Jahr 1569 annehmen.³²⁴⁾ Wir besitzen in der uns zugänglichen Literatur keine Angaben für das früheste Datum der ersten Hss. der Kazan'-N. Es ist zu vermuten, daß sie in den Jahren nach der Eroberung von Kazan' entstanden. Wenig glaubwürdig ist die Annahme, daß die Kazan'-N. erst 17 Jahre nach diesem Ereignis so benannt wurde. Wenn die Kazan'-N. ihre Zeichen auch der DN entnommen hat, muß diese letzte also älter und außerdem in gewissen Zügen unterschiedlich von der neuen (Kazan'-) Notation sein. Wenn Smolénskij behauptet,³²⁵⁾ daß die Kazan'-N. kaum 100 Jahre im Gebrauch war, dann müßte sie etwa gegen 1652-1669 verschwunden sein. Wäre sie mit der DN identisch, so könnte man erwarten, daß auch die DN zu diesem Zeitpunkt nicht mehr gebraucht wurde. Aber wir wissen, daß im Gegenteil die DN im Gebrauch blieb, wenn auch in kleinerem Umfang, und sich weiterentwickelte (Kapitel X).

Wir können das oben Dargestellte folgendermaßen zusammenfassen:

- 1) Die DN wurde zweifellos aus dem graphischen Inventar der Zeichen der Stolp- und der PN zusammengestellt;
- 2) Dabei fanden nicht alle Zeichen und Zeichenkombinationen der SN in die DN Eingang, im Gegensatz zur PN (in der fast alle Zeichen und Zeichenvarianten der SN gebraucht werden);

324) Stásov, S. 123. - Ich vermute, daß sich Razumóvskijs Meinung an diesen Artikel von Stásov anlehnt. Die Arbeit von Stásov erschien etwa ein Jahrzehnt vor dem Werk Razumóvskijs (1856 und 1867-1868-1869); dieser beruft sich leider weder auf Quellen noch auf Autoren.

325) Smolénskij: Notacii, S. 99.

3) Deswegen kann die DN nicht mit der PN identifiziert werden:

4) Ebenfalls kann man die DN vorläufig nicht mit der Kazan'-Notation gleichsetzen, weil diese letzte Notation noch nicht erforscht ist.

Die hier kurz angeführte sehr enge Beziehung zwischen der DN und den beiden älteren Notationsarten (S- und PN) veranlaßt uns zur Frage nach der Herkunft einiger der PN entliehenen Zeichen.

Die Tatsache, daß die DN einige Zeichen verwendet, die wir nicht im Katalog der Stolp-Semata im 16. Jh. finden, sondern die der PN entliehen sind, ist bedeutsam. In die PN wurden sie aus dem Zeichenvorrat der ältesten Formen der SN übernommen, die aber in der SN schon etwa im 15. Jh. oder sogar in der zweiten Hälfte des 14. Jhs. nicht mehr gebraucht wurden. Das läßt uns vermuten, daß die unbekanntenen Schöpfer der PN um die Jahrhundertwende des 15.-16. Jhs. und der DN in der zweiten Hälfte des 16. Jhs. diese Zeichen noch kannten und sie nicht ohne Grund in den Katalog der Put'- bzw. der demestischen Zeichen einbezogen haben. Möglicherweise geschah es, weil die Art der Ausführung gewisser Stellen im Put'- und demestischen Gesang nach solchen Zeichen verlangte, wenn die Stolp-Zeichen nicht geeignet waren, diese Nuancen zum Ausdruck zu bringen. In der Stolp-Art dagegen kann diese uns jetzt unbekannt Art nicht mehr üblich gewesen sein.

Diese Zeichen sind folgende:

1) Osóka der PN (Nr. 18. unserer Tabelle II). Ihre paleographische Form  ist schon in den bekannten Fragmenta Chiliandarica A, ff. 9v, 76v, zu finden.

2) Vrachíja svétlaja der PN (Tabelle II, Nr. 9). In der DN wird es in der Form "Vrachíja mráčnaia" (Tabelle II, Nr. 8) gebraucht. Ein dazu paralleles Zeichen in der Form

3:— (mit verschiedenen Varianten) finden wir ebenfalls in den ältesten Hss. der SN.³²⁶⁾ Daß es sich hier um eine andere skriptorische Form der Vrachíja mráčnaja, bzw. světlaja handelt, ist wohl möglich: aus der Palaeographie der SN ist uns die Wanderung der beiden Punkte bei dem Sema Golúbčik bórzyj gut bekannt. Dementsprechend kann man sich die gleiche skriptorische Entwicklung der beiden Punkte bei der Vrachíja vorstellen.

3) Zanožek der PN (Tabelle II, Nr. 37) und Krjuk s soróč'-ej nóžkoju (Tabelle II, Nr. 39) - in der SN des 15.-17. Jhs. nur als  bzw.  bekannt, dagegen in der Put'- und der DN sehr oft vorkommend, auch in den ältesten Formen der SN.³²⁷⁾

Die musikalische Bedeutung dieser Zeichen in der DN ist bekannt (siehe die Grammatik). Ob sie dieselbe war in der PN - und besonders in der SN des 13.-14. Jhs. - läßt sich noch nicht sagen.

Betrachten wir die obenangeführten Zeichen der PN näher. Aus der Tabelle II geht die slavische Herkunft ihrer Benennung ohne weiteres hervor. Nur das Zeichen Nr. 7 mit seinen Modifikationen (Nr.Nr. 8, 9, 10, 11, 12) führt ausnahmsweise eine griechische Bezeichnung: βραχίττα. Wir finden diese Bezeichnung bei dem Tempo- und Mensurbegriff (χρόνοι) der byzantinischen prosodischen Zeichen des 10. Jhs.,³²⁸⁾ doch hier weist die βραχίττα eine ganz andere graphische Form und auch andere Funktion auf: . In dieser Form und unter derselben Bezeichnung gehört die Vrachíja zu den Akzentzeichen auch bei den

326) Z.B. Fragmenta A, ff. 2r, 12r, 20v, 29r, 30v, 67v, 68v, 99v, u.a. - Metallov: Simicgrafija, Tabellen IV, X, XVII, XXVII, u.a.

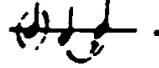
327) Fragmenta A, ff. 9r, 13r, 55v, 65v - und die Form "Zanožek mráčnoj" (unsere Tabelle II, Nr. 38) - in Fragmenta A, f. 55r.

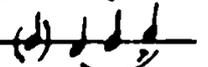
328) Tardo, Tavola II. - Palikarova, S. 100.

Russen vor der Schriftreform Peters I (1717), neben Oksíja / , Varíja \ , Íso // , u.a. ³²⁹⁾ Für die Bedeutung der Bezeichnung "Vrachíja" in der Notation kann das Wort $\beta\rho\alpha\chi\acute{\upsilon}\varsigma$ = "kurz" nicht in Betracht kommen, weil die melodische Funktion der Vrachíja (Modifikation Nr. 8 unserer Tabelle II) ist: drei im Sekundenschritt ansteigende Töne in den Werten von 1/2, 1/2 und 4/4 Note. So trifft das Charakteristicum "kurz" oder "niedrig" nicht zu. Dazu kommt, daß wir die Vrachíja als Prototyp der Gruppe der "Stréla gróm-naja" in der SN ansehen können. Diese russische Bezeichnung wird als "donnernder Pfeil" übersetzt, was wahrscheinlich die Ausführungsweise dieses Sema charakterisieren soll. So scheint die Ableitung von $\beta\rho\alpha\chi\epsilon\acute{\iota}\nu$ = "krähen", "dröhnen", "rauschen" mehr der Tatsache zu entsprechen. Wählten etwa die russischen Theoretiker die griechische Bezeichnung bewußt für einen anderen graphischen Ausdruck oder handelt es sich um eine dunkle Reminiszenz ihres griechischen Ursprunges, ohne daß sie sich klar gewesen waren über die musikalische Bedeutung dieses Zeichens? Wir halten es für wahrscheinlich, daß es sich bei dieser Bezeichnung um eine Reminiszenz an die griechische Semata-Nomenklatur handelt. Daß wir die griechische Bezeichnung "Vrachíja" auch in der PN finden, weist auf eine alte Tradition des PG hin, in der die ursprüngliche Nomenklatur noch nicht ganz vergessen war, obgleich ihre Verbindung mit den graphischen Entsprechungen den russischen Theoretikern nicht mehr ganz gegenwärtig gewesen sein dürfte.

Wenn wir die Vrachíja der PN auf Grund der byzantinischen Notation analysieren, dann ergibt sich folgendes:

329) Čerepnín, S. 377.

1.) Das Zeichen Vrachíja (Nr. 7 der Tabelle II) ist eine Kombination des ἀπότροπος ϝ mit ὀξεία / . Die melodische Bedeutung entspricht der Figur: 

2) ϝ:— ist eine Kombination des ἀπότροπος mit κεντήματα .. oder : und mit ὀξεία ³³⁰⁾ umgeschrieben:  . Diese Deutung von ϝ:— und ϝ:— (angenommen, daß ϝ:— = ϝ:— ³³¹⁾) ist in der Put'-, bzw. DN äquivalent.

Von einigen anderen Zeichen können wir dasselbe behaupten, z.B. von dem Krjuk světlyj der DN. Zur Zeit des Aufkommens des demestischen Neumen-Systems zeigt dieses Zeichen einen Ton im Werte etwa einer halben Note in der SN an, und zwar 2 Stufen höher als der vorhergehende Tiefpunkt der melodischen Phrase (Notation B) ³³²⁾.

In der DN jedoch bedeutet dieses Zeichen zwei gebundene, schrittweise aufsteigende Töne. Wenn wir annehmen, daß es sich bei dem Krjuk um eine Umwandlung des ursprünglichen ἴσον handelt, so müssen die zwei Punkte den κεντήματα entsprechen. Wir haben dann eine Kombination vor uns, die die melodische Linie  ergibt ³³³⁾. Genau so verhält sich das Sema Krjuk světlyj der DN.

Diese Parallelen reichen aus, um eine sehr alte Tradition der Deutung der Semata zu bestätigen. Solche, wenn auch nur annähernde Übereinstimmung, läßt schließen, daß in der Put'- und DN einiges von ihrer Bedeutung vor ihrer vermutlichen Reform am Ende des 14. Jhs. erhalten geblieben ist. Auch hier wird die Tradition

³³⁰⁾ Tardo, S. 269, Nr. 6; S. 268, Nr. 2; S. 272, Nr. 1; Ss. 280-281, 286.

³³¹⁾ Hier sei erwähnt, daß die Formen ϝ: , ϝ: , ϝ: , ϝ: , verschiedene palaeographische Erscheinungen desselben Ausdrucks sind. Tardo, Ss. 200-281. - Metallov: Simiografija, Tabellen. - Smolénkij: Azbuka, S. 75.

³³²⁾ Gardner: Tropierung, S. 107.

³³³⁾ Tardo, S. 269, P. c.

das ihre bewirkt haben, die von Singmeister zu Singmeister weiterging als ein stetes Vermächtnis. So mag sich die alte Bedeutung einiger Semata den neu geschaffenen Notationen gegenüber gehalten haben.

Eine Parallele zu dem byzantinischen System und zugleich eine Divergenz zur SN finden wir in der Neume Zanožek der Put'- und DN. In der SN B und C drückt der Zusatz der Soroč'ja nóžka einzig die höhere Tonstufe des Krjuks aus und deshalb wird die einstufige Bedeutung des Zeichens nicht geändert. Dabei ist nicht von Belang, ob die Soroč'ja nóžka v o r oder n a c h dem Zeichen steht. In der DN dagegen hat Zanožek eine zweistufige Bedeutung, als Sekundschrift oder sogar als Quartsprung aufwärts in zwei gebundenen Tönen. Das Zeichen Soroč'ja nóžka entspricht graphisch der $\dot{\upsilon}\psi\eta\lambda\eta'$ der byzantinischen Notation.³³⁴⁾ Nach Tardo wird diese nie allein gebraucht, sondern nur in der Kombination mit anderen Semata (z.B. mit $\acute{\omicron}\lambda\acute{\iota}\chi\omicron\nu$, $\acute{\omicron}\xi\epsilon\acute{\iota}\alpha$, $\pi\epsilon\tau\alpha\beta\epsilon\tau\eta'$). Je nach ihrer Stellung innerhalb oder oberhalb dieser Zeichen bezeichnet sie einen Ton, der um eine Quint oder eine Sext höher ist als der vorhergehende. Bei $\acute{\iota}\theta\omicron\nu$ aber wird $\dot{\upsilon}\psi\eta\lambda\eta'$ nicht verwendet. In der DN bedeutet die Kombination Krjuk mit Soroč'ja nóžka häufig zwei gebundene, eine Quarte ansteigende Töne. Dies kommt der Bedeutung des $\acute{\iota}\theta\omicron\nu$ und $\dot{\upsilon}\psi\eta\lambda\eta'$ nur getrennt voneinander, gleich, wenn wir von der Mensur absehen. Auch hier können wir eher an eine Reminiszenz an das byzantinische System als an eine zufällige Parallele denken, während in der SN bei diesem Zeichen Soroč'ja nóžka schon ein Bedeutungswechsel eingetreten ist.

334) Tardo, Ss. 270. 280. - Paikarova, Ss. 109, 124, 129, 152, 153. - Metallov: Simiografija, S. 43.

Es ist nicht klar, welche Parallele in der byzantinischen Notation der Neume Ključ (Tabelle II, Nr. 13) und der Neume Krjuk ključevóĵ (Tabelle II, Nr. 32) der Put'- und DN entspricht. Obwohl die letztere Notation schon in der zweiten Hälfte des 16. Jhs. auftritt, und die PA bekanntlich schon einige Jahrzehnte früher, bietet sich doch in den frühesten Hss. kein Entwicklungsbild der Graphik dieses Zeichens, zumal es in der Stolp-Fixierung keine Anwendung findet. Diese beiden für die Put'- und DN charakteristischen Zeichen scheinen nicht in der ältesten russischen Notation zu wurzeln. ³³⁵⁾

In Fragmenta Chiliandarica A, im Atlas von Metallov (Simiografija) finden wir keine Parallelen zu ihnen.

Erst in der zweiten Hälfte des 15. Jhs. finden wir das Zeichen  in der für die Trope "Kolesó" des SG stehenden Zeichenfolge . ³³⁶⁾ Aber hier vertritt es den Ključ der SN. Palikarova ³³⁷⁾ stellt als Analogon zu diesem Zeichen in der Form  das *κούφισμα* der palaeobyzantinischen Notation hin. Es hat die Bedeutung einer aufsteigenden Terz, Quart, oder aber eines akzentuierten Tones. Nach Tardo aber ist die graphische Erscheinung des *κούφισμα* weit von der bei Palikarova angegebenen und von der Form des Ključ entfernt:  oder . ³³⁸⁾ Sollte nach Tardo dieses Zeichen einen Ton, der eine Stufe höher als der vorausgehende, bedeuten, so widerspräche dies entschieden seiner Funktion in der DN, nämlich dreistufig aufwärts zu schreiten. Es könnte sich

335) Unter der Bezeichnung "Ključ" wird in der SN die Neume "Krjuk ključevóĵ" der PN gesehen, und zwar in der Bedeutung einer ganzen Note und nur in der Trope "Kolesó" (anders "Šibók").

336) Metallov: Simiografija, Tabellen LXXIX und LXXVIII.

337) Smolénskij: S. 108.

338) Tardo, S. 268, P. 4, bzw. S. 281.

hier eher um eine rein äußerliche Ähnlichkeit mit neo-byzantinischen chironomischen Zeichen *ἀντικινωκύλιβρα* ,  handeln,³³⁹⁾ doch kommt diesem keine melodische Bedeutung zu. Es kennzeichnet die Dynamik und wird in die Mitte einer Neumengruppe eingefügt, wobei der erste Teil leicht, der zweite hingegen crescendierend gesungen werden muß.³⁴⁰⁾ Auch die Behauptung Palikarovas, daß das *κούριβρα* -Ključ eine abwärtsschreitende Linie bedeute, entspricht nicht dem melodischen Ausdruck des Ključ in der DN. Auf Grund dessen darf man sicher an der Richtigkeit der Analogie von *κούριβρα* -Ključ zweifeln, und dies um so mehr, als die Formen des *κούριβρα*, graphisch betrachtet, nicht ohne weiteres als Prototyp des Ključ gelten können. Graphisch gesehen, haben wir im Ključ eine Kombination der *ὄρειά* mit dem *σταυρός* vor uns, dessen melodische Bedeutung entgegengesetzt der des Zeichens  ist.

Man darf die schöpferische Tätigkeit der Erfinder der Put'- bzw. demestischen Notation nicht unterschätzen. Uns mögen die keineswegs zahlreichen, aber immerhin auffälligen Parallelen, die wir hier angedeutet haben, genügen, um zu der Überzeugung zu gelangen, daß bei ihnen eine gewisse Tradition, wenn nicht gar genaue Kenntnis der alten Neumen-Grammatik oder sogar des byzantinischen Systems vorhanden waren. Vermutlich kennt man die ursprüngliche Bedeutung zumindest bei einigen Zeichen, die in der SN schon keinen Platz mehr hatten oder aber umgedeutet wurden. Ein unmittelbarer Einfluß der byzantinischen Notation auf die Put'- bzw. demestische Fixierung erscheint jedoch ausgeschlossen.

339) Tardo, S. 293.

340) Tardo, S. 296.

So können wir die Meinung von Razumóvskij ³⁴¹⁾ und von Brážínikov, ³⁴²⁾ daß die demestischen Zeichen von unbekannter Herkunft seien, als unbegründet betrachten. Die Zeichen der DN konnten nur im Rußland des 15.-16. Jhs. aus den Zeichen der SN entstehen und zwar sowohl aus dem Vorrat der zu diesem Zeitpunkt gebräuchlichen Zeichen-Inventars als auch aus dem Vorrat der schon abgeschafften Zeichen. Dazu haben die Schöpfer der DN einige graphische Elemente der SN neu kombiniert und dadurch neue Varianten der bekannten Zeichen geschaffen.

Aber warum war es notwendig, für die PA und den DG eine eigene, in mancher Hinsicht von der allgemein gebrauchten SN abweichende Notation zu schaffen? Um diesem Problem auf die Spur zu kommen, werden wir jetzt die Entstehung der DN näher betrachten.

- - - - -

341) Razumóvskij: II, S. 182: "Polučili-li demestvennye znaki svoju formu v Rosii i kogda imenno - dostovérno skazat' nel'zja" ("Ob die demestischen Zeichen ihre Form in Rußland bekommen haben und wann - ist unnöglich mit Sicherheit zu sagen").

342) Brážínikov: Rukopisi, Ss. 429-454.

X.

DAS PROBLEM DER ENTSTEHUNG
DER DEMESTISCHEN NOTATION
UND IHRE ENTWICKLUNG.

Warum hielten die russischen Singmeister des 16. Jhs. es für nötig, dem demestischen Gesang eine eigene Notation zu geben?

Wir haben schon gesehen, daß die demestische Singweise bedeutend älter ist als ihre Fixierung (Kapitel VI und VII) und daß einige dieser Melodien ursprünglich in den Semata der SN notiert wurden.³⁴³⁾ Es ist möglich, daß diese ungeeignet oder zumindest unzureichend für ein solches Singen waren. Für eine genaue Beantwortung dieser Frage bieten sich keine Unterlagen in den Denkmälern der demestischen und der SN. Die rasche Verbreitung dieses Systems³⁴⁴⁾ spricht für seine Zweckmäßigkeit und die

343) Was die PN betrifft, so wurden die durch diese Notation fixierten Gesänge oft in die SN umgeschrieben, und vielleicht teilweise in die demestische, wobei sie später ihre Bezeichnung verloren. Sehr charakteristisch ist in dieser Beziehung das Schicksal der "Svétíl'ny" (φωταγωγικά, ἐξαποστειλάγια) der großen Feste. In den synodalen Notenausgaben sind sie als zu dem SG ("Znamennyj rospév") gehörend bezeichnet, in den Hss. dagegen als "putnye" ("Put'-Art). Siehe z.B. Bresl. ff. 238v-240v. - Razumóvskij, S. 182.

344) Stásov, S. 131. Stásov behauptet, daß die demestischen Hss. im 16. Jh. plötzlich und in größerer Menge erscheinen.

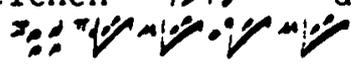
Notwendigkeit, für diese Gesänge ein ihnen adaequates Ausdrucksmittel zu finden. Hiermit ist bereits angedeutet, daß sich die demestische Singweise und die Stolp-Art nicht nur durch die Melopöie voneinander unterscheiden, sondern auch durch den Modus des gesanglichen Vortrags. So wie die Beherrschung des Vokabulars und der Grammatik nicht ausreichen, dem Wesen einer fremden Sprache phonetisch gerecht zu werden, ist es auch bei diesen Gesangsarten unmöglich, die jeweils ganz spezifische praktische Ausführung mit dem rein grammatischen Erfassen der Neumen zu treffen. Unser modernes Fünfliniensystem ist bei weitem nicht reich und subtil genug, all diese dynamischen und klanglichen Schätze der unlinierten Notation zu bergen. So wie die moderne Notation sich zu älteren verhält, so ist es auch bei dem demestischen und dem Stolp-Gesang. Es gaben die Sänger den äußerlich gleichen Neumen in den beiden Notationen dennoch einen jeweils anderen Ausdruck. Wir wissen nicht sicher, ob die Kirchenweisen ursprünglich in derselben Art gesungen wurden, wie sie heute von den Altgläubigen ausgeführt werden. Wir denken dabei noch nicht einmal an die Intervallverhältnisse, wengleich das Gehör des heutigen Menschen erheblich vom temperierten System westlicher Musik beeinflußt ist, vielmehr meinen wir die Art der Tonerzeugung, der Artikulation, die im Grunde die Gesangsarten voneinander unterscheiden. ³⁴⁵⁾

Es ist bekannt, daß sich der Gesang der russischen Bauern von einem geschulten Vortrag sehr unterscheidet. Es genügt, eine Schallplatte mit Gesängen russischer Bauernchöre (z.B. von dem Pjárnickij-Chor) zu hören, um fest-

345) Smolénskij: Notacii, S. 82. Nach Smolénskij unterscheidet sich die Aussprache des Gesangstextes bei den priesterlichen Altgläubigen und den Popovcy bedeutend.

zustellen, daß der Unterschied hauptsächlich in der Tongebung und in der Artikulation liegt (also auf dem Gebiet der Stimmbildung: die Stimme "sitzt" anders). Dies aber läßt sich in keiner Weise aus irgendwelcher Art schriftlicher Fixierung ableiten oder herauslesen. Jegliche Tonschrift ist nur ein Schatten dessen, was klingt. Die Technik der sozusagen unbewußten Tongebung der altgläubigen Kirchensänger der Priesterlosen und der russischen Bauern erfordert eine methodische Erforschung. Vielleicht liegt darin der Schlüssel der melodisch und rhythmisch gleichbedeutenden, graphisch aber verschiedenen ("isophon-heteromorphen") Zeichen der demestischen wie auch der SN. Diese Besonderheiten können nicht durch unsere übliche Notation, noch weniger durch die Quadratnotation zum Ausdruck gebracht werden; es scheint aber, daß gerade darin das Geheimnis der Eigenart des demestischen Gesanges liegt. Vielleicht muß man gerade hier die Ursache darin suchen, daß sich eine Schaffung einer eigenen Notation für die demestische Art als notwendig erwiesen hat. Die Lösung dieses hier angedeuteten Problems verlangt noch weitere, eigene Methoden, sie stellt ein Forschungsgebiet für sich dar und erfordert spezielle Kenntnisse auf dem Gebiet der Stimmbildung. Wenn wir die demestischen Melodien aus den Neumen rekonstruieren (was für die DN mit Tonhöheangaben ohne Mühe geschehen kann), so geschieht es nicht selten nach Gesichtspunkten unseres sehr gebundenen "temperierten" Stilempfindens. Wir wissen den Weisen des SG keine spezifisch andere Färbung als denen des demestischen, der Put'-Art oder gar des gregorianischen Chorals zu geben. Wir verlegen den Akzent der Ausführung zu einseitig auf die Melodie. Aber gerade die Tongebung macht das Besondere im alt-russischen Kirchengesang und im heutigen Volksgesang aus. Dieser Umstand könnte für die "Erfindung" einer

jeweils eigenen Notation maßgebend gewesen sein.

Doch bietet sich uns ein weiterer möglicher Grund für die Schaffung einer eigenen Notation für die demestische Art. Die Melodien dieser Art sind stellenweise reich entfaltet und unterscheiden sich von den Melodien der Lica und Fity der Stolp-Art. So wie die Schlüsselformen in ihrer "Auflösung" einer größeren Anzahl von Zeichen bedurften, brauchten diese weitläufigen Melodien einen stattlichen Vorrat von Stolp-Zeichen in der Zeit vor der spezifischen Fixierung. Um dies nun aber zu vermeiden, sah man sich dazu gezwungen, Neumen und Kombinationen von geringerer räumlicher Ausdehnung zu erfinden. Z.B. wird das demestische Zeichen  durch die Stolp-Semata so "aufgelöst":  - Ein demestisches Zeichen für ein solches Melisma braucht bedeutend weniger Platz (und damit weniger kostbares Schreibmaterial) als es die Stolp-Fixierung vermochte.

Zudem konzentrierte sich die SN auf die 8 Kirchentöne. Ihre Melodien, die sich nach dem Prinzip der sogenannten "Popěvki" (Cento-Prinzip) aufbauen, sind in ihrer Art stabil und für jeden Kirchenton charakteristisch. Den melodischen Wendungen entspricht eine konstante, für die jeweilige Trope ("Popěvka") gemäße Zeichenfolge. Da die Intervallverhältnisse der Zeichen, die die graphische Form einer bestimmten Trope bilden, nicht festliegen, konnte es in dem Falle zu Verwechslungen kommen, wo die Folge der Stolp-Semata, mittels deren eine demestische Melodie notiert ist, der Zeichenfolge einer Trope des Stolp-Gesanges ähnlich ist, (besonders betrifft es die SN C, die keine präzisierten Tonhöheangaben kennt).

Das, also, denken wir, könnten die Gründe für die Einführung einer speziellen Notation für den demestischen Gesang sein.

Warum aber konnte die DN nicht zugleich mit ihrer Gesangsweise entstehen? Wir wollen versuchen, die Antwort in den Geschehnissen um die Mitte des 16. Jhs. (d.h. um die Zeit des Auftretens der demestisch notierten Hss.) zu finden, bis ein sicheres Material in den Archiven und Bibliotheken der UdSSR gefunden wird.

Ende des 15. Jhs. erlebte der Kirchengesang in Rußland eine Periode der Dekadenz. Der Erzbischof von Novgorod, Gennadij, beklagt sich um das Jahr 1485 über die Ignoranz derer, die die Jugend im Kirchengesang unterrichten.³⁴⁶⁾ Diese Zeit war auch der Anfang der Ausbreitung der Chomonie. Aber zugleich, so müssen wir annehmen, wurde in Moskau am Hof des Großfürsten (Johann III., 1462-1505) eine eigene Kantorei gegründet ("Gosudárevy pěvčie djaki"), von der die frühesten urkundlichen Berichte aber erst aus der Zeit des Großfürsten Vasilij IV. (1505-1533) stammen.³⁴⁷⁾ Ihre Organisation, nach dem Muster der byzantinischen Hof- und Hl.-Sophia-Kantoreien, vielleicht die Gründung der Kantorei selbst, scheint im Zusammenhang mit der Reorganisation des großfürstlichen Hofes nach gewissen byzantinischen Elementen geschehen zu sein. In einer solchen Korporation konnten, natürlich, auch theoretische Studien gefördert werden, und das desto mehr, als Johann III. eine Anzahl von Sängern und Singmeistern aus Novgorod nach Moskau übersiedeln ließ. Dasselbe tat sein Enkel Johann IV. ("der Schreckliche"). In der Mitte des 16. Jhs., mit der Regierung Johann IV. beginnend, unter dem Metropoliten von Moskau Makarij (1542-1563) wuchs der allgemeine Wunsch, das Kirchenleben zu ordnen.

346) Metálov: Istorija, S. 69.

347) Findejzen, I, Lief. III, S. 241. - Razumóvskij, D.V.: Patriaršie pěvčie d'jaki i podd'jaki. St.-Petersburg 1895.

Zu diesem Zwecke wurde im Jahre 1551 das Konzil der sogenannten "100 Kapitel" ("Stoglavvyj sobor") einberufen.³⁴⁸⁾ Es befaßte sich auch mit Fragen der Ausbildung der Jugend und der Sänger im Kirchengesang; die Geistlichen wurden verpflichtet, sie im Lesen, Schreiben und Singen zu unterweisen.³⁴⁹⁾ Diese Maßnahme wurde auch mit Erfolg durchgeführt. Aber die Lehrtätigkeit der Singmeister selber setzt die Entwicklung eines methodischen Unterrichts in theoretischer Hinsicht voraus. Es ist anzunehmen, daß die Singmeister des mittleren 16. Jhs. es für notwendig hielten, eine der demestischen Art angemessene Notation zu schaffen; die Put'-Singweise kann zu einer solchen Notwendigkeit schon in der Kantorei des Großfürsten oder bei den Singmeistern der Kantorei der Hl.-Sophia zu Novgorod zur Schaffung der PN geführt haben. Diese neue Notation mußte folgende Bedingungen erfüllen:

348) Metálov: Istorija, Ss. 58-59.

349) Stoglav. Moskva 1890, S. 124: "i my o tom carskom sovětu soborne uložili. vo carstvujuščem grade Moskvě. i po všem gradom těm že protopopom, i starějším svjaščennikom. i s všemi svaščenniki i diakony. koimždo v svoem grade po blagosloveniju svoego svjatitelja. izbrati dobrych duchovnych svaščennikov i diaconov. i diakov ženatych. i blagočestivych imuščich v serdcy strach božij moguščich. inych polzovati. i gramote i česti i pisati gorazdi. i utěch svaščennikov. i u diaconov. i u diakov učiti vdoměch učilišča. čtoby svaščennicy i diakony. i vse pravoslavnye christiane v koemždo grade. predavali im svoich dětej na učenie gramote. i na učenie knižnago pisma. i cerkovnago pět'ja saltyčnago. i čtenia naloinago i těby svaščenniki i diakony i diaki izbrannyja učili svoich učeníkov strachu božiju. i gramote. i pisati i pětí Da učeníkov že by este svoich vo svjatych cerkvach božičich nakazyvali i poučali strachu božiju. i vsjakomu blagočiniju psalmopěniju. i čteniju i pětiju. i konarchaniju po cerkovnomu činu Takže by učili svoich učeníkov čestě i pětí. i pisati skolke sami umějut. Ničtože skryvajušče. no ot boga mzdu ožidajušče. a i zdě ot ich rodetelei dary i počesti priemljušče po ich dostoinstvu". - Metálov: Istorija, Ss. 58-59.

- a) Zunächst mußte sie zum Unterschied von der SN die klanglichen Eigenheiten des Put'- bzw. demestischen Gesangs zum Ausdruck bringen;
- b) Sie mußte auch leicht erlernbar sein;
- c) Möglicherweise sollte sie anzeigen, daß die durch sie fixierten Gesänge einer älteren Tradition angehörten.

Offensichtlich konnten die Singmeister das Problem einer neuen Notation auf folgende Weise lösen:

Sie haben die ihnen gut bekannte SN der neuen zu Grunde gelegt. Dabei wurden einige Zeichen umgedeutet, einige skriptorisch leicht geändert. Es fällt manchmal auf den ersten Blick schwer, die komplizierten einzelnen Zeichen zu verstehen, die eine Parallele weder mit der Stolp- noch mit der PN erlauben. Das Verfahren, mehrere Zeichen zu einem Block zusammenzuschließen, geschah wahrscheinlich aus Platzgründen. Es konnte jedoch nur dann angewendet werden, wenn allen Tönen des Kettenzeichens dieselbe Silbe zukam. Die SN weist in manchen Hss. eine sogenannte "Schichtung der Semata" auf; ³⁵⁰⁾ die Zeichen werden wegen Raumersparnis untereinander gemalt, ohne aber skriptorisch miteinander verbunden zu sein. Die Schöpfer der DN sind hier einen Schritt weiter gegangen; sie verbanden die demestischen Zeichen miteinander und entgingen so der Notwendigkeit, ein neues Zeichen (oder irgendeine chiffrierte Form) einzuführen. Dazu hat man jene Zeichen der SN benützt, die seit dem 14. Jh. nicht mehr im Gebrauch waren. So entstand eine Notation, die auch den oben angeführten Bedingungen entsprach.

350) Z.B. Metallov: Simiografija, Tab. XCVII.

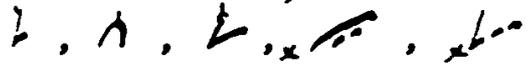
Soweit die demestischen Zeichen aus den graphischen Elementen der Zeichen der ihnen eng verwandten SN bestanden, verlief die Entwicklung der demestischen Semeiographik parallel zu der der Stolp-Neumen. Was die kalligraphischen Formen dieser Semata betrifft, so gibt es noch in der Mitte des 17. Jhs. Unterschiede zu den späteren Formen des 18. und 19. Jhs., zumindest bei einigen Zeichen. So wird das Sema  der Hss. des 18. und 19. Jhs. im 17. Jh. wie folgt gezeichnet:  (der dünne Vertikalstrich wird nur kurz ausgeführt). Die Pálka, die in den kalligraphischen Hss. die Form  hat, wurde im 17. Jh. und früher wie in der gleichlaufenden SN als  oder einfach  geschrieben. Das Zeichen  hat im 17. Jh. die Form  (vergl. Nr. 16 in unserer Tabelle II, Kapitel IX.). Daß dieses Zeichen sich aus  entwickeln konnte, ersehen wir aus z.B. Lond. I (f. 24r, Neumenzeile 3, u.a.); an dem Zeichen  der gleichen Seite hat die Pálka eine verschiedene Länge von einem deutlichen Stock bis zum fast quadratischen Punkt, kaum länger als die begleitenden zwei Punkte: , ,  (- 18. Jh.). Im Par. II. ist die Lage der Punkte (einer von diesen ist die ursprüngliche Pálka) unklar: , , , , wobei in dieser Hs. die Pálka überall dazu neigt, sich zu einem länglichen dünnen Strich zu verändern. Das Zeichen  wurde im 17. Jh. meist schräg:  ausgeführt und in den Kettenzeichen nicht unbedingt in einem Zug mit den anderen Semata verbunden. Gegen Ende des 17. Jhs., als die demestischen Semata mit Schajdurowschen Thbn versehen wurden, beginnt ihre kalligraphische Form sich den Stolp-Semata zu nähern. Die Zeichen , ,  vertauschen ihren schrägen Duktus mit einem geradezu geometrischen, wie es im 19. Jh. dann immer geschah: , , . Die leicht gebogenen Formen des 16. und 17. Jhs. werden

später ähnlich wie in der SN von einer aufrechten, sorgfältig ausgeführten Form abgelöst. An die Stelle von , tritt nun , für  steht  und so fort. Einige Hss. des 19. Jhs. (z.B. Par. V) sind so perfektioniert ausgeführt, daß ihre kalligraphischen Formen mit gegossenen Drucktypen verwechselt werden können.

Einige Formen, die in den Hss. des 17. Jhs. in Gebrauch waren, verschwinden aus den späteren Hss. Zu diesen gehört die Kombination von  und  sowie folgende Sema:  oder .³⁵¹⁾ Was diese Zeichen betrifft, so scheinen sie skriptorische Varianten der Zeichen  und  zu sein. Die Kombination des Krjuk und der Stopica mit der Soróč'ja nóžka in den demestischen Hss. des 18. und 19. Jhs. wird oft in der Form  oder  gebraucht, die sich aus der Verschmelzung der Soróč'ja nóžka mit dem dünnen senkrechten Strich des Hauptzeichens gebildet hat. In den demestischen Hss. des 17. Jhs. (z.B. in Par. II) finden wir folgende skriptorische Varianten: , , ,  und , im palaeographischen Atlas von Smolénskij: ,  und . Es ist anzunehmen, daß diese Formen so entstanden sind, daß die ganze Kombination anstatt mit 5 Federzügen () nur mit 4 () oder mit 3 () geschrieben wurde. Dabei verschmolz die ursprüngliche dünne Linie, die Soróč'ja nóžka, mit der senkrechten dünnen Linie des Hauptzeichens, in einem anderen Falle wurde das obere Ende der senkrechten Linie des Hauptzeichens zu dem nach oben gerichteten Stiel der Soróč'ja nóžka und bekam deswegen eine Neigung nach links aufwärts, der spitze Winkel des Kopfes wurde immer flacher, bis er schließlich mit einem starken, spitz auslaufenden Strich wiedergegeben wurde. Auf diese Weise entstand anscheinend ein neues Zeichen. So kann ebenfalls eine Ver-

351) Z.B. im Par. II, f. 29r, bzw. 29v, u.a.

schmelzung der Zeichen Zapjatája und Soróč'ja nóžka in manchen Hss. ³⁵²⁾ den Eindruck eines neuen selbständigen Zeichens erwecken, während es sich um eine Ausführung dieser Zeichenkombination mit drei anstatt mit vier Federzügen handelt: . Die linke Linie des Kopfes der Soróč'ja nóžka verband sich mit dem rechten Bogen der Zapjatája, letzterer wurde dann dicker geschrieben.

Es braucht nicht besonders betont zu werden, daß bei Entstehen der DN wie auch der P- und SN, die Thbn noch keine Anwendung gefunden hatten; denn entweder existierten diese noch nicht oder aber ihr Gebrauch war ein rein beliebiger. ³⁵³⁾ So wie die Semata der SN im 16. Jh. der Thbn entbehrten, die die Intervallverhältnisse präzisieren sollten, fehlten diese auch den demestischen Zeichen. Bekanntlich konnten sich die Thbn in der SN in einer gut verwendbaren Form erst nach dem Jahre 1613 durchsetzen, obwohl (nach Metallov) ihre Idee schon früher existierte. ³⁵⁴⁾ Wir können annehmen, daß parallel zur SN die Thbn ihres praktischen Wertes wegen auch sehr bald in die DN aufgenommen wurden. Allerdings weicht die rote Tonmarkierung in manchen demestischen Hss. des 17. Jhs. (z.B. im Par. II) von dem üblichen Schajdurov-schen System ab. Hier haben wir keine Buchstaben, sondern kleine, kurze an der Spitze oder seitlich der Zeichen stehende rote Striche, Punkte oder andere Markierungen: z.B. . Doch muß dieses System noch eingehender erforscht werden.

352) z.B. Smolénskij: Atlas, S. 24. Auf der selben Seite (linke Kolonne, Zeile 6) befindet sich das Zeichen , welches in keiner mir bekannten Azbuka angeführt wird und für welches ich noch keine Erklärung finden kann.

353) Metallov: Istorija, S. 62, Fußnote 2. - Smolénskij: Azbuka, S. 47.

354) Metallov: Istorija, Ss. 59, 62; Azbuka, S. 6.

Noch eine palaeographische Erscheinung wäre zu erwähnen. In den älteren demestischen Hss. vor der Mitte des 17. Jhs. wird bei längeren, durch mehrere Semata fixierten Melismen über einer Silbe ihr Vokal unter jedem Sema wiederholt. Genau so war es auch in der SN üblich. Zu Ausgang des 17. Jhs. entwickelte sich dann eine andere Praxis in beiden Notationen: die Vokale werden nicht mehr innerhalb einer Silbe unter jedem Sema wiederholt, sondern bei der Wiederholung durch einen Strich gekennzeichnet. Diese Methode ist wahrscheinlich unter dem Einfluß der linierten Notation entstanden.³⁵⁵⁾ Bei der weiteren Entwicklung der DN wird dasselbe System der Tusche-Merkzeichen wie in der SN eingeführt. Dies konnte nur nach dem Jahre 1668 geschehen und zwar in den Kreisen der Staatskirche und der Altgläubigen-Popovcy, die die Texte ohne Chomonie und die SN A annahmen. Die Priesterlosen dagegen hielten an der Stolp- und demestischen Notation fest unter Verwendung der Orthographie des Typus B mit Thbn, aber ohne Tusche-Merkzeichen. Bemerkenswert ist das Auftreten einiger tMrzn schon in den demestischen Hss. des 17. Jhs. ohne Thbn. Allerdings finden wir diese Merkzeichen nur in einer Form:  bzw. . Bekanntlich bedeutet eine solche Markierung (im Mezenec-System) die dritte Stufe eines Trichordes ("Soglásie"), also, die Töne H, e, a und d'. Auch in der SN, wie z.B. in den Hss. im Notationstypus C³⁵⁶⁾ und B,³⁵⁷⁾ findet sich eine solche Markierung für diese Zeichen noch vor der Einführung der tMrkzn um 1668.

355) Vergl.: Mon. III, Bresl. mit Mon. II.

356) Mon. III, ff. 37r, 39r, 202r, u.a.

357) Bresl. ff. 88r, 95v, 96r, u.a.

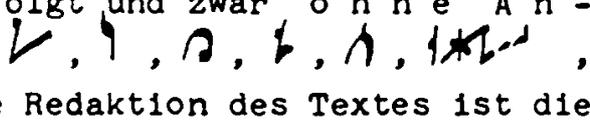
Auch hier scheint die Markierung *n i c h t u n b e d i n g t* die dritte Stufe des Trichordes zu bedeuten. Möglicherweise handelt es sich bei diesen Formen um den "Krjuk s rógom" der PN (Kapitel IX, Tabelle II, Nr. 36), dessen Bedeutung vorläufig noch unbekannt bleibt.

Kurz nach dem Auftauchen der Thbn tritt in manchen demestischen Hss. eine doppelte Tonfixierung in Erscheinung, entsprechend den Notationsmitteln in der Hs. Par. II und den Elementen des tMrkz-Systems von Mézenec, allerdings mit gewissen Abweichungen. Als Elemente der Mézenec-Markierung finden wir die Formen \downarrow , \downarrow , \curvearrowright , \uparrow , neben den bekannten Thbn und dem Typ der Par. II (mit den Formen: \downarrow und \uparrow).³⁵⁸⁾ In Par. II existiert die Form \downarrow zweifarbig; der Punkt oberhalb des Zeichens ist in rot ausgeführt. Sonderbarerweise erscheint die Markierung \downarrow zusammen mit den Thbn \curvearrowright (für den Ton f), π (Ton g) und sogar mit $^{\circ}(c)$ (Ton e), oder π (Ton a), \mathcal{H} (Ton d) also für fast alle Töne der demestischen Tonleiter c-d-e-f-g-a-b-c'-d'.³⁵⁹⁾ Deswegen kann sich diese Markierung nicht auf die relative Tonhöhe beziehen. Ebenfalls zieht die Form \curvearrowright meist die Thbn \curvearrowright , $^{\circ}(c)$, π , und sogar zuweilen \mathcal{H} (Ton A') nach sich. Die Bedeutung dieser Markierung wird in den demestischen Hss. des 18. und 19. Jhs. nicht mehr gewürdigt.

Auch nach der Notationsreform 1668 und den neuen Übersetzungen der liturgischen Texte, die selbst nach Nikons Tod fortgesetzt wurden, schrieb man in den Kreisen der Anhänger seiner Reform die demestischen Hss. noch mit

358) Smolénskij: Atlas, S. 145, Hs. Nr. 71. Leider sind die Seiten der ersterwähnten Ausgabe von Smolénskij-Ignát'ev einfarbig reproduziert, sodaß man nicht unterscheiden kann, wann es sich um schwarze oder rote Merkzeichen handelt; die Thbn bieten in dieser Beziehung keine Schwierigkeit.

359) Smolénskij: Atlas, siehe unter Fußnote 358.

der Mézenec-Markierung, aber ohne Thbn. Im Atlas von Smolénskij ³⁶⁰⁾ ist eine zweistimmige demestische Partitur faksimiliert, in der die Markierung nach dem Mezenec-Typ der tMrzn erfolgt und zwar ohne Anwendung der Thbn:  neben . Die Redaktion des Textes ist dieselbe wie die von der Staatskirche kanonisierte (textus receptus nach den Reformen Nikons), der bis heute bei den orthodoxen Slaven in Gebrauch ist. ³⁶¹⁾

Die Aufnahme der tMrkzn in die demestische Notation bedeutet die letzte Annäherung dieser Notation an die SN. Diese Reform wurde wahrscheinlich in jenen Kreisen der Altgläubigen allmählich durchgeführt, die der Staatskirche am nächsten standen, d.h. in den Kreisen der Popovcy. Bei der großen äußerlichen Ähnlichkeit der beiden Notationsarten, wie auch bei der skriptorischen Annäherung der demestischen Semata an die der SN (und möglicherweise bei der Annäherung auch der Vortragsart) ist es natürlich, daß man versucht, auch die Tonfixierungsmethode der SN für die demestischen Zeichen anzuwenden. Dies könnte am leichtesten in den Zentren der Altgläubigen-Popovcy vor sich gegangen sein. Die Tatsache, daß bei den Altgläubigen dieser Gruppe die demestischen Azbuki der Irgiser Klöster großes Ansehen genossen, ³⁶²⁾ veranlaßt uns zu dem Schluß, daß eben die Irgiser Klöster jenes Laboratorium waren, in dem sich der Typus der DN mit Thbn und mit tMrkzn entwickelte, falls diese Entwicklung nicht schon früher an der

360) Ss. 117 und folg.

361) Als Merkmal für den textus receptus der Staatskirche gilt folgende Stelle aus dem "Cherubim-Hymnus" (χερουβικόν, cheruvimskaja pěsn') der Hl. Messe: es steht "vsjakoe nyně žitejskoe otložim popečenie" anstelle von "vsjakuju nyně žitejskuju otveržem pečal'" des vornikonianischen Textes, an dem die Altgläubigen bis heute festhalten.

362) Kalášnjikov: demestv., Vorwort, Ss. 2-3.

Větka (Kapitel IV) begonnen hat. Wenn unsere Vermutung zutrifft, dann hat sich dieser Notationstyp zwischen 1676 und 1828 unter Einfluß der reformierten SN entwickelt. Da aus der Zeit der Jahrhundertwende 18.-19. schon Hss. mit der Notation dieses Typus vorliegen,³⁶³⁾ müssen wir für ihre Entstehung eine frühere Zeit annehmen, nämlich das 18. Jh.; ein genauer Zeitpunkt läßt sich nicht bestimmen. Wahrscheinlich fällt sie in die Blütezeit der Irgiser Klöster gegen Ende des 18. Jhs., die als Nachfolger der Gesangstradition von Větka anzusehen sind. Allerdings haben wir keine bestimmten Angaben darüber, wie diese Reform verlief. Es konnte ein natürlicher Prozeß gewesen sein, der sich verhältnismäßig langsam vollzog, ohne durch einen amtlichen Erlaß oder den Beschluß einer Kommission veranlaßt zu sein, der allein von dem Wirken einzelner Singmeister ausging.

Eine weitere Annäherung beider Notationen vollzieht sich schließlich durch die Tatsache, daß sich einige längere Kettenzeichen (besonders in den Hss. des 19. Jhs.) in Zeichenfolgen auflösen, die nicht mehr in einem Zuge durchgeschrieten werden. Diese Trennung der Zeichen, dieses Zurückerlangen der Einzelbedeutung, können wir in der Hs. Par. V ff. 143-158 beobachten. Ein solches Verfahren sollte der Erleichterung des Lesens dienen, das ja bei den Kettenzeichen zuweilen kompliziert war. Eine weitere Rolle spielte die Kürzung der ausgedehnten melismatischen demestischen Melodien, was schließlich zu der Bildung des sogenannten "kleinen demestischen Gesanges" ("malodeméstvennyj rospěv") führte. Diese wurde noch bis in die jüngste Zeit

363) Hierzu gehört z.B. Lond. I.

von den Altgläubigen gesungen. Er hat sich wohl in den letzten zwei Jahrhunderten entwickelt.

Einiges ist noch über die Farbverhältnisse in der DN zu erwähnen. Rieseemann ³⁶⁴⁾ sieht in den umgekehrten Farbverhältnissen der demestischen Hss. (Semata - rot, Thbn - schwarz) ein charakteristisches Merkmal. Aber diese umgekehrten Farbverhältnisse betreffen bei weitem nicht alle demestischen Hss., sondern in der Hauptsache nur ihre Azbuki und demestisch notierte mehrstimmige Partituren (der Text, immer schwarz, befindet sich unterhalb des Komplexes der Neumen-Zeilen). Wir können als Regel herauslesen, daß in einstimmigen Hss. die einzige Zeile immer schwarz geschrieben wird. Die Umkehrung der Farbverhältnisse in den Azbuki der DN geschieht aus pädagogischen Erwägungen, denn es ging darum, die demestischen Zeichen von den diese auflösenden Stolp-Semata zu unterscheiden. In diesem Sinne verfahren auch Razumóvskij und Kalášnikov in ihren demestischen Azbuki. ³⁶⁵⁾

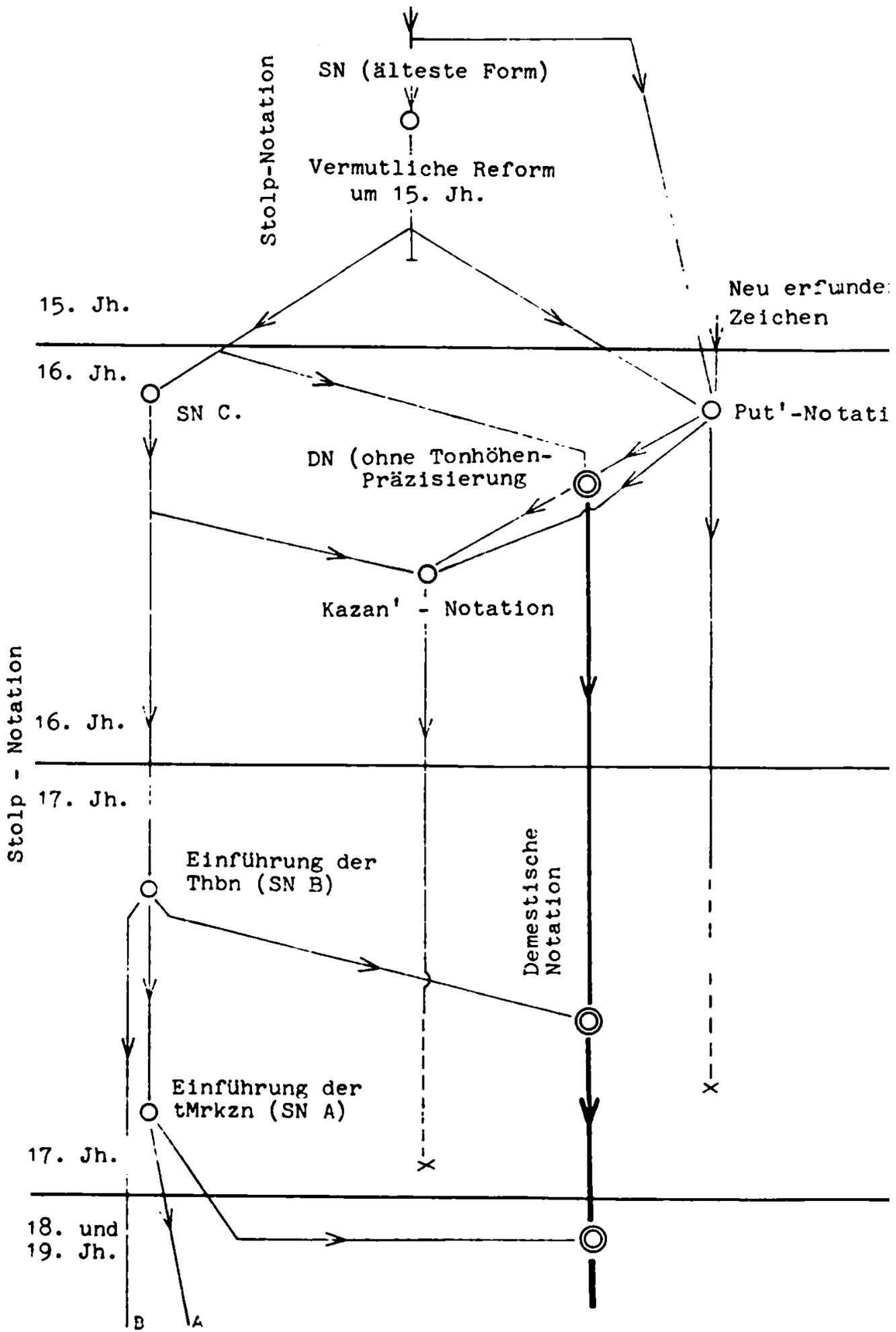
Wenn wir auf Grund des Gesagten, ein approximatives Bild des Stammbaums der DN schaffen wollen, dann wird sich ein Schema wie auf S. 176 ergeben.

Nach diesen Ausführungen kommen wir zu der Frage nach der eigentlichen Bedeutung der demestischen Gesangszeichen und der Grammatik dieser Notation im letzten Stadium ihrer Entwicklung, d.h. in der Form, in der sie sich nach der Einführung der Thbn und der tMrkzn konstituiert hat.

- - - - -

364) Rieseemann, S. 100.

365) Auch in den Hss. der SN des 17. Jhs. werden die Erläuterungen, gelegentliche Varianten und Korrekturen mit roten Semata markiert, z.B. Bresl., Mon. I. Sie tragen somit stets dann diese Farbe, wenn eine Gegenüberstellung zu anderen Neumen bezweckt werden soll.



T E I L I I .

DIE DEMESTISCHE NOTATION UND IHRE GRAMMATIK
IN DER LETZTEN PERIODE IHRER ENTWICKLUNG.

SN (Gardner Topal)

Verwaltungs Reform

1975. 7/1

L R E C

1975. 7/1

IN DER VERWALTUNGSDIREKTION DER VERWALTUNG

Verwaltung - Reform

1975. 7/1

Verwaltung - Reform

Einführung der
Verwaltung (B) A

I.

§ 1. ALLGEMEINE REGELN.

1. Für die demestische Notation als einer Abart der Krjukinotationen gelten die gleichen allgemeinen Regeln wie für die anderen Abarten dieser Tonschrift, von denen die Stolpnotation die gebräuchlichste und die bekannteste ist. Die letztere ist einwandfrei lesbar für den Typ A und B.³⁶⁶⁾

Die Zeichen der DN, wie die Zeichen der ihr verwandten SN, werden ohne Linien über den Text gesetzt, in den e i n - s t i m m i g e n demestischen Hss. schwarz (die Thbn - rot).³⁶⁷⁾

2. Jedes Zeichen bedeutet entweder einen Ton von ungefähr bestimmten Wert, oder mehrere gebundene Töne, oder sogar eine melodische, in den Stufenverhältnissen (nicht aber Intervallverhältnissen!) der Töne konstante Formel. Ein demestisches Gesangszeichen zeigt also nur die Stimmführung (wie die Stolp-Semata), nicht aber die Intervallgröße.

3. Jedes Zeichen von ein- oder mehrstufiger³⁶⁸⁾ Bedeutung kann nur über eine Silbe des Textes gesungen werden; dagegen können über einer Silbe mehrere Zeichen stehen; diese werden legato gesungen.

4. Die durch die DZz ausgedrückten Werte entsprechen nur ungefähr den Notenwerten der linierten Notation, so daß z.B. ein Zeichen, welches wir durch eine halbe Note transkribieren, einmal ebenso lang, einmal etwas länger, einmal etwas kürzer ausgeführt werden kann (besonders betrifft

366) Siehe Kapitel II, Fußnote 8.

367) Siehe Kapitel X.

368) Unter einer Stufe versteht man jede Bewegung der Stimme von einem Ton zu einem anderen, unabhängig vom Intervall.

es die mehrstimmigen Partituren). So z.B. wird das Sema Krjuk bei der Transskription unserer halben Note gleichgestellt. In der Praxis wird im SG ein Krjuk als etwa eine Viertelnote ausgeführt, wobei ihre tatsächliche Dauer jedesmal ein wenig schwankt, je nach dem Wort- und Satz-Akzent des Textes. So kann von einem aequalischen Singen keine Rede sein. Das betont auch Razumóvskij in "Teorija i praktika cerkovnago pěníja" (Moskva 1886, S. 30): "Obwohl die Quadratnoten durch die runden Noten erklärt werden, ist diese Deutung nicht genau, sondern nur approximativ. Die runden Noten bezeichnen die unveränderliche Dauer des Tones: eine ganze Note ist in ihrer Dauer immer zwei weißen - (d.h. zwei halben Noten) gleich, die weiße Note ihrerseits ist in ihrer Dauer den zwei schwarzen oder Viertelnoten gleich. Indessen haben in der Praxis des liturgischen Gesanges die Quadratnoten nie eine solch abgemessene Tondauer bezeichnet und ebenfalls deuten sie diese auch jetzt nicht an. Über die Quadratnotation kann man sagen, daß eine ganze Note ("Takt") eine lange, die schwarze Note (Viertelnote) - eine kürzere Tondauer bedeutet und eine weiße (Halbnote) - eine mittlere Tondauer". - Die LN ist in diesem Fall eine Transskription der SN und hat die Ausführungsart des SG beibehalten. 369)

369) Die hier zitierte Stelle von Razumóvskij entspricht vollkommen dem folgenden Absatz aus der Ausgabe: "Les princepeaux chants liturgiques conformes à l'édition de Pierre Varlfray, traduits en notation musicale", Paris, Librairie Ch. Poussielque, 1875, Ss. II-III: "Ce n'est pas sans quelque répugnance que nous nous sommes servi de la notation musicale moderne / es handelt sich um die Transskription des cantus planus /. Toute traduction, en général, est insuffisante; mais pour le plain-chant, en particulier, il faut reconnaître que la musique est impuissante à l'exprimer. Ce sont deux langues d'un génie entièrement différent. On voudra donc ne point juger, au point de vue des règles absolues de l'un (Forts.)

Es ist anzunehmen, daß bei der Deutung einiger DZz durch die SZz, die Werte der letzteren etwas größer genommen werden, als in der Wirklichkeit bei der Ausführung des SG. Die SN besitzt keine Mittel, um die kleinsten Werte (wie z.B. eine Sechzehntelnote) zum Ausdruck zu bringen. Hier auch liegt die außerordentliche Schwierigkeit bei der vertikalen Koordinierung der Zeichen in mehrstimmigen demestischen Partituren. - Ausserdem ist höchst wahrscheinlich, daß die Koordination der Quadratnoten mit den Noten der modernen (runden) Notation nicht genau ist. Man betrachtet eine ganze Note ("Takt") der QN als äquivalent unserer ganzen Note = 4 Schläge. Der Theoretiker der zweiten Hälfte des 17.Jhs., Nikolaj Diléckij, dagegen, betrachtet eine ganze Note - "Takt" - als e i n e n S c h l a g, d.h. nur eine Handbewegung aufwärts-abwärts. 370)

369) (Forts.)

cu de l'autre système, un recueil ainsi écrit, et y voir seulement la facilité de lecture proposée aux personnes qui connaissent les clefs de la musique et ignorent celle du plain-chant. - Les quatre figures de notes employées n'ont pas ici la valeur proportionnelle rigoureuse que leur attribue la musique, le plain-chant n'étant pas m é s u r é . La blanche est la note commune ou plus fréquente. La ronde doit se prolonger environ du double. La noire se dira plus brièvement de la moitié. La blanche pointée a deux effets, suivant sa position La variété de durée des notes et la division des périodes dans le plain-chant y ramèneront la mélodie bannie depuis plus d'un siècle par le système absurde des notes égales". - Es ist im Grunde dasselbe, was Razumovskij sagt und es scheint nicht ausgeschlossen zu sein, daß er diese zitierten Zeilen kannte.

370) Smolénckij: Diléckij, S. 56: "Razuměti podobaeť v voznošenii ruki k verchu i pakí snizchoždeniem, podvizaemym k nizu, iže glagolemaja takt, načertaemyj sice:  Edinoju že voznesti ruku k verchu, ili dole -  poltakta, načertaemo sice: ".

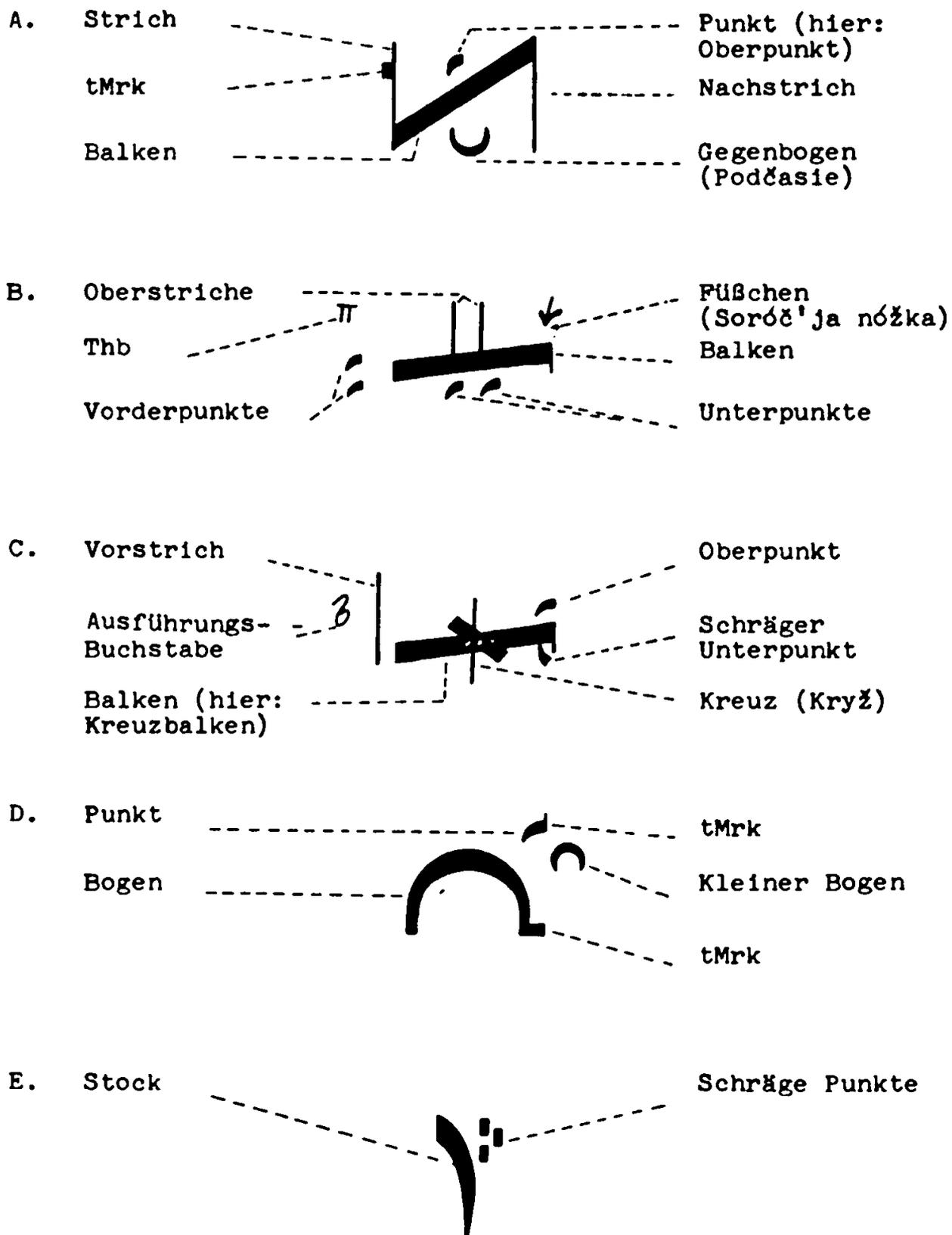
5. Die Intervallverhältnisse gegenüber den benachbarten Zeichen und innerhalb des betreffenden Zeichens, werden in der DN in der letzten Periode ihrer Entwicklung mittels des gleichen Systems der Thbn wie in der SN A und B, und den gleichen tMrkz wie in der SN A präzisiert (siehe § 2). ³⁷¹⁾

6. Jedes Zeichen hat eine ihm eigene Dynamik. Diese ist daraus zu ersehen, daß manche graphisch verschiedenen Zeichen die gleiche melodische Bedeutung haben und in moderner Noten-Übertragung das gleiche Notenbild ergeben, - bei der "Auflösung" aber - jedesmal durch verschiedene Stolp-Semata interpretiert werden müssen. Leider konnte die dynamische Bedeutung der Zeichen nur durch mündliche Überlieferung übermittelt werden.

7. Obwohl in den russischen Quellen die graphischen Elemente der Zeichen nicht einzeln für sich bezeichnet werden, halte ich es für zweckmäßig, für diese Elemente eigene deutsche Bezeichnungen vorzuschlagen, um längere Beschreibungen und mögliche Zweideutigkeiten zu vermeiden. Die graphischen Elemente der demestischen Zeichen werden aus der nachfolgenden Tabelle III ersichtlich.

371) Über diese Typen der SN siehe: Azbuka, Ss. XVI-XVII.- Gardner: Orthographie, Ss. 200-202; Tropierung, Ss. 106-108.

TABELLE III.

Die graphischen Elemente der Zeichen.

§ 2. DIE PRÄZISIERUNG DER TONHÖHE.

1. Die demestischen Melodien sind auf derselben Tonleiter wie die Melodien des SG aufgebaut, jedoch ohne den tiefsten Trichord ("Soglásie", Tongebiet). Dementsprechend hat die Tonleiter des DG nicht 12, sondern nur 9 Stufen:

(G-A-H), - c - d e , f - g - a, b - c' - d'.³⁷²⁾

Im Gegensatz zum SG, bei dem im obersten Trichord (b-c'-d') der letzte Ton (d') so gut wie nie, der vorletzte (c') sehr selten gebraucht wird, werden im DG die Töne des obersten Trichordes oft verwendet. Der unterste Trichord der 12-stufigen Tonleiter (G-A-H) wird im DG nur in den mehrstimmigen Partituren des 17. und Anfang des 18. Jhs. ab und zu gebraucht.

2. Da die Töne c, d, e u.s.w bei der Umschreibung der Neumen in Noten rein konventionell sind und keine strenge Beziehung zum Kammerton oder den Tönen irgendeines Tasten-Instrumentes haben, oder zur tatsächlichen Position oder Stimmgattung, schreiben wir  als c, und nicht als c', weil dieses c' in Wirklichkeit ein beliebiger Ton sein kann, wichtig sind die Intervallverhältnisse, nicht aber die Tessitur oder die absolute Tonhöhe. Es erklärt sich dadurch, daß sich die Neumenschrift des russischen liturgischen Gesangs an kein Instrument anlehnt und ausschließlich für den Gesang ohne jegliche instrumentale Begleitung bestimmt ist und daß ein absolutes Tonempfinden, wie es für eine feste Tonzuordnung nötig wäre, bei Menschen nur ausnahmsweise vorhanden ist.

3. Obwohl die linienlosen Neumen der SN seit dem Ausgang des 17. Jhs. in die LN diatonisch übertragen werden und

372) Kalášnikov: demestv., Vorwort.

die Thbn mit den Noten und Guidonischen Solmisationssilben koordiniert werden, bleibt diese Diatonik für uns noch immer ein Postulat, auf Grund dessen die Transskription unternommen wird. Die Thbn geben weder die absolute (nach dem Kammerton) Tonhöhe, noch präzise Intervallgrößen an. Sie sind nur Charakteristika der relativen Verhältnisse und operieren mit Begriffen: "sehr tief" - "tief" - "in mittlerem Ton" - "düster" - "etwas höher" - "hoch" - "sehr hoch". Deshalb ist eine Koordinierung mit unseren temperierten Intervallen konventionell und basiert auf unserem heutigen tonalen Empfinden, d.h. auf einer anderen musikalischen Denkart als der der Sänger, die nach den Neumen sangen und noch singen.

4. Die Töne der Tonleiter (genau wie in der SN A und B) werden folgendermaßen mit den Thbn und mit den Solmisationssilben koordiniert:

Thbn.	ƒ	н	•(с)	м	π	π	н̇	π̇	π̇
Noten.									
Solmisationssilben.	Ut	Re	Mi	Fa	Sol	La	Fa	Sol	La
Tongebiete.	Düster			Hell			Sehr hell		
	(Mracnoe so- glasie)			(Svetloeo so- glasie)			(Tresvetloeo soglasie)		

Der Thb ƒ wird in manchen Hss. durch x vertreten. Die Thbn x^hн, x^hн̇ und 4, die den Tönen G, A und H des untersten Tongebietes des SG entsprechen, werden nicht gebraucht (siehe oben P.1). Zu diesen Thbn ist der Buchstabe ƒ, oder seine skriptorische Abkürzung, der rote Strich | zu rechnen.³⁷³⁾ Die beiden Formen

373) Über den Sinn der Thbn siehe in den obenerwähnten Werken über die SN (unsere Fußnote 8 im Kapitel II).

bedeuten, daß bei dem betreffenden Zeichen der gleiche Thb wie bei dem vorhergehenden Zeichen gilt, oder der letzte Ton dieses Zeichens wiederholt wird.

5. Im Prinzip zeigt ein Thb den höchsten von dem betreffenden Zeichen berührten Ton an. Aber diese Regel wird nicht streng eingehalten, besonders bei den Kettenzeichen (§ 8 u.w.) oder bei den Zeichen, die eine mehr oder weniger komplizierte Melodie bedeuten. Oft wird nicht nur der höchste Ton angegeben, sondern mehrere, und zwar nicht selten alle zum betreffenden Zeichen gehörigen Töne. Manchmal werden nur der Ausgangs- und der Schlußton eines mehrstufigen Zeichens angegeben.

6. Im Gegensatz zu der SN werden in der DN die Tongebiete (Soglásija, Trichorde) n i c h t durch eine Punktaktion angegeben. Bekanntlich bedeutet die Zahl der Oberpunkte in der SN bei manchen Zeichen (wie Krjuk, Podčásie) die Zugehörigkeit des betreffenden Zeichens zu einem der vier Tongebiete, oder (in der SN B) - die Stufenverhältnisse zu den benachbarten Zeichen, ohne die melodische Bedeutung des Zeichens zu ändern. In der DN dagegen, ändert eine solche Punktaktion die melodische Bedeutung des betreffenden Zeichens. Durch dieses Prinzip des Punktierens unterscheidet sich die DN grundsätzlich von der SN.³⁷⁴⁾

374) Auch in der SN kann eine solche Punktierung bei manchen Zeichen die melodische Bedeutung ändern: z.B.,  ist einstufig,  - zweistufig aufwärts,  - dreistufig aufwärts;  ist einstufig,  - zweistufig abwärts,  - zweistufig aufwärts. - Es läßt sich noch nicht sagen, ob wir in diesem Prinzip ein Überbleibsel der Neumen-Grammatik der ältesten Form der SN zu sehen haben, welches später in der SN verloren gegangen und möglicherweise in der PM und in der DN geblieben ist.

7. Das Prinzip der tMrkz ist im Grunde dasselbe wie in der SN A (ausgenommen die Punktation für die Tongebiete, siehe oben, P. 6), und erfolgt mittels a) kleiner quadratischer Punkte auf dem Strich (siehe Tabelle III, A), oder b) kurzer senkrechter Striche bei einem Vorder- oder Oberpunkt (Tabelle III, D) oder an dem rechten Ende des Balkens. Die erste Stufe der Trichorde (Töne τ , ν , $\acute{\nu}$ \sim c, f, b als höchste in dem Zeichen enthaltene Töne), brauchen keine tMrkz. Ausnahme: das Zeichen \nearrow falls es den Ton f (ν) vertritt, bekommt in dieser Position in den späteren Hss. und gedruckten Ausgaben die Markierung $\overset{m}{\curvearrowright}$, die allerdings fehlen kann. - Für die zweite Stufe der Trichorde (ν , π , $\acute{\pi}$ \sim d, g, c') ist die Markierung ein quadratischer kleiner Punkt auf der **M i t t e** des Striches (Tabelle III, A), oder ein kurzer Strich links oder über der Mitte des Zeichens (z.B.: Tabelle IV, Nr. 14, 24). - Für die dritte Stufe der Trichorde (\circ , $\acute{\pi}$, $\acute{\acute{\pi}}$ \sim e, a, d') wird dieselbe Markierung (Punkt) auf die obere Spitze des Striches (z.B.: Tabelle IV, Nr. 2), oder (kurzer Strich) rechts von dem Zeichen geschrieben (z.B.: Tabelle III, D). Die tMrz beziehen sich nur auf den höchsten Ton des Zeichens, Zwischenstufen werden nicht markiert.

§ 3. DIE AUSFÜHRUNGSZEICHEN.

Die Ausführungszeichen sind in der DN der letzten Periode dieselben wie in der SN A und B:

1. β Bórzaja, "die Schnelle" - zeigt eine beschleunigte Ausführung des betreffenden Zeichens oder eine Verkürzung seines Wertes an.
2. γ Udárka, "die Schlagende" bedeutet einen scharfen Akzent auf dem ersten Ton des Zeichens und eine stärkere

Verkürzung der Töne. Sie findet sich fast ausschließlich bei dem Zeichen Ključ (§ 7, P. 10).

3. π Tíchaja, "die Langsame" (häufiger wird ihre skriptorische Abkürzung — gebraucht), bedeutet eine verlangsamte Ausführung oder eine Verlängerung der Tonwerte.

4. « (skriptorische Abkürzung von κ) Káčka, "die Schaukel", wird in DN meistens bei dem Zeichen Ključ gebraucht, es bedeutet einen "schaukelnden" Charakter der Ausführung (vielleicht eine Art Tremolo).

5. 10 Lómka, "Bruch", die in der SN das Überspringen einer Stufe (also, für unsere Begriffe, einen Terzsprung aufwärts) bedeutet, wird in DN in der Regel nicht gebraucht, kann aber in manchen Hss. gelegentlich erscheinen mit derselben Wirkung wie in der SN.

6. 3 Zěvók, "das Gähnen" wird in der DN selten anzutreffen sein und soll wie in der SN einen kurz berührten zusätzlichen nachschlagartigen höheren Ton anzeigen.

§ 4. DIE GRUPPIERUNG DER GESANGSZEICHEN.

1. Im Allgemeinen nennt man die Gesangszeichen der DN "Ključi" ("die Schlüssel").³⁷⁵⁾ In den uns bekannten Azbuki haben die DZz keine näheren Bezeichnungen. Es ist nicht ausgeschlossen, daß solche Bezeichnungen (wie es sich für die SN und für die PN gibt)³⁷⁶⁾ auch für die demestischen Schlüssel existierten. Wir nehmen an, daß sie die gleichen sein konnten, wie für die graphisch identischen Zeichen der S und PN, weil die DN die Zeichen

375) Kalášnikov: demestv., f. 1.

376) Kapitel IX, Tabelle II.

der beiden Notationsarten in ihren Zeichenvorrat aufgenommen hat.

2. Es herrscht in den Azbuki keine Einheitlichkeit in der Deutung der DZz - was schon aus der Ausgabe von Kalášnikov zu ersehen ist, wo für einige Zeichen mehrere Deutungsmöglichkeiten angegeben werden. Es ist unmöglich zu sagen, welche der von ihm angeführten Deutungen die richtige ist. Man kann sagen: alle sind richtig, weil es sich wahrscheinlich um verschiedene individuelle oder regionale Varianten handelt, und weil es keine von irgendeiner Kommission oder gedruckten Ausgabe festgelegte und allgemein als einzig anerkannte Grammatik gab. Auffallend ist die Unsicherheit der Azbuki in der Deutung der rhythmischen Tonwerte, während die Bestimmung der Intervallverhältnisse sicher ist. Diese Unsicherheit der Wertbestimmung kann man dadurch erklären, daß der Neumengesang keine symmetrische Koordinierung der Tonwerte wie unser Notensystem kennt. In dem DG wie im SG wird mehr intuitiv als nach einem festen, regelmäßigen Zeitmaß gemessen. Dieser Umstand konnte bei der Koordinierung der vertikal benachbarten Zeilen in den mehrstimmigen Partituren unterschiedliche Wertdeutungen eines und desselben Zeichens verursachen.

4. Alle Zeichen der DN kann man in zwei ungleich große Kategorien gruppieren: ³⁷⁷⁾ A) die Hilfszeichen, die allein für sich keine melodische oder mensurale Bedeutung haben, die aber je nach der Position bei dem Grundzeichen, eine melodische oder mensurale Änderung desselben bewirken, B) die Grundzeichen - es sind die eigentlichen Gesangszeichen, die eine melodi-

377) Diese Gruppierung der Zeichen findet man nicht in den Azbuki der DN. Sie werden dort nur ungefähr nach ihrer Graphik geordnet. Unsere Gruppierung basiert auf den graphischen und melodischen Parallelen zu der SN.

sche und mit ihr verbundene mensurale und möglicherweise eine dynamische Bedeutung haben - die eigentlichen "Schlüssel".

5. Die Kategorie B wird wiederum in folgende vier Gruppen eingeteilt: 1) Grundzeichen, die der demestischen und der SN gemeinsam sind a) mit derselben Bedeutung in diesen beiden Notationsarten; b) solche, deren Bedeutung in der DN von der SN abweichen; 2) Grundzeichen, die nur der DN eigen sind; 3) Miteinander kombinierte Zeichen (Kettenszeichen); 4) Zeichenfolgen.

§ 5. DIE HILFSZEICHEN.

1. Die Hilfszeichen kann man in zwei Gruppen einteilen:

- 1) Zeichen, die die Tonwerte, nicht aber die melodische Bedeutung (Stimmführung) der Grundzeichen ändern;
- 2) Zeichen, die die melodische Bedeutung, oder die melodische zugleich mit der rhythmischen Bedeutung des Grundzeichens ändern.

2. Dasselbe Hilfszeichen kann zuweilen in einer Position bei dem Grundzeichen die mensurale (rhythmische) Bedeutung, in einer anderen Position bei demselben Grundzeichen die melodische Bedeutung des Grundzeichens ändern.

3. 1. Gruppe der Hilfszeichen.

a) | - senkrechter dünner Strich (Tabelle III, C - Vorstrich, A - Nachstrich). Als Vorstrich - in späteren Hss. und gedruckten Ausgaben ungefähr in der Länge des senkrechten Striches bei einem Krjuk, in älteren Hss. (etwa 16. - Mitte 17. Jh.) viel kürzer.

α) Vor einem Grundzeichen: verlängert den ersten Ton des Grundzeichens um etwa eine Dreiviertel- bis ganze Note. In diesem Fall präzisiert die tMrk des Vorstrichs die

Lage des ersten Tones des Grundzeichens auf der Tonleiter durch die Lage und Richtung des markierenden Pünktchens: für den Ton \mathcal{M} (f) hat der Vorstrich keine Markierung; für den Ton π (g) - \uparrow ; für den Ton \mathcal{X} (a) - \uparrow (und zuweilen \downarrow); für den Ton \mathcal{M} (b) - \uparrow und für den Ton \mathcal{H} (c') - \uparrow (\uparrow); die Markierung für den Ton \mathcal{H} (d') ist sehr selten (\downarrow). 378)

β) Zusammen mit dem Grundzeichen, an seinem rechten Ende, nach unten gerichtet: a) verursacht bei den einstufigen Zeichen eine Änderung der melodischen Bedeutung (Tabelle IV, Nr. 9, 10); b) bei den mehrstufigen Grundzeichen - eine Verlängerung des letzten Tones bis zu etwa einer Dreiviertel- oder ganzen Note. (In der PN bekommen fast alle in dieser Weise alterierten Zeichen das Prädikat "ométnoj", bzw. "ométnaja"; siehe Tabelle II, Nr. 43, 47). Z.B.: Tabelle IX, Nr. 157, Tabelle X, Nr. 163, 166, 167, 168.

γ) Nach dem Grundzeichen, getrennt von ihm geschrieben: Bewirkt eine Verkürzung des letzten Tones des Grundzeichens etwa um die Hälfte (also, dieselbe Wirkung wie die Otseka in der SN). 379)

NB. In den Fällen β und γ bekommt dieses Hilfszeichen keine tMrk.

b) Der schräge Unterpunkt (Tabelle III, C) verlängert den letzten Ton des Grundzeichens bis zu etwa einer halben Note. Manchmal wird dieser Punkt in einem Zug mit dem Grundzeichen geschrieben. Tabelle VI, Nr. 69, 75. - Dieser Punkt kann auch Änderungen der melodischen Bedeutung bewirken, weshalb von ihm bei der Besprechung der betreffenden Grundzeichen ausführlicher die Rede sein wird.

c) Zwei schräge Unterpunkte unter einander gestellt, verlängern den letzten Ton des Grundzeichens bis zu etwa einer

378) §§ 18, 19, 20.

ganzen Note. Manchmal werden diese zwei Punkte nicht unter das Zeichen, sondern nach dem Zeichen geschrieben. Tabelle VI, Nr. 70.

4. 2. Gruppe der Hilfszeichen.

a) Soróč'ja nóžka (oder Sokólec) der SN; Tabelle III, B: Füßchen:

α) Vor dem Grundzeichen: verleiht sie dem Grundzeichen einen zusätzlichen Ton, der um eine Stufe, oft aber um eine Quarte tiefer ist als der Ton des Grundzeichens, im Werte etwa einer Viertelnote (oder sogar kürzer) v o r dem Ton des Grundzeichens. Tabelle IV, Nr. 7, 12. - Dieselbe Wirkung tritt ein, wenn dieses Hilfszeichen ü b e r dem einstufigen Grundzeichen steht. ³⁸⁰⁾ Tabelle IV, Nr. 15.

β) Rechts n a c h dem Grundzeichen: kann sie verschiedene Wirkung haben, genaueres siehe bei der Besprechung der Grundzeichen Nr. 8, Tabelle IV, Nr. 78, Tabelle VI, u.a.

b) Der Punkt (Oberpunkt, Tabelle III, C - nicht mit der Punktierung bei dem Krjuk und bei der Strělá, § 6b, zu verwechseln!): steht dieses Hilfszeichen bei dem Krjuk ključevój (§ 6b, P. 6), Skaméica (§ 6b, P.7), oder beim Ključ (§ 7, P.10) rechts oberhalb des Balkens, dann verleiht es dem Grundzeichen einen zusätzlichen Ton n a c h dem letzten Ton des Grundzeichens, um eine Stufe h ö - h e r als dieser, im Werte etwa von einer halben oder einer Dreiviertelnote. Tabelle VI, Nr. 73, Tabelle V, Nr. 43.

NB. N a c h dem Grundzeichen, im Sinne der Ottjážka in der SN wird dieser Punkt in der DN in der Regel nicht gebraucht. Abweichungen können in manchen Hss. vorkommen.

³⁸⁰⁾ In einem Fall habe ich gefunden, daß diese Grund- und Hilfszeichen g e t r e n n t über zwei verschiedenen Silben stehen.

c) Der Gegenbogen (Tabelle III, A): hat in der DN dieselbe Bedeutung wie in der SN (Podčášie, bzw. Podvértka): er verleiht dem letzten Ton des Grundzeichens einen zusätzlichen Ton um eine Stufe tiefer, bzw. z e r - l e g t den letzten Ton des Grundzeichens in zwei Töne, wobei der zweite Ton tiefer liegt als der ihm vorangehende; die Werte der beiden Töne gleichen zusammen etwa dem Werte des unzerlegten Tones. Tabelle IV, Nr. 2, 5, Tabelle V, Nr. 31.

NB. Dieses Hilfszeichen kann u n t e r h a l b des Grundzeichens, aber auch r e c h t s n a c h dem Grundzeichen geschrieben werden.

d) ψ ist nur der DN eigen und steht gewöhnlich unterhalb des Zeichens Krjuk (§ 6a, P.1). Es hat dieselbe Wirkung wie der Gegenbogen (siehe oben, c), nur wird der zweite Ton eine Quarte tiefer gesungen. Tabelle IV, Nr. 3, 6. 381)

- - - - -

381) Es wird meistens auf der zweiten Stufe des obersten Trichordes gebraucht und kann zuweilen als eine Art Modulation in den mittleren Trichord wirken: (c' - g).

a) Alteration erfolgt durch α) Gegenbogen (Podčášie der SN), β) gestrichenen kleinen Bogen, γ) Füßchen und δ) Nachstrich.

α) Alteration durch den Gegenbogen, unter der Mitte des Balkens geschrieben, erfolgt laut § 5, P. 4c Tabelle IV, Nr. 2 und 5. ³⁸³⁾

β) Alteration durch den gestrichenen Gegenbogen: siehe § 5, P. 4d. Tabelle IV, Nr. 3 und 6.

γ) Alteration durch das Füßchen erfolgt auf zweierlei Weise: a) v o r dem Grundzeichen: § 5, P. 4a~~6~~; Tabelle IV, Nr. 7. ³⁸⁴⁾

b) n a c h oder oberhalb des rechten Endes des Balkens; in dieser Stellung wird die Stimmführung nicht geändert, sondern der Ton des Grundzeichens wird etwas gekürzt (anstatt einer ganzen Note - etwa eine Dreiviertelnote). Tabelle IV, Nr. 8. ³⁸⁵⁾

δ) Die Alteration durch den Nachstrich (§ 5, P. 3a β) verleiht dem Krjuk eine zweistufige aufwärtsleitende Bedeutung in Werten von etwa je einer halben Note. Der Thb und das tMrkz zeigen den höchsten Ton des alterierten Zeichens an. Tabelle IV, Nr. 9. ³⁸⁶⁾

383) In der PN wird diese Form "Podčášie" genannt: Tabelle II, Nr. 43 - "Podčášie ométnoe", vergl. § 5, P. 3a β .

384) Diese Form wird in der PN "Zanóžek" genannt: Tabelle II, Nr. 37, wahrscheinlich aus "Krjuk za [soróč'ejju] nóžkoju" - "Krjuk hinter der soróč'ja nóžka".

385) In der PN steht das Füßchen über der Mitte des Zeichens: Tabelle II, Nr. 39 - "Krjuk s soróč'ej nóžkoju".

386) In der PN wird diese alterierte Form "Krjuk ométnoj" genannt - § 5, P. 3a β . Tabelle II, Nr. 35.

ε) Die Alterationen unter γ und δ können zugleich auftreten: Tabelle IV, Nr. 10. Betrachten wir diesen letzten Fall näher. Die Thbn zeigen hier alle Töne, die von dem alterierten Zeichen berührt werden. Laut dem P. γ verleiht der Nachstrich einen zusätzlichen höheren Ton n a c h dem Ton des (nicht alterierten) Grundzeichens. Aber das Füßchen verleiht ebenfalls einen zusätzlichen Ton, aber auf tieferer Tonstufe und v o r dem Ton des Grundzeichens. In diesem Fall bedeutet das Füßchen den kurzen Ton f (μ) vor dem langen Ton g (π) des Grundzeichens. Vergleichen wir dieses Zeichen mit dem Zeichen Nr. 9 der Tabelle IV, können wir vermuten, daß im Nr. 10 der Ton g des Krjuks ométnoj in doppeltem Wert gegenüber Nr. 9 angegeben ist, weil der zweite Ton dieses alterierten Zeichens nicht eine ganze, laut Nr. 9, sondern eine halbe Note lang sein müßte. Aber über dem Balken des Krjuks steht der Thb ρ , der zeigt, daß vor dem (zusätzlichen) Ton a noch ein Ton auf der gleichen Stufe wie der Ton des Krjuks gesungen werden muß, - also als eine Art Vorschlag zu dem Ton a. Wenn aber die Töne g und a wie bei dem Zeichen Nr. 9 als halbe Note gedeutet werden, dann müssen die zusätzlichen Töne (f vor dem Krjuk und wiederholtes g vor dem zusätzlichen Ton a) - als Achtelton ausgeführt werden.

2. \downarrow - (Stopíca der SN). Tabelle IV, Nr. 11. Dieses Zeichen hat in der DN dieselbe Bedeutung wie in der SN und bekommt die Tonhöheangaben auf beide Weisen, wie der Krjuk. Außerdem wird dieses Zeichen zu einer Viertelnote (Nr. 11a) und sogar zu einer Achtelnote, wenn bei ihm die Udárka (§ 3, P. 2) steht.

a) Alteration erfolgt durch das Füßchen v o r dem Grundzeichen, laut dem § 5, P. 4a, wobei der zusätzliche Vorton um eine Quarte tiefer als der Ton des Grundzeichens liegt: Tabelle IV, Nr. 12. Normalerweise hat

die Stopíca den Wert etwa einer halben Note. Bei dem hier angeführten Beispiel wird aber dieser Wert als eine ganze Note angegeben (Deutung durch die Stopíca und Statijá světlaja der SN). Es ist wahrscheinlich nicht so, daß bei dieser Alteration der Ton des Grundzeichens länger gesungen wird, als bei der nicht alterierten Form - es soll nur bedeuten, daß der erste Ton als eine Achtelnote (wofür es in der SN kein Zeichen gibt) gesungen wird, der Hauptton aber etwa eine halbe Note bleibt.

b) der Nachstrich, g e t r e n n t von dem Grundzeichen, hat dieselbe Bedeutung wie die Otsěčka in der SN. § 5, P. 3až : Tabelle IV, Nr. 13.

3.  - (Zapjatája der SN), Tabelle IV, Nr. 14, - hat dieselbe Bedeutung wie in der SN: ein Ton im Werte etwa einer halben Note. Die Tonhöheangaben sind dieselben wie in der SN A (siehe § 2, P. 7); die tMrk kann oft fehlen. Dabei müssen folgende Fälle beachtet werden:

a) Steht die Zapjatája g e t r e n n t v o r einem Krjuk, dann wird die Zapjatája als ein Ton eine Stufe tiefer als der Ton des Krjuka, im Werte von etwa einer Viertelnote gesungen, obwohl der Thb für die Tonhöhe des Krjuka v o r der Zapjatája steht (z.B.: Tabelle XI, Nr. 175).

b) Vor einem Grundzeichen von mehrstufiger Bedeutung, verlängert die Zapjatája den ersten Ton dieses Zeichens bis zu etwa einer halben Note (Tabelle XII, Nr. 177).

c) Wird die Zapjatája k l e i n n a c h einem Grundzeichen geschrieben (z.B.: Tabelle III D - "der kleine Bogen") - dann wirkt dieses Zeichen etwa wie eine Alteration: es verleiht dem Grundzeichen einen zusätzlichen Ton nach seinem letzten Ton, der um eine Stufe tiefer

und etwa eine Viertelnote lang ist, oder verlängert den letzten Ton des Grundzeichens.

d) Alteration erfolgt durch das über dem Grundzeichen geschriebene FÜßchen (seltener vor oder nach dem Grundzeichen), und folgt dem im § 5, P. 4a & Gesagten. Tabelle IV, Nr. 15 (Die Deutung durch die Stopíca s otsěčkou und Strelá prostája zeigt uns, daß es sich hier wieder um dieselbe Verdoppelung der Werte wie oben, P. 1b & handelt).

4.  (Statijá prostája der SN),  (Statijá světlaja der SN), Tabelle IV, Nr. 16, bzw. 17. - Diese beiden Zeichen bedeuten wie in der SN, eine ganze Note und unterscheiden sich auch melodisch nicht voneinander. (Das Zeichen Statijá mráčnaja der SN hat in der DN eine zweistufige Bedeutung; siehe § 6b, P. 5, Tabelle V, Nr. 37). Die Tonhöheangaben sind dieselben wie in der SN.

a) Die Statijá světlaja (Nr. 17) kann zuweilen die Bedeutung eines zweistufigen Abwärtsschreitens haben: Tabelle IV, Nr. 17a. In diesem Fall stehen bei dem Zeichen gewöhnlich Thbn für beide Töne.

5.  - (Strělá prostája der SN), Tabelle IV, Nr. 18. Tondauer (ein Ton im Werte von etwa einer ganzen Note) und Tonhöheangabe sind die gleichen wie in der SN.

a) Alteration erfolgt durch das FÜßchen n a c h dem Zeichen oder über dem rechten Ende des Balkens. Diese Alteration ändert die melodische Bedeutung des Grundzeichens nicht und soll nur eine höhere Tonstufe anzeigen (ab  a aufwärts). Tabelle IV, Nr. 19.

NB. Die Alteration durch ein oder zwei senkrechte Oberstriche ändert die melodische Bedeutung des Grundzeichens völlig, so daß das in dieser Weise alterierte Strělá

prostaja als selbständiges demestisches Grundzeichen gelten kann. Siehe § 7, P. 8 und 9, Tabelle VI, Nr. 66 und 67. ³⁸⁷⁾

6.  () - (Pálka der SN), Tabelle IV, Nr. 20. Dieses Zeichen hat in der DN dieselbe Tondauer (im Werte etwa einer ganzen Note) und die gleichen Tonhöheangaben wie in der SN. Die Pálka erscheint sehr oft in den Kettenzeichen und Zeichenfolgen, besonders am Schluß, und kann dabei ihre Bedeutung etwas ändern. Siehe z.B. § 12, 13, 14, 16, 17, 18, 21.

7.  - (Kryž der SN), Tabelle IV, Nr. 21. - Merkwürdigerweise führen weder Kalášnikov noch Razumóvskij dieses Zeichen als ein selbständiges Gesangszeichen der DN an, obwohl es sehr oft als solches am Schluß der Gesänge (wie in der SN) erscheint. Dort hat es die Bedeutung eines langen Schlußtones entsprechend einer Fermate unseres Systems. In unserer Form der DN bekommt dieses Zeichen die entsprechenden Thbn und sogar die tMrk. Häufiger wird dieses Zeichen als Komponente eines Kettenzeichens gebraucht (§ 9, 10). In diesen Kombinationen bedeutet der Kryž einen Ton, der eine Stufe tiefer steht als der vorhergehende Ton, meistens im Werte einer Viertelnote (siehe z.B. Tabelle VII, Nr. 87, 92, 93, 105 u.a.).

8.  - (Golúbčik tíchij der SN), ³⁸⁸⁾ Tabelle IV, Nr. 22, hat in der DN dieselbe melodische Bedeutung wie in der SN: zwei gebundene, stufenweise aufsteigende Töne im Werte von je etwa einer halben Note. Die rote Bórzaja (§ 3, P.1) beschleunigt die Ausführung der Töne, die etwa als zwei Viertelnoten gesungen werden: Tabelle IV, Nr. 22a. Obwohl dieses Zeichen in der SN weder Thbn noch

387) In der PN ist die Alteration dieser Strělá durch den kleinen Bogen bekannt mit der Bezeichnung "Strělá ométnaja": Tabelle II, Nr. 20.

388) "Golúbčik" der PN, Tabelle II, Nr. 2.

tMrkz bekommt (weil seine Töne zu dem höheren Ton des nachfolgenden Zeichens führen und durch diesen bestimmt sind, werden in der DN die Töne des Golúbčik meistens auf beide Arten markiert.

a) Alteration wird durch den kleinen Bogen nach dem Punkt (siehe oben, P. 3c) durchgeführt. Der kleine Bogen in dieser Position zerlegt den zweiten Ton des Grundzeichens in zwei Töne; dabei liegt der zweite Ton eine Stufe tiefer als der erste: Tabelle IV, Nr. 23. ³⁸⁹⁾

9.  - (Strělá povódnaža der SN), Tabelle IV, Nr. 24. Die Bedeutung in der DN ist die gleiche wie in der SN, ebenso die Tonhöheangaben.

a) Geht diesem Grundzeichen die Zapjatája voraus, so wird der erste Ton der Strělá eine Stufe tiefer als der Ton der Zapjatája angefangen (siehe Tabelle XI, Nr. 177).

b) Bei der Kombination mit anderen Zeichen als erstem Glied eines Kettenzeichens (§ 9) oder einer Zeichenfolge (§ 11) verliert dieses Grundzeichen seine aufwärtsgerichtete melodische Bedeutung und bezeichnet eine schaukelnde Melodie-Bewegung: Tabelle IX, Nr. 113, 114.

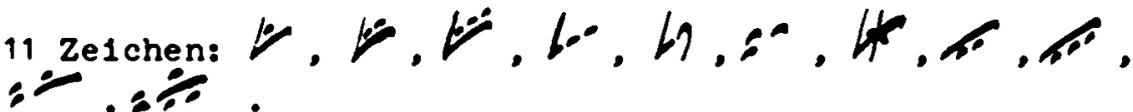
c) Alteration erfolgt durch das Füßchen rechts nach dem Balken. Laut Kalášnikov (141b) wird diese Form nur in einer von ihm benutzten Azbuka (der von Sýrnikov) angeführt und dort durch die Složitie mit Zapjatája und Podvértka aufgelöst; das entspricht einer vierstufigen Abwärtsbewegung in Werten von Viertelnoten: Tabelle IV, Nr. 25. Nach dem Sinn der Semata sollte es eigentlich gerade umgekehrt eine vierstufige Aufwärtsbewegung bedeuten! Also nicht etwa a-g-f-e, sondern e-f-g-a ! Es wäre hier ein Fehler zu vermuten, weil die Strělá

389) In der PN wird diese Form als "Golúbčik ométnoj" bezeichnet: Tabelle II, Nr. 15.

povódnaja immer eine Aufwärtsbewegung anzeigt, und das Füßchen eigentlich (in der SN) einen zusätzlichen Ton, der noch eine Stufe höher liegt als der letzte Ton der Strělá, anzeigt. Auch die rote Káčka (§ 4, P. 4) bestätigt solche Deutung, weil dieses Ausführungszeichen nicht bei den Zeichen gebraucht wird, welche mit einer aufsteigenden Melodie anfangen. Die Deutung durch ein ausgesprochen abwärtsleitendes Zeichen (Složítie der SN) zeigt einwandfrei, daß die melodische Bewegung abwärtsgerichtet ist.

10.  - (Dva v čelnú der SN), Tabelle IV, Nr. 26. In manchen Hss. wird auch dieses Zeichen auch in der DN, mit derselben Bedeutung wie in der SN, gebraucht, obwohl dieses Zeichen weder bei Kalášnikov noch bei Razumóvskij unter den demestischen Zeichen angeführt ist. Dieses Zeichen wird allein, als selbständiges Grundzeichen und als Komponente eines Kettenzeichens gebraucht.

b) Grundzeichen, die in der DN
eine andere Bedeutung haben als in der SN,
mit ihren Alterationen.
(Siehe Tabelle V).

11 Zeichen: 

1.  - (Krjuk mráčnyj der SN und der PN, Tabelle II, Nr. 33). - Tabelle V, Nr. 27. - Melodische Bedeutung: zwei gebundene stufenweise absteigende Töne im Werte von je einer halben Note. Die Tonhöheangaben - wie bei dem Krjuk (§ 6a, P. 1). Es ist zu bemerken, daß die Punktation, die in der SN die melodische Bedeutung nicht ändert,

in der DN dem Krjuk eine andere melodische Bedeutung verleiht und mit der Tessitur (Zugehörigkeit zu dem "mráčnoe soglásie") dieses Zeichens nichts zu tun hat. Deshalb müssen wir die punktierte Form des Krjuks in der DN als selbständiges Zeichen betrachten.

NB. Zuweilen wird über den Thb für die Tonhöhe des ersten (höchsten) Tones oder über dem Balken der Thb ρ geschrieben. Er zeigt, daß der erste Ton etwas länger, der zweite dagegen etwas kürzer gesungen wird (Deutung des ganzen Zeichens durch die Statijá zakrýtaja málaja der SN). Theoretisch gesehen, wird der zweite Ton in zwei Töne zerlegt, im Werte von je einer Viertelnote; dabei steht der erste Ton auf derselben Stufe wie der erste Ton des Zeichens, der zweite - tiefer. Das kann man aus der Deutung durch Krjuk und Stopíca s očkóm (oder Podčášie) bei der das ρ steht, ersehen (vergl. Tabelle V, Nr. 27a).

a) Alteration erfolgt durch α) den Gegenbogen und β) durch das Fußchen.

α) Der Gegenbogen unter dem Balken kehrt die Stimmführung um: der erste Ton wird in zwei stufenweise aufsteigende Töne im Werte von etwa je einer Viertelnote zerlegt, dabei wird der zweite Ton durch Thbn angegeben, der folgende Ton im Werte einer halben Note liegt wieder eine Stufe tiefer (auf der Stufe des ersten Tones. Tabelle V, Nr. 28.) ³⁹⁰⁾

β) Das Fußchen vor dem Grundzeichen bezeichnet die gleiche Stimmführung wie oben (α), nur in anderen Wertverhältnissen. Tabelle V, Nr. 29. - Die Auflösung geschieht durch die Stréla polukryževája s ottjážkoj i bórzoj,

390) In der PN wird diese Form als "Podčášie mráčnoe" bezeichnet. Tabelle II, Nr. 41.

Stopíca s očkóm bei der das ρ steht. In dieser Form vereinigt sich die Wirkung des Fußchens entsprechend dem § 5, P. 4a α und des Grundzeichens; das ρ zeigt, daß wir es hier mit dem oben besprochenen Fall zu tun haben (NB). Die Melodie erhält einen synkopischen Charakter, was aus der Deutung durch die Strělá polukryževája ersichtlich wird. ³⁹¹⁾

2.  - (Krjuk světlyj der SN). Tabelle V, Nr. 30. - Wie bei dem Krjuk mráčnyj (siehe oben, I. 1) wird hier durch die Punktation mit zwei Punkten aus dem einstufigen Krjuk prostój ein selbständiges Grundzeichen gebildet: die zwei Punkte oberhalb des Balkens verleihen dem Krjuk eine zweistufige aufwärtsgerichtete (zum Gegensatz zu dem einen Punkt bei dem Krjuk mráčnyj) Bedeutung, in Werten von je etwa einer halben Note. Genau dieselbe Bedeutung hat das Zeichen Nr. 30a der Tabelle V, welches nur von Kalášnikov aus der Azbuka von Sýrnikov angeführt wird; Razumóvskij erwähnt dieses Zeichen nicht. Wahrscheinlich ist es eine spätere (18.-19. Jh.?) Entlehnung aus der SN A, die in diesem Fall nicht den Prinzipien der DN folgt. Wie man aus der Punktation des Krjuks ersehen kann, ändert in der DN jeder Punkt oberhalb des Balkens die melodische Bedeutung so sehr, daß wir die durch eine solche Punktation geänderten Zeichen nicht als alterierte, sondern als selbständige Grundzeichen der DN betrachten müssen. Hier aber ändert der dritte Punkt die melodische Bedeutung des Krjuk světlyj nicht.

a) Alteration erfolgt α) durch den Gegenbogen unterhalb des Balkens und β) durch den kleinen Bogen nach

391) In der PN wird diese Form als "Zanóžek mráčnyj" bezeichnet. Tabelle II, Nr. 38. Vergl. unsere Fußnote 384.

dem Zeichen.

α) Der Gegenbogen zeigt einen zusätzlichen Ton im Werte von etwa einer halben Note an, eine Stufe tiefer als der zweite Ton des Grundzeichens. Tabelle V, Nr. 31.³⁹²⁾

β) Siehe § 6a, P. 3c. Tabelle V, Nr. 32.³⁹³⁾ - Steht bei diesem Zeichen außer den Thbn noch das ρ : dann zeigt das ρ an, daß der zweite Ton des Grundzeichens auf der selben Stufe wie der erste gesungen und durch den kleinen Bogen in zwei Töne zerlegt wird.

3.  - (Perevódka der SN).³⁹⁴⁾ Tabelle V, Nr. 33. Während in der SN dieses Zeichen zwei aufsteigende Töne meint, die den letzten Ton des vorausgegangenen Zeichens mit dem ersten Ton des nachfolgenden Zeichens verbinden, bedeutet dieses Zeichen in der DN d r e i stufenweise a u f s t e i g e n d e Töne. Im Gegensatz zu der SN, bekommt dieses Zeichen in der DN die Thbn und die tMrkz. Die rote Bórzaja (§ 3, P. 1) gleicht alle Töne zu Viertelnoten aus: Tabelle V, Nr. 33a.³⁹⁵⁾

a) Alteration erfolgt α) durch das Füßchen entweder nach oder über dem letzten Punkt des Grundzeichens, oder

392) Bei Razumóvskij 338/7 wird diese Form durch eine Skaméica tíchaja und Krjuk svétlyj der SN mit Thbn für die Töne a-b-a aufgelöst, in der Übertragung in die QN dagegen werden die Noten e-f-e (also eine Quarte tiefer als die Thbn) angegeben, die ersten zwei Töne als je eine Viertelnote, der letzte Ton - als eine halbe Note.

393) Bei Razumóvskij 339/1 wird der kleine Bogen als regelrechte Zapjataja geschrieben, die Wertverhältnisse des ganzen Zeichens: eine halbe Note - Viertelnote - halbe Note.

394) In der PN: "Perevódka nepostojánnaja", d.h. "die unbeständige Perevódka". Tabelle II, Nr. 17.

395) Bei Kalášnikov 95: zwei Töne in Achtelnoten, ein Ton in einer halben Note; bei Razumóvskij 330/6: zwei Töne in Viertelnoten, der letzte Ton in einer halben Note.

manchmal über der Spalte zwischen den letzten zwei Punkten (skriptorische Varianten); β) durch den kleinen Bogen nach dem Grundzeichen.

α) Das Füßchen verkürzt den letzten Ton des Grundzeichens auf eine Viertelnote (wirkt also wie eine Bórzaja, siehe oben) und zeigt zugleich die Zugehörigkeit dieses dritten Tones zu dem obersten Tongebiet an. Tabelle V, Nr. 34.

β) Der kleine Bogen - siehe § 6a, P. 3c. - Tabelle V, Nr. 35.

4. $\beta\eta$ - (Čeljústka der SN, wo dieses Zeichen eine ganze Note bedeutet, manchmal in einem Quartsprung abwärts; schon in den ältesten Hss. der SN bekannt). Tabelle V, Nr. 36. In der DN bedeutet dieses Zeichen zwei gebundene stufenweise a u f s t e i g e n d e Töne im Werte von je einer Viertelnote. Die Tonhöheangaben - wie bei der Stopíca (§ 6a, P. 2), wobei ausnahmsweise nicht der höhere (der zweite), sondern der erste, der tiefere Ton angegeben wird. Eine solche aufwärtsgerichtete Stimmführung dieses Zeichens scheint gegen die Logik der Semata der SN zu sein, weil die Zapjatája immer einen tieferen Ton als die diesem Zeichen vorausgegangenen und nachfolgenden Zeichen bedeutet - also, den tiefsten Punkt der melodischen Linie. Hier aber - umgekehrt. ³⁹⁶⁾

5. β' - (Statijá mráčnaja der SN, in welcher dieses Zeichen einen Ton im Werte einer ganzen Note bedeutet). Tabelle V, Nr. 37. In der DN zeigt dieses Zeichen eine z w e i s t u f i g e Abwärtsbewegung an: der zweite Ton

396) In der PN (Tabelle II, Nr. 6) wird die als "Slcžja" (sic!) zu lesende Bezeichnung (sehr undeutlich), als Kombination der Čeljústka mit der Pálka vozdergnutaja der SN betrachtet. Es ist unklar, ob sich diese Bezeichnung auf die Čeljústka, oder auf die Pálka vozdergnutaja, oder auf die ganze Kombination in der PN bezieht.

Grundzeichens in zwei Töne im Werte von je etwa einer Viertelnote, jedoch wird der zweite von diesen Tönen eine Stufe höher als der vorausgehende gesungen (als wirke hier das Füßchen in Gegenrichtung zu dem Gegenbogen): Tabelle V, Nr. 45.

NB. Merkwürdigerweise wird die Form Nr. 42 der Tabelle V genau so wie die Alteration durch den Gegenbogen (oben, unter *a*) gedeutet (vergl. Nr. 43). Dem Sinn der Semata nach scheint die Auflösung durch einen höheren Ton (wie Nr. 45) richtiger zu sein.

8) Der Oberpunkt (§ 5, P. 4b) rechts des Balkens hat dieselbe Wirkung wie das Füßchen im Zeichen Nr. 45: er zerlegt den letzten Ton des Grundzeichens in zwei Töne, von welchen der zweite Ton eine Stufe höher als der vorhergehende liegt: Tabelle V, Nr. 44. ⁴⁰¹⁾

8.  - (Skaméica tresvětłaja der SN; in der PN: "Skaméica nepostojánnaja", d.h.: "die unbeständige Skaméica", Tabelle II, Nr. 27). - Tabelle V, Nr. 47. Dieses Zeichen kann mehrere Bedeutungen haben:

1) Fünfstufig: zwei Stufen abwärts und drei Stufen aufwärts; dabei sind entweder die ersten vier Töne je eine Viertelnote lang, der letzte Ton dagegen eine halbe Note, - oder die ersten zwei Töne sind je eine Viertel-, der dritte und der vierte - eine Achtel- und der letzte eine halbe Note lang. Es ist anzunehmen, daß die Differenz sich auf verschiedene lokale oder gar individuelle Deutungsweisen bezieht. Falls aber das Zeichen nur einen Thb hat (für den höchsten Ton), dann ist der Anfangston von dem letzten Ton des vorhergehenden Zeichens abhängig. ⁴⁰²⁾

401) In der PN wird diese Modifikation "Skaméica svétłaja" genannt. Tabelle II, Nr. 30.

402) So ist z.B. das Beispiel für die fünfstufige Deutung bei Kalášnikov aus den Irgiser Azbuki entnommen, die vierstufige Auflösung stammt dagegen aus den Moskauer Quellen.

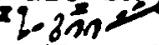
2) Vierstufig abwärts-aufwärts: Tabelle V, Nr. 47a - also, wie das Zeichen Nr. 44 und Nr. 45, siehe oben, P. 7 dieses §.

a) Alteration erfolgt α) durch das nach dem Grundzeichen gesetzte Füßchen und β) durch den Oberpunkt.

α) Das Füßchen ändert das vierstufige Abwärts-aufwärts nicht. Wahrscheinlich bedeutet es nur, daß der letzte Ton des Zeichens die dritte Stufe des Trichordes (g, f-g-a) ist (Kalášnikov 117), oder es zeigt an, daß der letzte Ton des Zeichens mehr als eine Stufe (einen Terzsprung) aufwärts gesungen wird (Razumóvskij 345/2: g-f-g-b). Dieser Fall tritt am häufigsten dann ein, wenn der letzte Ton unseres Zeichens auf der gleichen Tonstufe wie der erste Ton des nachfolgenden Zeichens gesungen werden müßte. Tabelle V, Nr. 48.

β) Der Oberpunkt verleiht einen zusätzlichen Ton eine Stufe höher als der letzte Ton des Grundzeichens, im Werte einer halben Note; der 3. und der 4. Ton werden auf je einer Achtelnote gekürzt. Tabelle V, Nr. 49. (Bei Razumóvskij 345/1 finden wir dieselbe melodische Figur in anderen Wertverhältnissen: die Töne 1 - 4 als Viertelnoten). ⁴⁰³⁾

9.  - (Strělá mráčnaja der SN). Tabelle V, Nr. 50.- Wie in der SN bedeutet dieses Zeichen auch in der DN zwei stufenweise aufsteigende Töne, nur in anderen Wertverhältnissen, zuweilen auch einen Quartsprung aufwärts: Tabelle V, Nr. 50a. Die Auflösung durch die Strělá

403) Hier findet sich bei Razumóvskij ein Widerspruch zwischen der Auflösung durch die SN mit den Thbn und der Notentranskription:  kann nur die Auflösung a-g-f-g-a ergeben, während er es als f-e-f-g-a deutet. Die Deutung der ersten zwei Töne des Zeichens bei Razumóvskij und Kalášnikov durch die Stopíca s očkóm der SN zeigt, daß der zweite Ton eine Nebennote ist, daß er flüchtig gesungen werden soll.

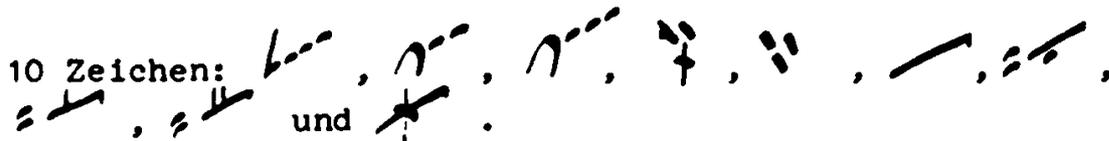
polukryževája zeigt, daß der zweite Ton des Zeichens akzentuiert wird.

a) Alteration erfolgt nur durch einen senkrechten Strich unterhalb der Mitte des Balkens; sie ändert die melodische Bedeutung des Grundzeichens in eine dreistufige aufwärtsgerichtete Bewegung in den Wertverhältnissen: halbe Note - zwei Viertelnoten. Tabelle V, Nr. 51.

10.  - (Stréla povódnaja der SN). Tabelle V, Nr. 52.- Im Gegensatz zur Bedeutung dieses Zeichens in der SN, zeigt dieses Sema in der DN eine d r e i s t u f i g e aufwärts-abwärts gerichtete Bewegung an, in Werten von entweder je einer halben Note, oder von einer Viertel-Viertel-ganzen Note. Tabelle V, Nr. 52a.

§ 7. GRUNDZEICHEN, DIE
NUR DER DN EIGEN SIND.

(Siehe Tabelle VI).

10 Zeichen:  und .

1.  . Tabelle VI, Nr. 53. Im Gegensatz zu dem Zeichen Nr. 33 der Tabelle V mit der Bedeutung von drei stufenweise aufwärtsschreitenden Tönen zeigt dieses Zeichen eine v i e r s t u f i g e a b w ä r t s - a u f - w ä r t s gerichtete melodische Bewegung in Werten von je einer Viertelnote an. Die Tonhöhe wird wie bei Zeichen Nr. 33 angegeben, die tMrkz zeigen den Anfangston (durch die Markierung auf dem Strich) und zuweilen - den letzten

Ton an (tMrkz auf dem letzten Punkt). ⁴⁰⁴⁾

a) Alteration wird α) durch das FÜßchen nach dem Zeichen und β) durch den kleinen Bogen, ebenfalls nach dem Zeichen, angedeutet.

α) Das FÜßchen nach dem letzten Punkt des Grundzeichens zeigt, daß der letzte (vierte) Ton des Grundzeichens mehr als eine Stufe (= einen Terzsprung) aufwärts gesungen wird. Tabelle VI, Nr. 54.

β) Über den kleinen Bogen - siehe § 6a, P. 3c. Tabelle VI, Nr. 55 (in der Auflösung von Razumóvskij 331/8 ist der letzte Ton (f) - eine halbe Note).

2.  . Tabelle VI, Nr. 56. ⁴⁰⁵⁾ - Wie bei dem oben besprochenen Zeichen Nr. 33 (Tabelle V, § 6b, P. 3), bedeutet auch hier der zweite Punkt einen weiteren Ton um eine Stufe höher als der ihm vorangehende Ton. Dieses Zeichen (als weitere Entwicklung des Zeichens Nr. 22 der Tabelle IV, § 6a, P. 8) bezeichnet also eine d r e i s t u f i g e Aufwärtsbewegung. Dieses Zeichen erscheint oft ohne Thbn und ohne tMrkz; jedoch wird manchmal der letzte Punkt mit der tMrkz für die 2. bzw. 3. Stufe des Trichordes versehen. Die rote Bórzaja (§ 3, P. 1) verkürzt alle drei Töne um die Hälfte: Tabelle VI, Nr. 56a.

404) Man könnte dieses Zeichen als eine weitere Modifikation der Stopíca s očkóm der SN erklären, die in der DN unter dem Zusatz von zwei weiteren Punkten gebildet wird. Diese zwei zusätzlichen Punkte bedeuten in der DN oft einen zusätzlichen Ton eine Stufe höher.

405) Wahrscheinlich "Golúbčik světlyj" der PN - Tabelle II, Nr. 3. Von dem Golúbčik bórzyj der SN unterscheidet er sich durch die Stellung der Punkte nach dem Bogen.

a) Alteration wird durch α) das FÜßchen und β) durch den kleinen Bogen nach dem letzten Punkt angedeutet.

α) Das FÜßchen ändert die Werte der Töne (beschleunigt die Ausführung) : Tabelle VI, Nr. 57 (oder zeigt möglicherweise, daß der höchste Ton der Ton $\pi \sim a$ ist).

β) Der kleine Bogen nach dem letzten Punkt ergibt nach dem letzten Ton des Grundzeichens noch zwei Töne im Werte von je einer Viertelnote, wobei der erste dieser zusätzlichen Töne eine Stufe höher als der vorangehende, und der zweite eine Stufe tiefer als der erste gesungen wird: Tabelle VI, Nr. 58. Der Thb zeigt hier den höchsten Ton des alterierten Zeichens. ⁴⁰⁶⁾

3. , Tabelle VI, Nr. 59. Eine weitere Entwicklung des oben besprochenen Zeichens. Wie in dem Zeichen Nr. 56, bezeichnet hier der dritte Punkt noch einen Ton um eine Stufe höher und verleiht damit dem Zeichen die Bedeutung eines vierstufigen Aufwärtsganges. Präzisierung der Tonhöhe wie bei Nr. 56.

a) Alteration wird α) durch das FÜßchen und β) durch den kleinen Bogen angedeutet, mit derselben Wirkung: siehe oben, Punkt 2a, α und β dieses §. Für α : Tabelle VI, Nr. 60; für β : Nr. 61, 61a.

4. . Tabelle VI, Nr. 62. Eigentlich ist dieses Zeichen eine Kombination von Složitie der SN und des Kryž (Tabelle IV, Nr. 21, § 6a, P. 7). In der DN wird diese graphische Kombination zu einem selbständigen Grundzeichen (weil das Složitie in der DN allein nicht gebraucht wird); es bezeichnet einen Sekundschrift abwärts. Die Tonhöhe wird durch die Thbn angegeben; nicht selten wird nur der höchste (also der erste) Ton angezeigt; falls auch der

406) Bei Kalášnikov fehlt diese Form.

zweite Ton markiert wird, wird dessen Thb auch unten rechts geschrieben. Die tMrk wird dagegen in der Regel nicht angewendet. Die Auflösung durch die Stopíca s očkóm der SN zeigt, daß der zweite Ton als Nebennote der Melodie betrachtet werden soll.

5.  (ältere Schreibweise auch ). Tabelle VI, Nr. 63. ⁴⁰⁷⁾ Dieses Zeichen hat die Bedeutung von zwei gebundenen aufsteigenden Tönen in Werten von etwa je einer Viertelnote. Die Tonhöhe (meistens nur für den höchsten, den zweiten Ton) wird durch die Thbn, nicht aber durch die tMrkz angegeben. Allein für sich wird dieses Zeichen verhältnismäßig selten gebraucht, dagegen sind Kombinationen mit anderen Zeichen oft anzutreffen.

6. . Dieses Zeichen wird nicht allein gebraucht, sondern erscheint nur in der durch den Vorstrich alterierten Form oder (besonders) in Kombinationen mit anderen Zeichen, abgesehen von seiner Verwendung als Komponente einiger Grundzeichen, wie z.B. der Zz Nrr. 18, 24 (Tabelle IV), 39, 40, 49, 51 (Tabelle V), 65, 67 u.a. (Tabelle VI), u.s.w. In Kombinationen mit anderen Grundzeichen bedeutet dieses Sema einen Ton im Werte von etwa einer ganzen Note, oder es verlängert den letzten Ton der vorangehenden Komponente bis zu einer ganzen Note, bzw. einem langgezogenen Ton. Als graphische Parallele in der byzantinischen Notation kann man die  ansehen, die einen akzentuierten Ton eine Stufe höher als den vorhergehenden bedeutet. Als ein durch

407) Die graphische Form erinnert an das Složítie s zadéržkoju der SN, in der dieses Zeichen eine abwärtsgerichtete zweistufige melodische Bedeutung hat. Damit ist dieses Zeichen in der DN die Umkehrung des Složítie der SN.

den Vorstrich alteriertes Zeichen ⁴⁰⁸⁾ hat dieses Sema die Bedeutung eines langen Tones (etwa eine Dreiviertelnote oder eine halbe Note) dem ein kürzerer (etwa als eine Viertelnote) Ton, um eine Stufe tiefer, folgt: Tabelle VI, Nr. 64. Die Tonhöhe wird durch die Thbn vor dem Vorstrich und die tMrk auf diesem angegeben.

7.  . Tabelle VI, Nr. 65. Eine graphische und melodische Umkehrung der Strělá mráčnaja (Tabelle V, Nr. 49, § 6b, P. 9). Sie bedeutet zwei gebundene stufenweise absteigende Töne in Wertverhältnissen von etwa einer Viertel- und einer ganzen Note. Die Tonhöheangaben wie bei dem Zeichen Nr. 49 der Tabelle V.

8.  . Tabelle VI, Nr. 66. Diese Alteration der Strělá prostája (Tabelle IV, Nr. 18, § 6a, P. 5) durch einen senkrechten Strich oberhalb der Mitte des Balkens kann in der DN als selbständiges Grundzeichen betrachtet werden, weil dieser Oberstrich die Bedeutung des Zeichens völlig verändert. Die melodische Bedeutung: drei stufenweise aufsteigende Töne in Werten von einer halben Note und zwei Viertelnoten.

9.  - (Strělá dvoečel'naja der PN, Tabelle II, Nr. 21). Tabelle VI, Nr. 67. Zwei Oberstriche ergeben auch, wie bei dem Zeichen Nr. 66 (siehe oben P. 8 dieses §) ein selbständiges Grundzeichen der DN. Der zweite Strich ändert die melodische Bedeutung des Zeichens Nr. 66 in der Weise, daß der zweite Ton des Zeichens auf der gleichen Tonstufe wie der erste gesungen wird (deshalb wird

408) In der PN wird diese Form (mit bedeutend kürzerem Vorstrich) "Méčik" ("Schwertchen") genannt: Tabelle II, Nr. 45. "Méčik" der SN zeigt eine andere, schaukelnde, fünfstufige Bewegung an. Siehe: Azbuka, S. 30. (Auch eine dreistufige abwärtsgerichtete Bewegung: Koschmieder: Fragmente II, S. 92, Nr. 110.).

gewöhnlich über dem ersten Thb der Buchstabe ρ geschrieben), - und der dritte Ton - um eine Sekund oder eine Terz höher als die ersten zwei Töne gesungen wird. Die Deutung durch einen Krjuk und eine Skaméica der SN zeigt, daß der letzte Ton eine Nebennote sein soll, nach dem die melodische Linie in Gegenrichtung (also abwärts) gehen muß.

10.  - (Ključ der PN, Tabelle II, Nr. 13). Tabelle VI, Nr. 68. - Das charakteristischste Zeichen der DN und eines der am häufigsten gebrauchten. Es hat eine sehr charakteristische Bedeutung von drei stufenweise abwärts schreitenden Tönen, wobei die ersten zwei etwa als Achtelnoten zu singen sind, der dritte (der tiefste) - etwas länger (etwa eine Viertelnote) zu singen ist. Der scharfe Akzent (wahrscheinlich mit einer Verkürzung der Tondauer) auf dem ersten Ton ist durch die rote Udárka (§ 3, P. 2) angezeigt. Der höchste Ton (zuweilen auch die anderen Töne, besonders bei den Alterationen) wird durch die Thbn angezeigt, das tMrk dagegen fehlt, oder (selten) nur die dritte Stufe des Trichordes wird (als erster, höchster Ton) angegeben.

a) die Alterationen sind zahlreich; sie erfolgen: α) durch die Unterpunkte; β) durch die Oberpunkte; γ) durch den Vorstrich; δ) durch den Gegenbogen; ϵ) durch das Fußchen, und ζ) durch die Kombination dieser Hilfszeichen.

α) 1) Der Unterpunkt r e c h t s von dem Kreuz verlängert den letzten Ton bis zu etwa einer halben Note. Tabelle VI, Nr. 69.

2) Zwei Unterpunkte untereinander rechts von dem Kreuz: noch größere Ausdehnung des letzten Tones (etwa

c) Je ein Oberpunkt links und rechts von dem Kreuz, Unterpunkt nach dem Kreuz: vereinigt die Wirkung aller dieser Hilfszeichen. Tabelle VI, Nr. 84.

7) Kombination von α^3 und δ : eine schaukelnde, vierstufige ab- und aufwärts gerichtete Bewegung. Tabelle VI, Nr. 72.

8) Ein Vorstrich vor der Kombination 7) (siehe oben) ergibt eine sechsstufige Bewegung wie bei der Kombination 3) (siehe oben), nur mit verlängertem ersten Ton (Wirkung des Vorstriches!) der Gegenbogen zerlegt den letzten Ton in zwei Töne entsprechend dem § 5, P. 4c. Tabelle VI, Nr. 79.

9) Kombination mit γ , α^3 und ϵ (α^3 kann auch durch die zwei Unterpunkte rechts und links von dem Kreuz geschrieben werden) ergibt eine sechsstufige ab- und aufwärts gerichtete Bewegung (je drei Töne in Werten von je einer Viertelnote mit dem bis zu etwa einer Dreiviertelnote verlängerten ersten Ton. Tabelle VI, Nr. 78; vergl. Nr. 71.

- - - - -



III.

KOMBINATION DER ZEICHEN MITEINANDER.

(KETTENZEICHEN).

§ 8. Allgemeine Bemerkungen.

1. Als charakteristischste Eigenschaft der demestischen Gesangszeichen ⁴¹⁵⁾ ist ihre Fähigkeit anzusehen, sich miteinander zu einer geschlossenen, in einem Zug geschriebenen Kette zu verbinden, die als ein Zeichen betrachtet und auf einer Silbe des Textes gesungen wird. Selbstverständlich können einige Zeichen wegen ihrer graphischen Natur nicht in einem Zug mit anderen Zeichen geschrieben werden: nichts destoweniger aber werden sie so eng mit den anderen Zeichen verbunden, daß sie eine Kette bilden. Solche Gruppen von eng verbundenen Zeichen können wir als K e t t e n z e i c h e n ⁴¹⁶⁾ bezeichnen.

2. Außerdem bilden die DZz oft konstante geschlossene, aber nicht in einem Zug geschriebene Gruppen der Zeichen. Diese Bildungen können wir als Z e i c h e n f o l g e n bezeichnen (§ 11 - 21). Es gibt keine scharfe Grenze zwischen Kettensymbolen und Zeichenfolgen, der Unterschied liegt hauptsächlich auf skriptorischem Gebiet.

3. Bei der Bildung von Kettén (oder Zeichenfolgen) ändern die Komponenten dieser Bildungen fast immer die Werte der

415) Wenigstens gilt dieses für die spätere Entwicklungsform der DN, etwa im 18. Jh.

416) Diese Bezeichnung ist in der russischen Gesangsterminologie nicht bekannt und ich erlaube mir, sie vorzuschlagen.

durch sie ausgedrückten Töne.⁴¹⁷⁾ Außerdem ändern sie zuweilen ihre melodische Bedeutung in der Weise, daß Anfangs- oder Schlußton einer Komponente mit dem vorangehenden bzw. nachfolgenden Ton des benachbarten Zeichens verschmilzt. Seltener ändert eine Komponente ihre Stimmführung von Grund auf (wenn z.B. aus einer dreistufigen eine zwei- oder sogar einstufige Figur wird). Solche Deformierungen erscheinen fast immer an der Stelle, an der die Töne einer Komponente sich an Töne der benachbarten Komponente anschließen.

4. Die Thbn bei den Kettenzeichen zeigen entweder an:
 a) den höchsten Ton der ersten und der letzten Komponente, oder b) den höchsten Ton des ganzen Kettenzeichens, oder c) alle von dem Kettenzeichen berührten Töne, oder wenigstens die wichtigsten von ihnen. Die tMrk dagegen werden nur bei der ersten Komponente für den höchsten Ton dieser Komponente (ausnahmsweise für die ganze Kette) geschrieben.

5. Zwischen Kettenzeichen und Zeichenfolgen der DN und den chiffrierten Zeichenfolgen der SN (Lica und Fity) besteht ein wesentlicher Unterschied:

a) Trotz aller melodischen und rhythmischen Deformierungen einzelner Komponenten eines Kettenzeichens oder einer Zeichenfolge behält in der DN jede Komponente im Grunde wenigstens ein Teil ihrer Bedeutung dergestalt, daß man aus der ganzen Kombination doch noch die melodische Linie erkennen kann, was bei den Lica und Fity nicht mehr der Fall ist; hier hat die ganze Zeichenkombination eine rein konventionelle melodische Bedeutung, die sich nicht aus den Zeichen ableiten läßt.⁴¹⁸⁾

417) Wie aus dem zuvor Gesagten ersichtlich, können die Werte der Töne innerhalb der Kette nicht sehr präzise genommen werden.

418) Metallov: Azbuka, S. 65. - Rieseemann, Ss. 94-96. - Smolénkij: Azbuka, S. 96³⁻⁴. - Koschmieder: Fragmente II, S. 93-95.

b) Eine geschlossene Zeichenfolge oder ein Kettenzeichen kann in der DN nur über einer Textsilbe gesungen werden, dagegen kann ein Licó oder eine Fitá in der SN ihre Melodie auch über mehr als eine Textsilbe ausdehnen.

c) Obwohl - besonders in alten Hss. der SN C - die Komponenten der Lica und besonders der Fity dicht nebeneinander oder untereinander ⁴¹⁹⁾ geschrieben werden - so werden sie (abgesehen von zufälligen Duktus-Fehlern) skriptorisch doch nicht zu einer Kette verbunden.

§ 9. KOMBINATION DER GRUNDZEICHEN GRUPPE a (§ 6a) UND b (§ 6b).

(Siehe Tabelle VII).

1. Kombination des Zeichens Krjuk (Tabelle IV, Nr. 1 oder 4, § 6a, P.1) als erste Komponente. Tabelle VII, Nr. 85-89. - Dieses Zeichen verbindet sich zu einem Kettenzeichen mit der Stopíca und mit einem oder mehreren Kryží, wobei die erste Komponente zuweilen alteriert sein kann.

a) Eine Stopíca zusammen mit dem Krjuk geschrieben verlängert den Ton des ersten Gliedes im Umfang von einer bis zu vier Viertelnoten: Tabelle VII, Nr. 85, 85a, 85b.

b) Bei der Verbindung von Krjuk mit einem oder mehreren Kryží, wird nur der erste Kryž in einem Zug mit dem Krjuk geschrieben, die folgenden werden eng, aber getrennt in Diagonalrichtung nach rechts abwärts hintereinander geschrieben. Über die Wirkung des Kryž als

419) "Schichtung der Semata" wie Brážínikov diese Erscheinung nannte. Brážínikov: rukopisi.

5. Kombination der Perevódka nepostojánnaja (Tabelle V, Nr. 33, Fußnote 394, § 6b, P. 3). Hier ist nur eine Kombination mit dem Kryž bekannt, bei der dieses letzte Zeichen a) in einem Zug mit dem letzten Punkt der Perevódka, b) unter der Mitte dieses Punktes, und c) nach diesem Punkt geschrieben werden kann. Die Bedeutung wird dadurch nicht geändert. Die Werte der Töne können schwanken. Tabelle VII, Nr. 99 (Variante 99a, nach Ozórnovs Azbuka: Kalášnikov, 99).

6. Kombination des Krjuk ključevój (Tabelle V, Nr. 37, § 6b, P. 6). Dieses Zeichen bildet zahlreiche Kettenzeichen mit den Zeichen: Krjuk, Stopíca, Krjuk mráčnyj und Kryž, und schließlich mit sich selbst. Tabelle VII, Nr. 100-108.

a) Bei der Kombination mit dem Krjuk wird nur der letzte Ton der ersten Komponente verlängert. Tabelle VII, Nr. 100 und 101 (laut Ozórnov, Kalášnikov, 164).

b) Die Kombination mit der Stopíca hat dieselbe Bedeutung wie die Nr. 100. Tabelle VII, Nr. 101.

c) Bei der Kombination mit dem durch den Gegenbogen alterierten Krjuk ("Krjuk s Podčášiem" der SN) verschmilzt der zweite Ton der ersten Komponente mit dem ersten Ton der zweiten Komponente, ohne diese sich selbst dadurch zu verlängern. Tabelle VII, Nr. 102 (laut Irgizer Azbuki, Kalášnikov, 165).

d) Die Kombination mit dem Krjuk mráčnyj hat dieselbe melodische Bedeutung wie Nr. 102: hierbei k a n n aber doch eine kleine Verzögerung des dritten Tones der ersten Komponente eintreten; man kann diese durch den ersten Ton der zweiten Komponente (die in verkürzten Werten gesungen wird) erklären: Tabelle VII, Nr. 103 und 103a. ⁴²⁰⁾

420) Bei a), b), c), d) zu beachten ist die Verlängerung der ersten beiden Töne der ersten Komponenten.

e) Die Kombination mit einem oder mehreren Kryži ändert weder die melodische, noch die rhythmische Bedeutung der Komponenten. Tabelle VII, Nr. 104, 105, 106. - Die rote Bórzaja verkürzt die Werte der ganzen Kette.

f) Die Kombination zweier Krjuk klučevój ergibt die Umkehrung der Stimmführung und der Wertverhältnisse. Diese Kombination bekommt eine fünfstufige a b w ä r t s - l e i t e n d e Bedeutung, wobei die zweite Komponente ihren ersten Ton verliert und zweistufig wird. Der erste Ton der ersten Komponente dehnt sich bis zu einer halben Note aus. Tabelle VII, Nr. 107.

α) Bei einer Kette aus zwei Krjuk ključevój und einem durch den Gegenbogen unterhalb des Balkens alterierten Krjuk, behält die erste Komponente ihre Eigenschaft als dreistufiger Gang aufwärts, die zweite dagegen fällt (wird also umgekehrt), wobei ihr erster Ton mit dem letzten Ton des ersten Gliedes verschmilzt. Das dritte Glied ändert seine Bedeutung nicht (Tabelle IV, Nr. 2, § 6a, P. 1aα), sein erster Ton verschmilzt aber mit dem letzten Ton der zweiten Komponente, ohne ihn zu verlängern. Tabelle VII, Nr. 108.

7. Kombination der Statija (Tabelle IV, Nr. 16 und 17, bzw. Tabelle V, Nr. 52; § 6a, P. 4, bzw. § 6b, P. 5). Hier entsteht nur eine Kombination, die Kombination mit dem Kryž. Die Auflösung erfolgt laut § 6a, P. 7, Tabelle VII, Nr. 109, 109a.

8. Kombination des Zeichens Strělá prostája (Tabelle IV, Nr. 18, § 6a, P. 5). In den Azbuki von Kalášnikov und von Razumóvskij wird nur die Kombination mit dem Kryž angeführt; dagegen sind in manchen Hss. des 17. Jhs. (z.B. in Par. II, f. 4r, 7r, 4or, u.a.) auch andere Kombinationen zu finden. - Bei der Kombination der

Strělá prostája mit dem Kryž bewahren beide Komponenten ihre melodische Bedeutung, wobei die erste Komponente ihren Wert etwas kürzen kann. Tabelle VII, Nr. 110 und 110a.

9. Kombination der Strělá mráčnaja (Tabelle V, Nr. 49, § 6b, P. 9). - Auch hier ist nur eine Kombination - die mit dem Kryž bekannt. Die Auflösung erfolgt regelmäßig, d.h. die Zeichen bewahren ihre Bedeutung. Tabelle VII, Nr. 111. (Die rote Tíchaja (§ 3, P. 3) bezeichnet eine Ausdehnung des ersten Tones der Strělá; das ρ bei dem Oberpunkt - eine kleine Ausdehnung des zweiten Tones bei der Verkürzung des durch den Kryž angegebenen tieferen Tones.

10. Kombinationen der Strělá povódnaja (Tabelle IV, Nr. 24, § 6a, P. 9). Bekannt sind Kombinationen mit dem Krjuk, Stopíca und mit dem Kryž.

a) Ein Krjuk, der in einem Zug mit der vorangegangenen Strělá povódnaja geschrieben wird, verlängert den letzten Ton der ersten Komponente bis zu etwa einer Dreiviertelnote. Tabelle VII, Nr. 112. ⁴²¹⁾

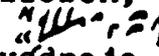
b) Die Kombination mit der Stopíca ändert die melodische Linie und verleiht der ersten Komponente die Bedeutung einer "schaukelnden" dreistufig abwärts-aufwärts gerichteten Melodie, wobei die beiden ersten Töne kürzer (je etwa eine Viertelnote), der dritte - lang (etwa eine Dreiviertelnote) gesungen wird; dazu (die Bedeutung der zweiten Komponente) - ein längerer Ton (etwa eine ganze Note) eine Stufe tiefer als der dritte

421) Bei Razumóvskij 344/3 wird der letzte Ton bis zu einer ganzen Note verlängert.

Ton des ersten Zeichens. Tabelle VII, Nr. 113. ⁴²²⁾

c) Dieselbe Wirkung wie die Stopíca hat der Kryž, wenn er als zweite Komponente steht; der Unterschied liegt nur im Werte des Tones: Kryž = eine Viertel- oder halbe Note. Tabelle VII, Nr. 114.

11. Kombinationen des Golúbčik (Tabelle IV, Nr. 22, § 6a, P. 8). Dieses Zeichen bildet Kombinationen mit einem oder mehreren Kryž. Dabei bewahren alle Komponenten ihre melodische Bedeutung unverändert; die Werte können zuweilen einige Varianten zeigen: Tabelle VII, Nr. 115, 115a-d; die rote Bórzaja (§ 3, P. 1) deutet auf die Verkürzung (Beschleunigung der Ausführung) der Werte hin. Bei allen diesen Varianten bleiben die melodische Linie (aufwärts-abwärts) und die Stufenverhältnisse unverändert. ⁴²³⁾

⁴²²⁾ Angenommen, die Stopíca wird als eine halbe oder sogar als eine Viertelnote gesungen (§ 6a, P. 2), so dürfen wir daraus schließen, daß bei der Deutung von Kalášnikov 144: , die wirklichen Werte der Stréla povódnaja entsprechend verlängert sind (weil die Stopíca durch die Statija s Zapjatóju - d.h. eine ganze Note, aufgelöst ist). Dementsprechend soll diese melodische Formel so:  oder sogar so:  ausgeführt werden.

⁴²³⁾ Bei der Kombination mit zwei Kryží werden alle Töne des kombinierten Zeichens in gleichen Werten (je etwa eine Viertelnote) ausgeführt. Tabelle VII, Nr. 116.

§ 10. KOMBINATIONEN DER ZEICHEN ALLER
GRUPPEN.

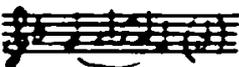
(§§ 6a, 6b, 7. Siehe Tabelle VIII.)

1. Kombination des Krjuks mit der Stopíca und mit dem Zeichen Nr. 63. der Tabelle VI. - Bei dieser Kombination bleibt die Bedeutung des ersten Zeichens unverändert (oder sein Wert wird gekürzt), die Kombination der weiteren zwei Zeichen bewirkt die Umkehrung ihrer Bedeutung (statt der Aufwärtsbewegung eine Abwärtsbewegung) :
Tabelle VIII, Nr. 117.

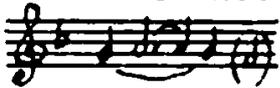
a) Der Thb ρ bei der Verbindungsstelle von der ersten und zweiten Komponente zeigt, daß der erste Ton des Zeichens Nr. 63 (Tabelle VI) mit dem Ton von Krjuk und Stopíca verschmolzen wird, so daß die ganze Kombination eine zweistufige melodische Bedeutung bekommt. Tabelle VIII, Nr. 117a.

b) Derselbe Thb über dem Zeichen Nr. 63 bewirkt die Verschmelzung des ersten Tones dieses Zeichens mit dem Ton der zweiten Komponente und bewirkt damit eine Ausdehnung dieses Tones. Tabelle VIII, Nr. 117b.

2. Dasselbe gilt für die durch das Fußchen alterierte erste Komponente: Tabelle VIII, Nr. 118 und 118a.

Bei dieser letzten Form wird der Terzsprung abwärts nicht durch die Thbn angezeigt, sondern durch den Anfangston des nachfolgenden Zeichens. Wird dieser Ton e i n e Stufe tiefer als der durch ρ angegebene Ton gesungen, dann wird der letzte Ton des Kettenzeichens eine Terz tiefer gesungen, um die Wiederholung des gleichen Tones bei dem nachfolgenden Zeichen zu vermeiden: 

Wird der Ton des nachfolgenden Zeichens auf der selben Stufe, oder zwei Stufen tiefer als *p* angezeigt, - dann wird der letzte Ton unseres Kettenzeichens wie die Nr. 118 gesungen:



3. Die Kombination: Krjuk, Stopíca und das Zeichen Nr. 62 der Tabelle VI, folgt denselben Regeln wie oben: Tabelle VIII, Nr. 119, 119a-b.

a) Bei der durch das Füßchen alterierten ersten Komponente siehe oben bei 2). Tabelle VIII, Nr. 120.⁴²⁴⁾

2. Die Kombinationen der Stopíca mit den Zeichen Nr. 62 und 63 der Tabelle VI folgen den oben angeführten Regeln (Punkt 1 dieses §), nur der erste Ton der Kette wird kürzer ausgeführt (etwa als eine halbe Note statt einer ganzen oder einer Dreiviertelnote). Tabelle VIII, Nr. 121.

a) Durch die rote Bórzaja (§ 3, P.1) werden alle Werte der Töne kürzer (= die Ausführung beschleunigt). Tabelle VIII, Nr. 121a.

b) Zuweilen können auch umgekehrte Wertverhältnisse auftreten (die ersten beiden Töne als je eine Viertelnote, der letzte Ton als halbe Note). Tabelle VIII, Nr. 121b (Kalášnikov 62 - laut Moskauer und Ozórnov's Azbuki). Diese Abweichung von der Regel läßt sich aus den Neumen weder ansehen, noch erklären, so daß wir es nur einer regionalen Variante zuschreiben können.

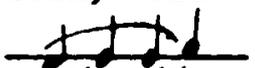
c) Steht bei der letzten Komponente das *p*, so verschmilzt der erste Ton der zweiten Komponente mit dem

424) Eine eigenartige Deutung gibt Kalášnikov 46, laut der Azbuka von Ozórnov, für unser Zeichen Nr. 119c - die nicht alterierte Form der ersten Komponente, wobei die Auflösung der alterierten Form entspricht!

Ton von Stopíca. Tabelle VIII, Nr. 121c.

d) Ausnahmsweise wird auch bei dieser Kombination das Zeichen Nr. 63 mit der ihm eigenen aufwärtsgerichteten Bedeutung gebraucht. Tabelle VIII, Nr. 121d. ⁴²⁵⁾

e) Die Kombination der Stopíca mit dem Zeichen Nr. 62 der Tabelle VI. Die Deutung erfolgt entsprechend Nr. 119 (Tabelle VIII), jedoch wird der erste Ton entsprechend kürzer gesungen. Das ρ über der zweiten Komponente bewirkt einen Terzsprung abwärts. Tabelle VIII, Nr. 122.

f) Tabelle VIII, Nr. 123: es sieht so aus, als wäre es eine Kombination der Čeljústka (Tabelle V, Nr. 36, § 6b, P. 4) mit dem Zeichen Nr. 63. Aber die Auflösung zeigt, daß es eine Kette aus Stopíca, Zapjatája und dem Zeichen Nr. 63 ist. (Dieselbe Bedeutung hat die Kombination Nr. 126 der Tabelle VIII, siehe weiter in diesem §, P. 4c). Wäre es eine Kombination der Čeljústka mit dem Zeichen Nr. 63, dann müßte die Bedeutung anders sein, weil ρ = , ρ = , also etwa . Hier kann man die Deutung dadurch erklären, daß der Ton der Zapjatája mit dem Ton von der Stopíca verschmolzen wird:



Die Auflösung durch den Golúbčik zeigt, daß die beiden letzten Töne gleichsam Leittöne zu dem höheren Ton des nachfolgenden Zeichens sind.

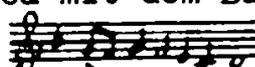
⁴²⁵⁾ Bei Razumóvskij 332/4 erfolgt die Deutung durch eine Stopíca und Golúbčik bórzyj. Dieser Golúbčik zeigt, daß das Zeichen Nr. 63 der Tabelle VI hier als Übergang zu einem höheren Ton des nachfolgenden Zeichens gelten soll. Dementsprechend ist eine solche Deutung dann zulässig, wenn der Thb bei dem nachfolgenden Zeichen den Ton anzeigt, der um eine Stufe höher steht als der Ton der Stopíca.

3. Kombination des Krjuk mráčnyj (Tabelle V, Nr. 27, § 6b, P. 1). Es ist nur eine Kombination bekannt, eine Kette aus dem durch den Gegenbogen (Podčášie der SN) alterierten Krjuk mráčnyj und dem Kettenzeichen Nr. 122 der Tabelle VIII - siehe oben in diesem §, P. 2e. Bei der Vereinigung der Zeichen zu einem Kettenzeichen, ergibt sich an der Verbindungsstelle eine Änderung der Werte (der dritte Ton der ersten Komponente - der erste Ton der zweiten Komponente). Tabelle VIII, Nr. 124.

4. Kombination des Zeichens Nr. 33 der Tabelle V. (Perevódka nepostojánnaja) mit dem Balken, siehe § 7, P. 6). ⁴²⁶⁾ Wie im § 7, P. 6 gesagt wurde, verlängert dieser Balken den letzten Ton des mit ihm verbundenen Zeichens bis zu einer Dreiviertelnote oder sogar einer ganzen Note, ohne einen zusätzlichen Ton hinzuzufügen. Tabelle VIII, Nr. 125.

α) Ohne Bórzaja, oder mit Tíchaja (§3, Pp 1 und 3): die ersten zwei Töne werden langsamer gesungen: Tabelle VIII, Nr. 125a.

a) Kombination mit dem Balken und dem am Ende des Balkens geschriebenen Kryž: alle Komponenten behalten ihre Bedeutung, mit einigen mensuralen Abweichungen, die in der regionalen Praxis wurzeln: Tabelle VIII, Nr. 126; Nr. 126a - nach Moskauer Azbuki und bei Ozórnov (Kalášnikov 104), Nr. 126b - nach der Irgizer Tradition. Nach der graphischen Form zu urteilen, kann man nicht sagen, welche der Varianten im gegebenen Fall anzuwenden ist.

426) Diese Kombination ist in der PN unter dem Namen "Osóka" bekannt. Tabelle II, Nr. 18. In der SN als "Osóka" hat das Sema  (eine Kombination der Stopíca mit dem Balken) folgende melodische Bedeutung:  Smolénskij: Azbuka, S. 72, Nr. 130.- Metallov: Azbuka, S. 40, Nr. 20; - Razumóvskij III, 280. - Der Name des Zeichens stammt also aus der PN, doch es unterscheidet sich graphisch und melodisch von dem Zeichen der PN.

5. Kombination des Zeichens Zapjatája (Tabelle IV, Nr. 14, § 6a, P. 3) mit dem Zeichen Nr. 63 und mit dem Zeichen Nr. 62. - Bei der Kombination der Zapjatája mit dem Zeichen Nr. 63 behält das letztere seine Bedeutung einer aufwärtsleitenden Bewegung, dabei wird sein erster Ton um eine Stufe tiefer als der Ton der Zapjatája gesungen. Tabelle VIII, Nr. 127.

a) Die rote Bórzaja verkürzt die Werte um die Hälfte (= beschleunigt die Bewegung): Tabelle VIII, Nr. 127a.

b) Bei der Kombination der durch das Füßchen alterierten Zapjatája mit dem Zeichen Nr. 63, hat das letztere die Bedeutung einer abwärtsgerichteten Bewegung (bei einem ρ über der zweiten Komponente wird ihr erster Ton auf der gleichen Tonstufe wie der Hauptton der Zapjatája gesungen). Tabelle VIII, Nr. 128.

c) Bei der Kombination der durch das Füßchen alterierten Zapjatája mit dem Zeichen Nr. 62 ändert diese letzte Komponente ihre Bedeutung als abwärtsgerichtetes Zeichen nicht. Über die Wirkung von ρ - siehe oben, bei b). Tabelle VIII, Nr. 129, 129a-b.

6. Kombination des Golúbčik (Tabelle IV, Nr. 22, § 6a, P. 8). - Es sind Kombinationen a) mit dem Balken (§ 7, P. 6) ⁴²⁷⁾ und b) mit dem Balken und Kryž, bekannt. Die Deutung dieser Formen erfolgt analog zu den Zz. Nr. 125 und 126 der Tabelle VIII (siehe P. 4 und 4a dieses §).

a) Kombination mit dem Balken: Tabelle VIII, Nr. 130; mit der Tíchaja - Nr. 130a.

b) Kombination mit dem Balken und mit dem Kryž. Die Wirkung des Kryž bleibt gleich; die ersten Töne der

427) Diese Kombination wird in der PN als selbständiges Zeichen "Vrachía mráčnaja" betrachtet. Tabelle II, Nr. 8.

Kombination stehen in größeren Werten als bei Nr. 125 und 126, wobei der Kryž den ihm vorangehenden Ton etwa um die Hälfte verkürzt. Tabelle VIII, Nr. 131.

α) Die Tíchaja wirkt sich bei dieser Kombination auf die letzten zwei Töne des Kettenzeichens aus; hierbei behält der Ton des Balkens seinen ursprünglichen Wert, der Ton des Kryž aber wird um das doppelte verlängert. Tabelle VIII, Nr. 131a.

7. Kombination des Zeichens Nr. 56 der Tabelle VI (§ 7, P. 2) mit dem Kryž: die Auflösung erfolgt regelmäßig, analog dem Zeichen Nr. 131. - Tabelle VIII, Nr. 132.

8. Kombination des Zeichens Nr. 59 der Tabelle VI (§ 7, P. 3) a) mit dem Kryž und b) mit dem kleinen Bogen nach dem letzten Punkt.

a) In der Kombination mit dem Kryž wird die Bedeutung aller Komponenten nicht geändert. Tabelle VIII, Nr. 133.

b) Die Kombination mit dem kleinen Bogen hat dieselbe Bedeutung wie die Alteration des Grundzeichens durch dieses Hilfszeichen. Tabelle VIII, Nr. 134. (Vergl. Tabelle VI, Nr. 61, § 7, P. 3^β).

9. Kombination der Zapjatája, Kryž, Balken mit einem Kryž am Ende, hat dieselbe Bedeutung wie Nr. 132. Ein Analogon in der SN ist die Stréla kryževája.⁴²⁸⁾ - Tabelle VIII, Nr. 135.

Wahrscheinlich wird dieses Zeichen in einem tieferen Register als das Zeichen Nr. 132 verwendet. Der Grund für diese Vermutung liegt im Zeichen Kryž, das immer (auch in der SN) auf einen tieferen Ton hinweist.

428) Smolénskij: Azbuka, S. 67, Nr. 57 (als "Stréla s kryžém gromosvětlaja"). - Metallov: Azbuka, S. 36, Nr. 1. - Razumóvskij III, S. 279. Kalášnikov: Znam., S. 14, Nr. 123 (als "Stréla gromokryžnaja"). - Mon. I, f. 19a (als "Stréla kryževája"). - Koschmieder II, S. 90, Nr. 57.

10. Kombination des Zeichens Nr. 67 der Tabelle VI (§ 7, P. 9). ⁴²⁹⁾ Dieses Zeichen bildet Kettenzeichen mit dem Krjuk und seiner alterierten Form (Tabelle V, Nr. 27, § 6b, P. 1) und mit dem Kryž.

a) Bei der Kombination mit dem Krjuk bedeutet der Zusatz des Krjuku eine Ausdehnung des letzten Tones der Stréla: Tabelle VIII, Nr. 136. ⁴³⁰⁾

α) Dieselbe Wirkung hat der Zusatz von einer Stopíca. Tabelle VIII, Nr. 139. ⁴³¹⁾

b) Die Kombination mit dem durch den Gegenbogen alterierten Krjuk (Tabelle IV, Nr. 2): beide Komponenten behalten ihre Bedeutung ohne zu verschmelzen. Tabelle VIII, Nr. 137.

c) Bei der Kombination mit dem Krjuk mráčnyj verschmilzt der erste Ton dieses letzten Zeichens mit dem letzten Ton der zweiten Komponente; dabei werden die beiden Töne des Krjuku mráčnyj verkürzt. Tabelle VIII, Nr. 138.

d) Bei der Kombination mit dem Kryž wird der charakteristische Terzsprung der ersten Komponente durch einen Sekundschrift aufwärts ersetzt; durch die dem Kryž eigene Wirkung wird der zweite Ton bei dem Sekundschrift verkürzt. Tabelle VIII, Nr. 140, (laut Irgizer Tradition, Kalášnikov 134 und 140a - laut Sýrníkov, Kalášnikov 136).

429) In der PN: "Stréla dvoečél'naja", Tabelle II, Nr. 21.

430) Bei Razumóvskij 346/2 werden alle drei Töne als halbe Noten gesungen, aber die Auflösung durch den Krjuk und die Stréla polukryževája mit Zadržka und Tichaja zeigen, daß der letzte Ton länger gehalten und etwa als eine ganze Note gesungen wird.

431) In der Notenübertragung von Razumóvskij 346/1 ist der letzte Ton dieses Kettenzeichens als eine ganze Note angegeben, als g, was nach der Auflösung in der SN fehlerhaft ist: der Ton muß ein f sein!

e) Wird zu dieser (d) Kombination noch ein Fußchen nach dem Kryž hinzugefügt, dann α) behält die Strělá ihre Bedeutung als Terzsprung (wobei ihr letzter Ton zu einer Viertelnote gekürzt wird); β) der Kryž wird als Terzsprung (im Werte von etwa einer halben Note) von dem letzten Ton der Strělá abwärts gesungen. Tabelle VIII, Nr. 141.

11. Kombinationen des Zeichens Ključ (Tabelle VI, Nr. 68, § 7, P. 10). In diesem § wenden wir uns ausschließlich den Kombinationen des Zeichens Ključ mit anderen Zeichen zu. Es sind Ketten a) mit der Stopíca, b) mit dem Kryž und c) der Zapjatája, bekannt.

a) Die Stopíca mit dem Ključ verbunden bedeutet nicht (wie bei den Zz. Nr. 85 und 101 der Tabelle VII) eine Ausdehnung des letzten Tones der ersten Komponente, sondern einen zusätzlichen Ton im Werte einer halben Note eine Stufe tiefer als der letzte Ton der ersten Komponente. Tabelle VIII, Nr. 142.

b) Die Kombination mit dem Kryž hat dieselbe Bedeutung wie die Kombination mit der Stopíca, nur in kleineren Werten. Tabelle VIII, Nr. 143.

c) Die Zapjatája, geschrieben am rechten Ende vom Ključ, verleiht der ersten Komponente keinen zusätzlichen Ton, sondern verlängert ihren letzten Ton bis zu einer halben Note. Tabelle VIII, Nr. 144.

- - - - -

IV.

KOMBINATION DER ZEICHEN MITEINANDER.
ZEICHENFOLGEN.§ 11. Allgemeine Bemerkungen.

1. Als Zeichenfolgen bezeichne ich solche Reihen von Gesangszeichen (einzelner nicht alterierter oder alterierter Grundzeichen, oder einzelner Kettenzeichen + Grundzeichen), die eine geschlossene Gruppe mit konstanter melodischer Bedeutung bilden, wobei die Zeichen (abgesehen von den Kettenzeichen) unverbunden geschrieben werden. Meistens bestehen solche Zeichenfolgen aus einem Grundzeichen, dem ein Kettenzeichen folgt, oder umgekehrt. Sie können auch aus zwei oder mehreren getrennten Grund- oder Kettenzeichen bestehen, die über **e i n e r S i l b e** des Textes stehen. In den Azbuki der DN werden bei solchen Zeichenfolgen nicht die einzelnen Komponenten durch die ihnen entsprechenden Zeichen der SN interpretiert, sondern die gesamte melodische Formel wird durch dazu geeignete SZ aufgelöst. Dieses erweckt den Eindruck, daß eine derartige Zeichenfolge als ein einigermaßen zusammengesetztes Zeichen betrachtet wird.

2. Während bei den Kettenzeichen die melodische Bedeutung der Komponenten meistens addiert wird, kann bei den Zeichenfolgen die Bedeutung der einzelnen Grundzeichen geändert werden; besonders ändern sich die mensuralen Werte der einzelnen Zeichen. Z.B. verschmilzt oft

der letzte Ton eines Zeichens mit dem ersten Ton des nachfolgenden, weshalb sich dieses scheinbar aus einem dreistufigen in ein zweistufiges verwandelt. Eine feste Regel für solche Änderungen zu geben, ist nicht möglich, weil es zu viele Abweichungen und Ausnahmen gibt; jede Kombination muß mehr oder weniger individuell betrachtet werden.

3. Man kann solche stabilen Zeichenfolgen, durch die eine konstante melodische Wendung ausgedrückt wird, gewissermaßen als Parallele zu den Tropen (Popěvki) des SG hinstellen (§ 8, P. 5).

4. In vielen Zeichenfolgen bemerkt man einen unveränderlichen Teil, der bei allen Umrahmungen durch andere Zeichen konstant bleibt. Solche unveränderlichen Teile einer Gruppe der Zeichenfolgen kann man **R a d i k a l** nennen. Die meisten längeren Zeichenfolgen haben nicht nur stabile Stufen-, sondern auch stabile Intervallverhältnisse, stellen also eine Art Tropen dar. ⁴³²⁾

432) In den älteren Hss., etwa um die Wende vom 16. zum 17. Jh., werden solche Zeichenfolgen verschieden geschrieben; in einigen sind die Zeichenfolgen eng aneinandergesetzt, so daß man mit dem ersten Blick eine geschlossene stabile Zeichenfolge erkennen kann, in anderen dagegen stehen die einzelnen Zeichen mehr oder weniger weit von einander, so daß die ganze Folge wie eine zufällige Reihe einzelner Zeichen aussieht. In derartigen Hss. lösen manchmal sogar die Kettenzeichen ihre Ketten in einzelnen Zeichen auf; aber immer stehen alle diese Zeichen über einer Textsilbe.

§ 12. ZEICHENFOLGEN, DIE MIT DEN ZEICHEN
KRJUK SVĚTLYJ, KRJUK MRÁČNYJ, STOPÍCA UND
PÁLKA BEGINNEN.

(Siehe Tabelle IX).

1. Zeichenfolge: Krjuk světlyj + Pálka. Die Wirkung der Pálka ist hier gleich der Wirkung des kleinen Bogens (§ 6a, P. 3c). Tabelle IX, Nr. 145. - Ein ρ über den Thb \mathcal{K} annulliert den zweiten (höheren) Ton des Krjuk světlyj; damit zerlegt die nachfolgende Pálka den zweiten Ton des Krjuks in zwei Töne: der erste von diesen wird auf der gleichen Stufe wie der erste Ton des Krjuks gesungen, der zweite - um eine Stufe tiefer. Tabelle IX, Nr. 145a. ⁴³³⁾

a) Zeichenfolge aus dem Krjuk tresvětlyj und der Pálka: hier verlängert ausnahmsweise das zweite Zeichen den zweiten Ton des Krjuks. Tabelle IX, Nr. 145b. ⁴³⁴⁾

b) Die Zeichenfolge aus dem Krjuk světlyj und der nachfolgenden Zapjatája (wird auch zuweilen als Kettenzeichen geschrieben, vergl. Tabelle VII, Nr. 98, § 9, P.4c): alle Glieder behalten ihre Bedeutung. Tabelle IX, Nr. 146. ⁴³⁵⁾

433) Kalášnikov 24 - mit der Bemerkung, daß nach Ozórnov's Azbuka der letzte Ton als eine ganze Note gesungen wird.

434) Kalášnikov 17b, laut Sýrnikov; bei Kalášnikov wird der Krjuk tresvětlyj überhaupt nicht angeführt.

435) Die in unserer Tabelle IX angegebene Auflösung in Noten nach Razumóvskij 339/1 ist nicht richtig, weil die Auflösung durch Krjuk, Stopíca und Krjuk für alle drei Töne Werte von je einer halben Note ergibt.

2. Zeichenfolge: Krjuk mráčnyj mit Podčášie + Pálka. - Das letzte Zeichen verlängert den letzten Ton des Krjuk mráčnyj. Tabelle IX, Nr. 147. ⁴³⁶⁾

3. Zeichenfolgen: Stopíca + Krjuk ključevój als erstes Zeichen. Diese Zeichenfolge (alteriert oder nicht alteriert) fungiert als Radikal \downarrow ~~\downarrow~~ in verschiedenen Kombinationen der nachfolgenden Zeichen. In allen Kombinationen behält die Stopíca ihre Bedeutung; hierbei verkürzt die Udárka (§ 3, P. 2) den Wert der Stopíca auf eine Viertelnote, und die Udárka mit der Otsěčka bis auf eine Achtelnote.

a) Zeichenfolge: Stopíca + Krjuk ključevój mit dem Kryž (als Kettenzeichen). - Die Glieder behalten ihre melodische Bedeutung (siehe Tabelle VII, Nr. 104, § 9, P. 6e).

α) Falls der Thb der Stopíca um zwei Stufen tiefer als der Thb des zweiten Zeichens ist (z.B. $\pi - \acute{\sigma}$) - wird der erste Ton des zweiten Zeichens auf der gleichen Tonstufe wie der Ton der Stopíca gesungen. Tabelle IX, Nr. 148.

β) Falls der Thb der Stopíca nur um eine Stufe tiefer ist als der Thb des zweiten Zeichens (z.B. $\pi - \acute{\sigma}$) - wird das zweite Zeichen mit dem Ton eine Stufe tiefer als der Ton der Stopíca beginnen. Vergl. Nrr. 149, 150 der Tabelle IX.

b) Radikal + Ključ (eventuell alteriert): bei dieser Zeichenfolge verschmilzt der letzte Ton des Krjuk ključevój mit dem ersten Ton des Ključ, deswegen wird dieser Ton (etwa bis zu einer Dreiviertelnote) ausgedehnt. Tabelle IX, Nr. 149.

c) Radikal + Kettenzeichen Nr. 144 (Tabelle VIII, § 10, P. 11c). Bedeutung gleich der Zeichenfolge Nr. 149;

436) Razumóvskij 338/1 - der letzte Ton als eine ganze Note. In den Hss. des 17. Jhs. sind die Zeichenfolgen 1 und 2 in der Form ~~\downarrow~~ und ~~\downarrow~~ geschrieben.

das letzte Kettenzeichen behält seine Bedeutung. Tabelle IX, Nr. 150.

d) Zeichenfolge: Stopíca + Kettenzeichen Nr. 127 (Tabelle VIII, § 10, P. 5) + Pálka. - Alle Zeichen behalten ihre Bedeutung; die Pálka wird hier um eine Stufe höher als der letzte Ton des vorausgegangenen Zeichens gesungen. Tabelle IX, Nr. 151.

4. Zeichenfolgen mit der Pálka als erstem Zeichen. - Diese Zeichenfolgen werden von Kalášnikov nicht erwähnt, obwohl sein Katalog der Semata im allgemeinen reicher und vollständiger ist als der von Razumóvskij. Dieser führt die nachfolgenden Zeichenkombinationen an. Allerdings ist wegen des oft mangelhaften Druckes (Lithographie) bei Razumóvskij nicht immer ersichtlich, ob es sich um eine Pálka, einen Vorstrich, oder um eine undeutlich geschriebene Zapjatája handelt. Für die Pálka spricht die schwarze Markierung (Priznák), für die erste Stufe des Trichordes ein Pünktchen rechts am Fuße des Semas und die Lage dieses Zeichens als tiefster Ton der melodischen Linie oder ihres ersten Abschnittes. In allen Zeichenfolgen, in denen die Pálka als erstes Zeichen erscheint, bleibt ihre Bedeutung als eine halbe Note bestehen und sie zeigt den tiefsten Anfangston einer melodischen Formel.

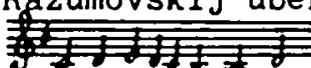
a) Die Zeichenfolge: Pálka + Krjuk ključevój (Tabelle IX, Nr. 155) fungiert als Radikal. Der erste Ton des Krjuk ključevój verschmilzt mit dem Ton der Pálka (anders gesagt: der Ton der Pálka dehnt den ersten Ton des Krjuk ključevój). Dabei sind folgende Kombinationen bekannt:

α) Radikal + Krjuk mráčnyj. Der letzte Ton des Radikals wird zum ersten Ton des mit ihm zu einem Kettenzeichen verbundenen Krjuk mráčnyj. Tabelle IX, Nr. 152.

β) Radikal + Kettenzeichen Nr. 122 (Tabelle VIII). Der letzte Ton des Radikals wird zum ersten Ton des Kettenzeichens, ohne seine Werte zu ändern. Tabelle IX, Nr. 153.

γ) Radikal + Kettenzeichen Nr. 117a (Tabelle VIII).
Siehe § 9, P. 1a. - Tabelle IX, Nr. 154.

δ) Radikal, durch den Oberpunkt nach dem Kreuz bei dem Krjuk ključevój alteriert. Über die Wirkung des Oberpunktes - siehe § 5, P. 4b. Eine derartige Alteration des Krjuk ključevój erscheint offensichtlich nur in den Zeichenfolgen. Tabelle IX, Nr. 156.

ε) Zeichenfolge: Pálka + Krjuk ključevój mit dem Nachstrich + Ključ mit dem Kryž (als Kette) + Stréla mráčnaja. Tabelle IX, Nr. 157. - Bei Razumóvskij 353/4 steht anstelle des Krjuk ključevój des Radikals ein Krjuk prostój mit derselben Bedeutung wie die Zeichenfolge Nr. 57. Vermutlich ist hier ein Druckfehler, sonst wäre die Bórzaja sinnlos. Razumóvskij überträgt die in SN aufgelöste Figur in Noten . Den Neumen aber entspräche diese Auflösung: . Leider sind mir die anderen Quellen unzugänglich, so daß es mir z. Zt. unmöglich ist, die Richtigkeit der Übertragung von Razumóvskij zu überprüfen. Möglicherweise handelt es sich hier um eine der vielen Eigenwilligkeiten, um nicht zu sagen Willkürlichkeiten bei der Deutung der demestischen Zeichen, die eine Systematisierung außerordentlich erschweren.

b) Zeichenfolge: Pálka + Ključ, fungiert als Radikal;
Zeichenfolge: Radikal (durch das Fußchen nach dem Zeichen alteriert) + Zapjatája mit dem Fußchen. Tabelle IX, Nr. 158. - Hier handelt es sich offensichtlich um eine widerspruchsvolle Deutung bei Razumóvskij 354/5. Möglicherweise hat man es in dem von mir benützten Exemplar von Razumóvskij mit einem Druckfehler zu tun. Denn der

Ključ in der DN ist ja abwärtsleitend! Vielleicht sollte hier statt des Ključ ein Krjuk kljčevóǵ stehen; das entspricht der Auflösung auf unserer Tabelle (laut Razumóvskij). Die Auflösung gemäß der Grundbedeutung der Semata wäre eigentlich:  . Wahrscheinlich aber bedeutet hier das FÜßchen nach dem Ključ die Umkehrung der melodischen Bedeutung dieses Zeichens.

c) Zeichenfolge: Pálka + Strělá povódnaǵa (Tabelle IV, Nr. 24, § 6a, P. 9). Alle Zeichen behalten ihre Bedeutung; die Strělá hat ihren ersten Ton um eine Stufe tiefer als der Ton der Pálka. Tabelle IX, Nr. 159. Zu bemerken ist, daß der letzte Ton der Strělá eine Stufe höher ist als der Ton der Pálka und seinem Wesen nach betont ist. Damit bekommen die ersten zwei Töne der Strělá den Charakter von Leittönen. Akzentuierte Töne sind hier der Ton der Pálka und der letzte Ton der Strělá. Diese Schreibweise mag folgendes ausdrücken: die Strělá prostáǵa nach der Pálka (die den tiefsten Ton anzeigt) kann einen Ton um eine Stufe höher als der Ton der Pálka bedeuten. Ein Punkt oberhalb des Balkens bedeutet wahrscheinlich, daß diesem Ton noch ein zweiter Ton in höherer Lage hinzugefügt wird (§ 6b, P. 9; Tabelle V, Nr. 49). Dagegen bedeutet ein Punkt unterhalb des Balkens umgekehrt einen zweiten tieferen Ton (§ 7, P. 7; Tabelle VI, Nr. 65). Die zwei Punkte unterhalb des Balkens erwecken die Vorstellung von zwei Tönen, die dem Hauptton der Strělá vorangehen.

§ 13. ZEICHENFOLGEN, DIE MIT KRJUK KLJUČEVÓJ,
PEREVÓDKA UND SKAMÉICA BEGINNEN.

(Siehe Tabelle X).

1. Zeichenfolgen, die mit dem Krjuk ključevój beginnen:

a) Zeichenfolge: Krjuk ključevój, alteriert durch den Oberpunkt und den Gegenbogen + Pálka. Die Alteration durch den Oberpunkt links ändert die Bedeutung dieses Zeichens in eine zweistufige Bewegung aufwärts (statt der dreistufigen); über den Gegenbogen - siehe § 5, P. 4c. Die nachfolgende Pálka verlängert möglicherweise den letzten Ton des Zeichens. Tabelle X, Nr. 160. ⁴³⁷⁾

b) Zeichenfolge: Krjuk ključevój mit dem Nachstrich + Kettenzeichen Nr. 143 der Tabelle VIII, § 10, P. 11b. Das erste Zeichen behält seine Bedeutung, das zweite wird nicht wie in Nr. 143 vierstufig, sondern normalerweise dreistufig gesungen. Der Kryž gibt in diesem Fall keinen zusätzlichen Ton an, sondern verlängert nur den letzten Ton des Kettenzeichens. Zu beachten ist die übliche Verschmelzung der Töne des 1. und des 2. Zeichens. Tabelle X, Nr. 161.

c) Zeichenfolge: Krjuk ključevój mit dem Nachstrich + Kettenzeichen Nr. 144 der Tabelle VIII + Ključ + Pálka. Die Zapjatája bei dem ersten Ključ zeigt, daß hier der tiefste Ton dieses Abschnittes der melodischen Formel ist und der Ton des nachfolgenden Ključ um eine Stufe höher anfangen muß. Die Pálka dehnt den letzten Ton des letzten Ključ bis zu einer ganzen Note aus. Tabelle X, Nr. 162.

437) Hier hat diese Zeichenfolge dieselbe Bedeutung wie Nr. 147 der Tabelle IX.

d) Zeichenfolge: Kettenzeichen aus Krjuk ključevóĵ und Nr. 144 der Tabelle VIII + Ključ mit zwei Unterpunkten. (Tabelle VI, Nr. 70, § 7, P. 10). ⁴³⁸⁾ Die graphische Verbindung des Krjuk ključevóĵ mit dem Nachstrich und dem Ključ zu einem Kettenzeichen wird manchmal so geschrieben, daß der Nachstrich des Krjuks mit dem Balken des Ključ sich nicht an dem unteren Ende dieses Zeichens verbindet, sondern etwas mehr nach rechts gerückt steht. Damit wird die sonst mögliche Verwechslung mit der Kombination Nr. 107 der Tabelle VII vermieden. Bei dieser Zeichenfolge verschmilzt der letzte Ton des ersten Zeichens mit dem ersten Ton des nachfolgenden Zeichens. Vergleiche oben bei c). Tabelle X, Nr. 163.

2. Zeichenfolge: Zeichen Nr. 53 der Tabelle VI (§ 7, P. 1) + Kettenzeichen aus Strělá světłaja (aus der SN!) und Kryž + Ključ, durch den Vorstrich und einen Unterpunkt rechts alteriert + Kryž. ⁴³⁹⁾ - Das Sema Strělá světłaja ist als alleinstehendes Zeichen nicht in den Azbuki von Razumóvskij und Kalášnikov angeführt, sie gehört zu den Zeichen der SN. ⁴⁴⁰⁾ Dagegen wird sie als Komponente eines Kettenzeichens mit der hier angegebenen Bedeutung ⁴⁴¹⁾ angewendet. Razumóvskij führt für die

438) Die erste Kette wird in den Azbuki nicht als ein Kettenzeichen für sich angeführt, sondern nur als Komponente dieser Zeichenfolge.

439) Diese Zeichenfolge wird nur bei Kalášnikov 332, laut Irgizer Azbuki, angeführt.

440) Razumóvskij III, S. 275. - Kalášnikov: znam., S. 13/100. - Smolénskij: Azbuka, S. 67, Nr. 51. - Metálov: Azbuka, S. 36. - Koschmieder II, S. 89, Nr. 51. - Azbuka, S. 24. - Mon. I, f. 18b.

441) Kalášnikov 150.

hier angegebene melodische Bedeutung dieses Zeichens das Zeichen Nr. 111 der Tabelle VII an.⁴⁴²⁾ Man kann annehmen, daß der Zusatz des Kryž den dritten, höchsten Ton der Strělá světlaja aufhebt und sie aus einem dreistufigen in ein zweistufiges Zeichen verwandelt. Über die Form des Ključ mit Vorstrich - siehe Tabelle VI, Nr. 75, § 7, P. 10a 3)). Als Schlußzeichen der Zeichenfolge erscheint der Kryž als selbständiges Zeichen; er wird nicht (wie es bei dem Kryž üblich ist) eine Stufe tiefer als der vorhergehende Ton, sondern eine Stufe höher (aber eine Stufe tiefer als der Anfangston des Ključ!) gesungen. Da der Kryž hier als selbständiges Zeichen fungiert, befolgt er wahrscheinlich nicht die Regel für den Kryž als Komponente der Kettenzeichen (§ 6a, P. 7). Tabelle X, Nr. 164.

3. Zeichenfolge: Zeichen Nr. 40 der Tabelle V mit dem Nachstrich + Kettenzeichen aus Ključ und Krjuk prostój, durch den Gegenbogen alteriert (Krjuk s Podčáším). Die Graphik des ersten Zeichens (Tabelle X, Nr. 165) kann in der Ausgabe von Razumóvskij (III, 354/2) fehlerhaft sein: es fehlen die zwei Punkte unter dem Balken. Sonst ist die Form ohne Punkte als selbständiges Zeichen in keinem der von Kalášnikov angeführten Azbuka bekannt. Außerdem entspricht die Auflösung dieser Form der Auflösung der punktierten Form vollkommen (vergl. Nr. 166 und 167 der Tabelle X). Auch in diesen Zeichenfolgen wird der erste Ton des Ključ mit dem letzten Ton des vorangehenden Zeichens verschmolzen, ebenso der letzte Ton des Podčášie (Nr. 168). Die rote Káčka (§ 3, P. 4), entspricht wahrscheinlich der graphischen Form des ersten Zeichens in Nr. 166. Man kann annehmen, daß die beiden Oberstriche des Balkens möglicherweise aus

442) Razumóvskij 343/5; dasselbe bei Kalášnikov 149 - mit dem letzten Ton als eine Viertelnote.

dem Buchstaben « (« ~ ~ ~ ~ ~ ») entstanden.

a) Die Zeichenfolge wie oben (P. 3 dieses §) + Krjuk prostój als dritte Komponente des Kettenzeichens Ključ + Krjuk s Podčáším. Tabelle X, Nr. 168, 168a. Alle Zeichen behalten ihre Bedeutung, entsprechend dem P. 3 dieses §, der Krjuk wird eine Stufe höher als der letzte Ton des vorangegangenen Zeichens gesungen.

§ 14. ZEICHENFOLGEN, DIE MIT DEN
GOLÚBČIKI ODER MIT DER ZAPJATÁJA MIT DEM
NACHFOLGENDEN KRJUK ANFANGEN.

(Siehe Tabelle XI).

1. Bei allen Zeichenfolgen, die mit dem Golúbčik (meistens in alterierter Form oder als Kettenzeichen mit dem Kryž) beginnen, bewahren die Komponenten ihre eigene Bedeutung. Tabelle XI, Nr. 169. (Vergleiche Nr. 23 der Tabelle IV).⁴⁴³⁾

a) Bei der Folge zweier Golúbčiki hintereinander wird das zweite dieser Zeichen eine Stufe höher als der erste gesungen; die Zapjatája am Schluß der Zeichenfolge zeigt den tiefsten Ton der melodischen Wendung an. Tabelle XI, Nr. 170.

b) Zeichenfolge: Golúbčik mit Kryž + Zapjatája + Ključ mit dem Unterpunkt rechts. Die Zeichen bewahren ihre Bedeutung, während der erste Ton des Golúbčik verkürzt wird. Der Ton der Zapjatája ist hier um eine Stufe tiefer als der erste Ton des nachfolgenden Zeichens. Tabelle XI, Nr. 171.

443) Es ist möglich, daß wir in dieser Zeichenfolge nicht die Pálka nach dem Golúbčik, sondern die Alteration durch den kleinen Bogen haben, der hier in der Form einer Pálka geschrieben wird.

c) Dieselbe melodische Form finden wir bei Razumóvskij 349/5 durch die Zeichenfolge Nr. 172 der Tabelle XI angegeben. Der erste Ton des Ključ wird hier auf derselben Tonstufe wie der Ton der Zapjatája gesungen, obwohl dies aus den Thbn nicht ersichtlich ist.

2. Es sind zwei Zeichenfolgen, die mit dem Golúbčik svétlyj (Tabelle VI, Nr. 56, § 7, P. 2) anfangen, bekannt; sie haben die gleiche melodische Bedeutung. In diesen Kombinationen bekommt der dritte Ton des Golúbčik eine Art Vorschlag auf der Stufe des zweiten Tones; dabei wird er gedehnt. Die nachfolgende Pálka bezeichnet einen Quartsprung abwärts. Tabelle XI, Nr. 173. Man kann annehmen, daß die beiden Oberstriche des Balkens (Nr. 174) hier eine Art Markierung für die zweite Stufe des obersten Trichordes sind. Die Deutung dieses Kettenzeichens durch eine Statijá svétlaja der SN bei Razumóvskij 349/6, entspricht mehr der Bedeutung dieser Kombination als die Deutung durch den Krjuk tresvétlyj mit Zadéržka der SN bei Kalášnikov 94. Außer dieser Kombination ist das Zeichen Balken mit zwei Oberstrichen (ohne Punkte) in den mir zugänglichen Azbuki der DN unbekannt.

3. Zeichenfolge: Zapjatája + Krjuk. Die Zapjatája wird um eine Stufe tiefer als der ihr nachfolgende Krjuk gesungen, der meistens allein mit dem Thb versehen ist. Außerdem ist die Zapjatája hier kürzer als sonst - eine Viertelnote statt einer halben Note. Tabelle XI, Nr. 175.

a) Zeichenfolge: Zapjatája + Kettenzeichen aus zwei Krjukí. Wie oben zeigt die Zapjatája den tiefsten Ton der melodischen Wendung an, jeder nachfolgende Krjuk wird je eine Stufe höher gesungen, der erste Krjuk mit bedeutend verkürztem Wert. Tabelle XI, Nr. 176, 176a.⁴⁴⁴⁾

444) siehe S. 246.

b) Zeichenfolge: Zapjatája + Strělá povódnaja (Tabelle IV, Nr. 24). Siehe § 6a, P. 9a.

§ 15. ZEICHENFOLGEN, DIE MIT DER ZAPJATÁJA
UND KRJUK KLJUČEVÓJ BEGINNEN (OHNE
DEN NACHFOLGENDEN KLJUČ).
(Siehe Tabelle XII).

1. In allen Kombinationen des Radikals: Zapjatája + Krjuk ključevój verbindet sich der erste Ton des Krjuk ključevój mit dem Ton der vorangehenden Zapjatája und verlängert dadurch seinen ersten Ton bis auf eine halbe Note, unabhängig davon, ob der Krjuk ključevój alteriert wird oder ein Kettenzeichen mit anderen Zeichen bildet. In seiner Grundform wird dieses Radikal als selbständige Zeichenfolge auf der Tabelle XII, Nr. 178, angeführt. (Vergl. Tabelle IX, Nr. 155).

a) Der Krjuk ključevój des Radikals, durch das Fußchen alteriert: dieses Hilfszeichen verkürzt hier den letzten Ton des Krjuk ključevój. Tabelle XII, Nr. 179.

b) Der Krjuk ključevój des Radikals, alteriert durch den Oberpunkt rechts: dieser Punkt wirkt entsprechend dem § 5, P. 4b, nur der letzte Ton wird als eine halbe Note gesungen. Tabelle XII, Nr. 180. (Vergl. Tabelle IX, Nr. 156). ⁴⁴⁵⁾

444) Die Form bei Razumóvskij 336/5: hier wird der Ton der Zapjatája als eine Viertelnote gesungen, obwohl Razumóvskij diese Zeichenfolge wie Kalášnikov 92 in der SN durch ~~114~~ deutet. Bei diesem Zeichen wird der erste Ton länger als der zweite ausgeführt.

445) Bei Razumóvskij 340/9 dagegen der letzte (zusätzliche) Ton - als eine halbe Note.

c) Der Krjuk ključevóĵ des Radikals, alteriert durch den Unterpunkt rechts: diese Alteration wirkt hier als Gegenbogen und zerlegt den letzten (verlängerten) Ton des Krjuk ključevóĵ in zwei Töne ⁴⁴⁶⁾ (§ 5, P. 4c, auch P. 3c), von welchem der erste auf der gleichen Stufe wie der verlängerte letzte Ton des Krjuk ključevóĵ gesungen wird; die beiden Töne im Werte von etwa einer Viertelnote. Zu merken ist die Kürzung des Tones der Zapjatáĵa. Tabelle XII, Nr. 181.

2. Das Radikal, wie oben (bei b) alteriert, als Kettenzeichen mit dem Kryž. Bei allen Varianten (Tabelle XII, Nr. 182 a - d) ⁴⁴⁷⁾ liegt der Unterschied nur in den Werten der einzelnen Töne; die melodische Form ist bei allen diesen Varianten dieselbe. Man kann diese Mannigfaltigkeit der mensuralen Werte nur durch lokale oder individuelle Tradition erklären. ⁴⁴⁸⁾

3. Das Radikal, zugleich durch einen Ober- und einen Unterpunkt bei dem Krjuk ključevóĵ alteriert + Kryž (getrennt geschrieben). Der Unterpunkt bleibt offensichtlich ohne Wirkung, dagegen wirkt der Oberpunkt wie oben, P. 1b; der Kryž bewahrt treu seine Bedeutung, laut § 6a, P. 7. - Tabelle XII, Nr. 183.

4. Das Radikal, wie oben (bei 1a) alteriert + Zapjatáĵa, durch das Füßchen alteriert. Alle Glieder dieser Zeichenfolge behalten ihre eigene Bedeutung. Tabelle XII, Nr. 184 (die zweite Form, in geraden Klammern: Kalášnikov 182 - Razumóvskij 351/1).

446) Anstatt den letzten Ton zu verlängern.

447) Nr. 182 - Kalášnikov 175; Nr. 182a - Kalášnikov 176, laut Irgizer Tradition; Nr. 182b - Kalášnikov 178 - laut Ozórnov; Nr. 182c - Kalášnikov 177, laut Sýrnikov und Nr. 182d - Razumóvskij 341/3.

448) Sie beweist, daß die demestischen Singmeister (im Gegensatz zu uns) keinen großen Wert auf die präzise Ausführung der Werte der Töne legten und die Länge der Töne mit einer gewissen Freiheit, mehr als nach einem festen Zeitmaß bestimmt wurde.

5. Zeichenfolge: Radikal + Zeichen Nr. 62 der Tabelle VI. - Hier ist der Terzsprung abwärts so zu erklären: ohne den Thb ρ bei dem letzten Zeichen dieser Zeichenfolge würde dieses Zeichen als f-e gesungen werden. Das ρ hält den ersten Ton auf der Höhe des vorhergehenden Tones (in diesem Fall - g), der zweite Ton aber wird auf dem ihm ursprünglich zugehörenden e gesungen. Tabelle XII, Nr. 185.

6. Radikal, bei dem der Krjuk ključevóǰ als Kettenzeichen mit der Zapjatáǰa erscheint. - Hier bedeutet die Zapjatáǰa ausnahmsweise nicht einen tieferen, sondern einen höheren als der letzte Ton des Krjuk ključevóǰ, Ton. Tabelle XII, Nr. 186.

7. Radikal, bei dem der Krjuk ključevóǰ als Kettenzeichen mit dem Kettenzeichen Nr. 121 der Tabelle VIII bildet. Zu beachten ist die Wirkung des Thb ρ ; der erste Ton der letzten Komponente des Kettenzeichens verschmilzt mit dem letzten Ton des Radikals, der dadurch etwas gedehnt wird. Tabelle XII, Nr. 187. ⁴⁴⁹⁾

8. Radikal mit dem Krjuk als Kettenzeichen. (Vergl. Tabelle VII, Nr. 100). Der Krjuk dehnt den letzten Ton des Krjuk ključevóǰ bis zu einer ganzen Note. Tabelle XII, Nr. 188.

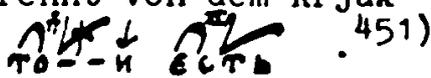
a) Dieselbe Zeichenfolge kann auch eine andere Bedeutung haben, wie in der Tabelle XII, Nr. 189, wo die Bedeutung des Radikals gründlich geändert wird: die Zapjatáǰa behält ihre selbständige Bedeutung, der Krjuk ključevóǰ aber erhält die Bedeutung des Ključ als abwärtsleitendes Zeichen. Diese Anomalie läßt sich nicht erklären. ⁴⁵⁰⁾

449) Bei Razumóvskij 350/6 - die ganze melodische Figur wird um eine Stufe tiefer angegeben, der letzte Ton - im Terzsprung abwärts.

450) Nach Kalášnikov 173 geben Razumóvskij (341/6) und Ozórnov eine solche Deutung.

9. Radikal mit dem Krjuk mráčnyj als Kettenzeichen. Alle Glieder der Zeichenfolge behalten ihre Bedeutung, nur die Töne des Krjuk mráčnyj werden bis zu je einer Viertelnote gekürzt und der erste Ton dieses Zeichens wird auf der gleichen Tonstufe wie der letzte Ton des Krjuk ključevójj gesungen. Tabelle XII, Nr. 190.

10. Radikal wie Nr. 179 der Tabelle XII + die Zeichenfolge Nr. 175 der Tabelle XI. Alle Glieder behalten ihre Bedeutung. Tabelle XII, Nr. 191.

NB. Manchmal wird das Füßchen getrennt von dem Krjuk Ključevójj geschrieben, wie z.B.: . Die Zeichenfolge wird dabei über zwei Silben verteilt. Solche Trennungen, sogar bei Kettenzeichen, können in einzelnen Hss. auftreten. Wahrscheinlich ist es eine individuelle Eigenart des Schreibers.

11. Dieselbe Zeichenfolge wie oben bei P. 10, nur das letzte Zeichen anstatt des Krjuk prostójj - ein Krjuk mráčnyj. Alle Glieder behalten ihre Bedeutung (wie bei Nr. 191 der Tabelle XII), der Krjuk mráčnyj verkürzt seine Töne wie in Nr. 190. Der Thb ρ zeigt, daß der erste Ton dieses Zeichens auf Kosten des zweiten Tones etwas länger gesungen wird. Tabelle XII, Nr. 192.

§ 16. ZEICHENFOLGEN, DIE MIT DER ZAPJATÁJA
UND KRJUK KLJUČEVÓJJ ALS RADIKAL BEGINNEN,
DEM DAS ZEICHEN KLJUČ MIT VERSCHIEDENEN AN-
DEREN ZEICHEN FOLGT.

(Siehe Tabelle XIII).

1. Zu dieser Gruppe von Zeichenfolgen gehören einige,

451) In einer Hs. aus dem Ende des 18. oder Anfang des 19. Jhs., in einer Privatsammlung.

die aus dem Radikal: Zapjataja + Kettenzeichen aus zwei Krjuk ključevóǰ bestehen. In dieser Kombination ändert der zweite Krjuk ključevóǰ seine Bedeutung als aufwärtsleitendes Zeichen in eine abwärtsleitende, gleich dem Ključ (vergl. Tabelle VII, Nr. 107 und 108, § 9, P. 6f, 6fa). Die Dehnung des letzten Tones des ersten Krjuk ključevóǰ läßt uns vermuten, daß es sich in der zweiten Komponente dieses Kettenzeichens nicht um den Krjuk ključevóǰ handelt, sondern um den Ključ, der mit dem durch den Nachstrich alterierten Krjuk ključevóǰ zu einem Kettenzeichen vereinigt ist; dabei wird der Nachstrich der ersten Komponente mit der linken Spitze des Balkens des Ključ skriptorisch verbunden. Solcher Duktus erweckt den Eindruck, daß hier ein Kettenzeichen aus zwei Krjuk ključevóǰ erscheint, während es sich wahrscheinlich um eine Kettenzeichen aus einem Krjuk ključevóǰ mit dem Nachstrich und einem Ključ handelt. Nur dadurch läßt sich die Umkehrung der melodischen Bedeutung der zweiten Komponente dieses Kettenzeichens erklären. In manchen Hss. wird der Nachstrich des Krjuk ključevóǰ nicht mit der unteren Spitze des Balkens vom Ključ, sondern etwas mehr rechts davon verbunden, und erlaubt dadurch, den Ključ deutlich von dem Krjuk ključevóǰ in dieser Kombination zu unterscheiden. Tabelle XIII, Nr. 193 - 197.

2. Bei allen Zeichenfolgen, die mit dem Radikal Zapjataja + Krjuk ključevóǰ beginnen, bleibt die melodische Bedeutung dieses Radikals (Tabelle XII, Nr. 178) unverändert; die nachfolgenden Glieder der Zeichenfolge behalten meistens ihre melodische Bedeutung oder ändern sie unwesentlich, meistens nur in den Werten der Töne. Gewöhnlich verschmilzt der letzte Ton eines Gliedes mit dem ersten Ton des nachfolgenden; dies kann man jedoch nicht als feste Regel betrachten.

3. Zeichenfolgen Nr. 193 und 194 der Tabelle XIII:

Bei Razumóvskij 351/5 und 351/6 ist der Unterschied der Werte der Töne aus dem demestischen Zeichen nicht ersichtlich, wohl aber aus der Auflösung in der SN: für Nr. 193 - Krjuk, Stréla polukryževája, Stopíca mit Otsěčka und Stopíca s očkóm (was für den letzten Ton der Zeichenfolge den Wert einer Viertelnote ergibt); für Nr. 194 dagegen wird die Auflösung durch die Semata: Krjuk, Stopíca mit Otsěčka und Udárka, Podčášie mit Otsěčka und Udárka mit Podčášie angegeben. Die Otsěčka verkürzt bekanntlich die Werte der Töne um die Hälfte, die Udárka zeigt einen scharfen Akzent an, oder (laut Kalášnikov, demestv., Vorwort, S. 2) eine weitere Verkürzung bis zu einer Achtelnote. Welche von diesen beiden rhythmischen Varianten im gegebenen Fall anzuwenden ist, kann man aus den demestischen Zeichen nicht ersehen. Die Auflösung der Form Nr. 193 bei Kalášnikov 188 wird von ihm laut Ozórnovs Azbuka und Moskauer Azbuki durch den Krjuk, Stréla polukryževája mit Ottjážka und Složitie mit Podvérтка angegeben. Diese graphische Variante (Kryž getrennt geschrieben) im Gegensatz zu Nr. 194 (Kryž als Komponente des Kettenzeichens) zeigt wahrscheinlich die unterschiedlich rhythmische Deutung der beiden Zeichenfolgen.

4. Zeichenfolgen Nr. 196 und 197 der Tabelle XIII: es ist zu bemerken, daß der letzte Ton des Krjuk ključevój sich in dem ersten Ton des mit ihm zu einem Kettenzeichen verbundenen Ključ völlig auflöst, ohne ihn zu verlängern (wahrscheinlich wegen der Udarka bei dem Ključ, die eine Verkürzung des ersten Tones dieses Zeichens verlangt).

5. Zeichenfolge Nr. 198 der Tabelle XIII: Auch hier bei der Auflösung bei Razumóvskij 352/3 werden die auflösen-

de Stolp-Semata: Stopíca und Podčášie mit roter Udárka versehen, aber ohne Otsěčka geschrieben. In der QN deutet Razumóvskij diese Zeichen als Viertelnoten. Die Zeichenfolge Zapjatája + Krjuk ključevój mit dem Nachstrich + Ključ kann selbst als Radikal betrachtet werden. Nr. 199 - 211 der Tabelle XIII.⁴⁵²⁾ - Die Pálka wird in der Zeichenfolge Nr. 199 eine Stufe höher als ihr vorhergehender Ton gesungen (wie in Nr. 209, im Gegensatz zu Nr. 207).

6. Zeichenfolge Nr. 201 der Tabelle XIII: Das Schlußzeichen Strělá mráčnaja (Tabelle V, Nr. 50, § 6b, P. 9) wird bei Kalášnikov 197 und bei Razumóvskij 353/4 durch die Strělá polukryževája der SN erklärt (bei Kalášnikov - mit einer Ottjážka), die Thbn zeigen die Töne b - c' an. Aber dieses Strělá polukryževája wird auch oft als Quartsprung (in diesem Fall als g - c') gedeutet.

7. Zeichenfolge Nr. 202 der Tabelle XIII: die letzte Stopíca wird bei Kalášnikov 203 als ein Quartsprung aufwärts, g - c' durch eine Strělá polukryževája der SN erklärt; die Thbn zeigen dieser Strělá eindeutig den Quartsprung an. Dieselbe Bedeutung hat die Zeichenfolge Nr. 203, die nur von Razumóvskij 353/3 angegeben wird.⁴⁵³⁾

452) Razumóvskij 353/1 deutet dieses Zeichen der DN in der SN durch die Zapjatája, Strělá polukryževája mit Bórzaja, Krjuk mit Podvértka und Pálka. Wegen der Bórzaja bei der Strělá müßte ihr erster Ton als Viertelnote gedeutet werden, Razumóvskij aber gibt ihn als eine halbe Note wieder.

453) Razumóvskij überträgt diese melodische Figur um zwei Quartan tiefer in die QN als die Thbn es angeben: das \hat{a} (Ton b) gibt er als Ut (= \hat{r}) wieder, um die oberen Hilfslinien des Notensystems im Altschlüssel zu vermeiden. Eine solche Transposition ändert die Intervallverhältnisse in keiner Weise, aber die Thbn zeigen, daß diese melodische Formel in höherer Tessitur (Tongebiet) verwendet wird.

8. Zeichenfolge Nr. 204 der Tabelle XIII: Vergl. Nr. 23 der Tabelle IV (§ 6a, P. 8). Die ganze Note in der Auflösung bei Kalášnikov 185 gegenüber der halben Note bei Razumóvskij 342/6 läßt sich durch die Vereinigung des letzten Tones des Ključ mit dem ersten Ton des nachfolgenden Zeichens erklären.
9. Zeichenfolge Nr. 205 der Tabelle XIII: Vergl. Nr. 130 a der Tabelle VIII.
10. Zeichenfolge Nr. 206 der Tabelle XIII: Vergl. Nr. 69 der Tabelle VI, und in diesem § oben, P. 8.
11. Zeichenfolge Nr. 207 der Tabelle XIII: Kalášnikov 319 führt diese lange Zeichenfolge nach der Azbuka von Sýrnikov und der Irgizer Klöster an. Die Wiederholung der Zeichenfolge: Krjuk ključevój mit Nachstrich + Ključ ergibt eine sequenzartige melodische Figur, bei der die zweite Hälfte in etwas beschleunigter Bewegung eine Stufe tiefer als die erste Hälfte gesungen wird. Die Pálka wird eine Stufe tiefer als ihr vorhergehender Ton gesungen und hat als Schlußton der melodischen Figur die Länge einer ganzen Note.
12. Zeichenfolge Nr. 208 der Tabelle XIII: Vergl. Nr. 75 der Tabelle VI.
13. Zeichenfolge Nr. 209 der Tabelle XIII: Vergl. Nr. 73 der Tabelle VI. Hier scheint die Pálka ein Pleonasmus zu sein, weil der letzte Ton der Zeichenfolge schon in der alterierten Form des Ključ enthalten ist, § 7, P. 10, 3 β .
14. Zeichenfolge Nr. 210 der Tabelle XIII hat dieselbe Auflösung wie die Zeichenfolge Nr. 211; diese Form wird nur von Kalášnikov 193 angeführt. Dieselbe melodische Bedeutung hat auch die Zeichenfolge Nr. 212. Vergl. Nr. 82 der Tabelle VI, § 7, P. 10a α , β und γ .

15. Zeichenfolge Nr. 213 der Tabelle XIII: Vergl. Nr. 38 der Tabelle V, Nr. 68 der Tabelle VI und Nr. 15 der Tabelle IV. In dieser Zeichenfolge werden die Töne des Krjuk ključevój und des Ključ *n i c h t* zu einem Ton verschmolzen, sondern jedes Zeichen für sich gesungen.

§ 17. ZEICHENFOLGEN, DIE MIT DER ZAPJATÁJA
UND KLJUČ ALS RADIKAL BEGINNEN.

(Siehe Tabelle XIV).

1. Die Zusammensetzung von Zapjatája und Ključ ergibt ein Radikal mit konstanter melodischer Bedeutung, bei dem die Zapjatája als ein längerer Ton eine Stufe tiefer als der erste Ton des nachfolgenden Ključ gesungen wird. Der Ključ aber behält die ihm eigene dreistufige abwärtsleitende Bedeutung nur dann, wenn er alteriert wird oder als erste Komponente eines Kettenzeichens oder als erstes Glied einer Zeichenfolge auftritt. Sonst verliert er als alleinstehendes Zeichen (nach vorhergehender Zapjatája) seinen dritten Ton und wird zweistufig. Tabelle XIV, Nr. 214.

2. Zeichenfolge: Radikal + Pálka. Tabelle XIV, Nr. 215. Hier behält der Ključ die ihm eigene dreistufige abwärtsgerichtete Bedeutung, weil ihm ein anderes Zeichen folgt. Eine andere Auflösung ist bei Kalášnikov 227 laut Moskauer Tradition eine Terz tiefer angeführt: Tabelle XIV, Nr. 215a. Die beiden Auflösungen widersprechen einander nicht in der melodischen Linie, sondern in den Werten der einzelnen Töne.

3. Zeichenfolge Nr. 216 der Tabelle XIV: Radikal, dem ein Ključ folgt, der durch drei Unterpunkte und einen nachfolgenden Gegenbogen alteriert wird. - Die Alterierung durch drei Unterpunkte wird äußerst selten gebraucht (siehe weiter, § 18, P. 13). Auffallend ist hier die Umkehrung der melodischen Bedeutung des zweiten Ključ, der hier aufwärtsleitend wirkt. ⁴⁵⁴⁾ Dieselbe melodische Bedeutung hat die Zeichenfolge Nr. 226 der Tabelle XIV (laut Moskauer und Ozórnovs Azbuki). Hier bekommt die Skaméica dvoečél'naja (Tabelle V, Nr. 40, bzw. 42; § 6b, P. 7) eine dreistufige, aufwärtsgerichtete Bedeutung.

4. Zeichenfolge Nr. 27 der Tabelle XIV. - Vergl. Nr. 69 der Tabelle VI, § 7, P. 10a α 1. - Die Zapjátaja und der Ključ behalten ihre Grundbedeutung; der Ključ, weil er alteriert ist (vergl. Nr. 214 der Tabelle XIV und P. 1 dieses §). Dieselbe melodische Bedeutung hat die Zeichenfolge: Radikal, bei dem der Ključ als Kettenzeichen mit nachfolgender Zapjátája erscheint: Tabelle XIV, Nr. 22o. (Vergl. Nr. 144 der Tabelle VIII).

5. Radikal, bei dem der Ključ durch zwei Unterpunkte alteriert wird, Tabelle XIV, Nr. 218. Vergl. Tabelle VI, Nr. 70. - Alle Zeichen behalten ihre Bedeutung.

6. Der Ključ des Radikals als Kettenzeichen mit dem Kryž, Nr. 219 der Tabelle XIV. Vergl. Nr. 143 der Tabelle VIII. Alle Zeichen bewahren ihre eigene Bedeutung.

7. Zeichenfolge Nr. 221 der Tabelle XIV: der Ključ des Radikals als Kettenzeichen mit dem Krjuk. Der letzte Ton des Ključ verschmilzt mit dem letzten Ton des Krjuka,

454) Bei Razumóvskij 355/2 steht statt des Gegenbogens eine Soróč'ja nóžka.

weswegen dieser Ton gedehnt wird.

8. Dieselbe Zeichenkombination wie oben (P. 7), nur der Krjuk ist durch den Gegenbogen (Podčášie) alteriert. Tabelle XIV, Nr. 222. - Dieselbe Regel gilt für die Zeichenfolgen Nr. 223 und 224 der Tabelle XIV. Vergl. Nr. 2 der Tabelle IV, Nr. 27 der Tabelle V und Nr. 11 der Tabelle IV.

9. Zeichenfolge Nr. 225 der Tabelle XIV. - Vergl. Nr. 121c der Tabelle VIII und Nr. 12 der Tabelle IV. - Alle Zeichen bewahren ihre Bedeutung; der letzte Ton des Ključ verschmilzt mit dem Ton des nachfolgenden Zeichens, siehe P. 7 und 8 dieses §.

10. Zeichenfolge Nr. 226 der Tabelle XIV. Vergl. Nr. 216 derselben Tabelle und P. 3 dieses §.

§ 18. ZEICHENFOLGEN, DIE MIT DEM KLJUČ
MIT VORSTRICH (MÉČIK KLJUČEVÓJ)
BEGINNEN.

(Siehe Tabelle XV).

1. Mit einer Ausnahme (siehe weiter P. 2 dieses §) erscheint der Vorstrich ausschließlich vor der Neume Ključ und verlängert ihren ersten Ton bis zu einer Dreiviertelnote (nach Kalášnikov) oder bis zu einer ganzen Note (nach Razumóvskij). Vergl. § 5, P. 3aα. Da dieses Hilfszeichen den ersten Ton des Grundzeichens verlängert, bekommt dieser Vorstrich die Thbn und die tMrkz, die sich auf den ersten Ton beziehen; das Grundzeichen selbst erhält in diesem Fall weder die Thbn noch die tMrkz; auch die sonst oft bei dem

Ključ stehende Udárka erscheint hier nicht (wegen der Ausdehnung des ersten Tones). Dadurch bildet der Vorstrich mit dem nachfolgenden Ključ eine Einheit, die Neume "Méčik ključevój" der PN: § 7, P. 10a^ſ, auch Tabelle II, Nr. 46. ⁴⁵⁵⁾

2. Als Ausnahmefall soll der Vorstrich vor dem Krjuk ključevój betrachtet werden. Hier bewirkt der Vorstrich nicht nur die Ausdehnung des ersten Tones des Krjuk ključevój, sondern sogar die Umkehrung der Stimmführung, wobei der Krjuk ključevój die gleiche Bedeutung bekommt, wie der Ključ. Da diese Form des Krjuk ključevój in den Azbuki nur als Kettenzeichen mit dem Kryž erscheint, wird diese Zeichenfolge im § 19, Tabelle XVI, angeführt.

3. Der Méčik ključevój fungiert in allen Kombinationen als selbständiges Zeichen. Einige von den auf den Tabellen XV und XVI angeführten Zeichen sind schon aus den früher besprochenen Kombinationen bekannt; der Unterschied liegt meist in der Dehnung des ersten Tones der ganzen melodischen Wendung.

4. Bei fast allen Zeichenfolgen, in denen der Méčik ključevój als erstes Glied erscheint, behalten die Glieder der Zeichenfolge ihre eigene Bedeutung.

5. Zeichenfolge Nr. 227 der Tabelle XV. Vergl. Nr. 74 der Tabelle VI und Nr. 20 der Tabelle IV. Dagegen verliert in Nr. 227a die Pálka ihre selbständige Bedeutung und wirkt nur verlängernd auf den letzten Ton des Méčik ključevój.

6. Zeichenfolge Nr. 228 der Tabelle XV. Vergl. Nr. 83 der Tabelle VI. Der Oberpunkt links von dem Kreuz dehnt

⁴⁵⁵⁾ Ob dieses Zeichen in der PN dieselbe melodische Bedeutung hatte wie in der DN muß noch geklärt werden.

den ersten Ton des Zeichens bis zu einer Dreiviertelnote, abgesehen von der Wirkung des Vorstriches. Dadurch wird der erste Ton des Méčik ključevój bis zu einer 6/4 Note, also länger als eine ganze Note, ausgedehnt. Die Pálka verliert ihre Bedeutung als selbständiges Zeichen und verlängert nur den letzten Ton des Méčik ključevój bis zu einer ganzen Note.

7. Zeichenfolge Nr. 229 der Tabelle XV: Wird die Stopíca getrennt von dem Méčik ključevój geschrieben, dann behält sie hier ihre selbständige Bedeutung, wird aber ausnahmsweise zweistufig in aufsteigender Richtung gesungen.

8. Zeichenfolge Nr. 230 der Tabelle XV. ⁴⁵⁶⁾ Die Zeichen behalten ihre eigene Bedeutung, nur bei dem Zeichen Nr. 230a wird entweder der erste Ton der Stopíca mit dem letzten Ton des Méčik ključevój vereinigt, oder dieser Ton wird bis auf eine halbe Note verlängert und die Stopíca im Terzsprung aufwärts gesungen.

9. Zeichenfolge Nr. 231 der Tabelle XV. Vergl. Nr. 75 der Tabelle VI und Nr. 21 der Tabelle IV. Alle Glieder der Zeichenfolge behalten ihre selbständige Bedeutung. ⁴⁵⁷⁾

10. Zeichenfolge Nr. 232 der Tabelle XV. Vergl. Nr. 75 der Tabelle VI und Nr. 21 der Tabelle IV. In dieser Kombination, nach dem durch den Unterpunkt alterierten Méčik ključevój, wird der Kryž eine Stufe höher als der letzte Ton des Méčik gesungen (aber eine Stufe tiefer als der erste Ton dieses Zeichens).

456) Kalášnikov 268 - laut Irgizer Tradition; Nr. 230a - Kalášnikov 270 laut Moskauer und ebenfalls Irgizer Tradition; Nr. 23b - nur bei Razumóvskij 357/2 angeführt.

457) Kalášnikov 269 - laut Sýrnikov.

11. Zeichenfolge Nr. 233 der Tabelle XV. Vergl. Nr. 74 der Tabelle VI und Nr. 56 der Tabelle VI. Alle Glieder behalten ihre eigene Bedeutung; der letzte Ton des Méčik wird in dieser Zeichenfolge nicht mit dem ersten Ton des Golúbčik verschmolzen.

12. Zeichenfolge Nr. 234 der Tabelle XV. Über die durch den Nachstrich alterierte Form des Méčik ključevój siehe § 5, P. 3a b. In dieser Zeichenfolge wird der getrennt von dem Méčik geschriebene Ključ z w e i - s t u f i g abwärts gesungen, wobei sich sein erster Ton mit dem verlängerten letzten Ton des Méčik vereinigt. ⁴⁵⁸⁾

13. Zeichenfolge Nr. 235 der Tabelle XV. Das erste Glied der Zeichenfolge - wie oben, P. 12 dieses §. Für das zweite Glied - vergl. Nr. 77 der Tabelle VI. ⁴⁵⁹⁾

§ 19. ZEICHENFOLGEN, DIE MIT DEM MÉČIK
KLJUČEVÓJ ALS KETTENZEICHEN MIT DEM KRJUK,
KRJUK MRÁČNYJ, STOPÍCA UND KRJUK KLJUČEVÓJ
BEGINNEN.

(Siehe Tabelle XVI).

1. Ein Ausnahmefall ist ein Krjuk ključevój mit Vorstrich als Kettenzeichen mit einem Kryž (siehe § 18,

458) Kalášnikov 296 - laut der Azbuka von Ozórnov und den Moskauer Azbuki; bei Razumóvskij 359/3 - der erste Ton als eine ganze Note, der zweite und der vierte - je eine Viertelnote, der dritte Ton - als eine halbe Note.

459) Die Form des Ključ mit drei Unterpunkten als ein Zeichen für sich wird nur in dieser Zeichenfolge gebraucht. Als Kettenzeichen wird sie mit dem Méčik ključevój geschrieben, ohne daß die melodische Bedeutung sich ändert. Siehe weiter, Tabelle XVII und im § 20.

P. 2). Es ist das einzige Beispiel des Vorstriches vor einem Krjuk ključevój, nur von Kalášnikov 208, laut der Azbuka von Ozórnov, angeführt. Tabelle XVI, Nr. 236.

2. Zeichenfolge Nr. 237 der Tabelle XVI. - Vergl. Nr. 143 und 143a der Tabelle VIII.

3. Zeichenfolge Nr. 238 der Tabelle XVI: der Krjuk als Kettenzeichen nach dem Méčik ključevój verlängert den letzten Ton der ersten Komponente bis zu einer ganzen Note: der Ton des Krjuk geht im Ton des Méčik auf.

4. Zeichenfolge Nr. 239 der Tabelle XVI. Der erste Ton des Krjuk mit Podčášie (Gegenbogen) verschmilzt mit dem letzten Ton des Méčik ključevój, wobei er ihn verlängert.

5. Zeichenfolge Nr. 240 der Tabelle XVI. Wird zu der oberen Zeichenfolge (Nr. 239, P. 4 dieses §) noch ein Krjuk als Kettenzeichen hinzugefügt, behält dieses letzte Zeichen seine eigene Bedeutung, wird aber eine Stufe höher als der vorhergehende Ton gesungen.

6. Zeichenfolge Nr. 241 der Tabelle XVI. Dieselbe Bedeutung wie oben (Nr. 240, P. 5 dieses §) hat diese Zeichenfolge, wenn anstatt des Krjuks eine Stopíca, von dem Krjuk getrennt, geschrieben wird.

7. Zeichenfolge Nr. 242 der Tabelle XVI. Bildet ein Méčik ključevój ein Kettenzeichen mit dem Krjuk mráčnyj, dann folgt diese Kombination der Regel für die Zeichenfolge Nr. 239 (siehe oben P. 4 dieses §); vergl. Nr. 27 der Tabelle V. Der letzte Ton des Méčik ključevój geht in dem ersten Ton des Krjuk mráčnyj auf, deshalb wird dieser Ton nicht mehr verlängert.

8. Zeichenfolge Nr. 243 der Tabelle XVI. Das Kettenzeichen Méčik ključevój mit der Stopíca bildet ein Radikal, allerdings mit dreistufiger Bedeutung (gegenüber dem

Kettenzeichen Nr. 142 der Tabelle VIII), wobei der Wert des dritten Tones des Radikals nicht in allen Zeichenfolgen eine halbe Note bedeutet, sondern manchmal eine Viertelnote.

9. Zeichenfolge Nr. 244 der Tabelle XVI. Radikal + Kettenzeichen Nr. 100 der Tabelle VII. Alle Glieder behalten ihre eigene Bedeutung.

10. Zeichenfolge Nr. 245 der Tabelle XVI. Diese Zeichenfolge unterscheidet sich von der Zeichenfolge Nr. 244 dadurch, daß die melodische Linie des zweiten Gliedes eine Stufe höher als der letzte Ton des Radikals beginnt. Das kann man nur aus den Thbn, nicht aber aus der Graphik der Zeichen ersehen. Die rote Bórzaja beschleunigt die Ausführung.

11. Zeichenfolge Nr. 246 der Tabelle XVI. Radikal + Kettenzeichen Nr. 102 der Tabelle VII. Alle Glieder behalten ihre eigene Bedeutung.

12. Zeichenfolge Nr. 247 der Tabelle XVI. Radikal + Kettenzeichen Nr. 103 der Tabelle VII. Alle Glieder behalten ihre Bedeutung; der Thb ρ vor dem Krjuk kljucevoj bedeutet, daß der erste Ton dieses Zeichens auf derselben Stufe wie der letzte Ton des Radikals gesungen wird.

13. Zeichenfolge Nr. 248 der Tabelle XVI. Die Deutung von Razumóvskij 357/3 ist eigenartig: wo bleibt die Deutung des zweiten Krjuk ključevój im zweiten Glied der Zeichenfolge? Hier ist bei Razumóvskij ein Druckfehler zu vermuten. Dieses Glied müßte eigentlich analog dem Kettenzeichen Nr. 107 der Tabelle VII gedeutet werden.

14. Zeichenfolge Nr. 249 der Tabelle XVI. Radikal + Kettenzeichen aus zwei Krjuk ključevój und Zapjatája. Vergl. Nr. 150 der Tabelle IX.

15. Zeichenfolge Nr. 250 der Tabelle XVI. Alle Glieder behalten ihre Bedeutung; zu beachten ist die Vereinigung des letzten Tones des Krjuk ključevóǰ im zweiten Glied der Zeichenfolge mit dem ersten Ton des nachfolgenden Ključ.
16. Zeichenfolge Nr. 251 der Tabelle XVI. Dieselbe Zeichenfolge wie in Nr. 250, nur anstatt des Krjuk - der Krjuk mit Gegenbogen. Siehe oben, Nr. 239 der Tabelle XVI, P. 4 dieses §.
17. Zeichenfolge Nr. 252 der Tabelle XVI. Vergl. Nr. 227a der Tabelle XV.
18. Zeichenfolge Nr. 253 der Tabelle XVI. - Vergl. Nr. 75 der Tabelle VI. Zu beachten ist die Verschmelzung der Töne im zweiten Glied der Zeichenfolge.
19. Zeichenfolge Nr. 254 der Tabelle XVI. Radikal als Kettenzeichen mit Nr. 121 der Tabelle VIII. Dieses letzte Zeichen bekommt hier eine zweistufige Bedeutung, wobei sein erster Ton sich mit dem letzten Ton des Méčik vereinigt (Vergl. Nr. 225 der Tabelle XIV).
20. Zeichenfolge Nr. 255 der Tabelle XVI. Bei der Kombination Radikal als Kettenzeichen mit dem Krjuk ključevóǰ wird die melodische Bedeutung des Krjuk ključevóǰ umgekehrt.

§ 20. ZEICHENFOLGEN, DIE MIT DEM KETTENZEICHEN
MÉČIK KLJUČEVÓǰ MIT ZAPJATÁJA, VERSCHIEDENEN
FORMEN DES GOLÚBČIK, PEREVÓDKA UND SKAMÉICA
ODER KLJUČ BEGINNEN.

(Siehe Tabelle XVII).

1. Das Kettenzeichen Nr. 144 der Tabelle VIII, durch den Vorstrich alteriert, ergibt ein Radikal von kon-

stanter melodischer Bedeutung: Tabelle XVII, Nr. 256. Der Vorstrich verlängert wie bei allen ähnlichen Kombinationen (Vergl. Tabellen XV und XVI) den ersten Ton der ganzen Zeichenfolge bis auf eine Dreiviertelnote; die dem Ključ angeschlossene Zapjatája verlängert den letzten Ton des Ključ (hier: Méčik ključevóĵ) bis zu einer halben Note. § 10, P. 11c; § 5, P. 3ax.

2. Zeichenfolge Nr. 257 der Tabelle XVII. Bei der Alteration des Méčik durch den Oberpunkt rechts wirkt sich dieser nicht auf den Méčik allein, sondern auf das ganze Kettenzeichen aus: er gibt der Zapjatája ihre selbständige Bedeutung zurück, wobei sie nicht eine Stufe tiefer, sondern eine Stufe höher gesungen wird.

3. Zeichenfolge Nr. 258 der Tabelle XVII. Radikal + Nr. 39 der Tabelle V. Der erste Ton des Ključ (Méčik ključevóĵ) vereinigt sich mit dem letzten Ton des Radikals; der zweite Ton des Méčik wird als Viertelnote gesungen. ⁴⁶⁰⁾

4. Zeichenfolge Nr. 259 der Tabelle XVII. In dieser Zeichenfolge wird der erste Ton des Ključ (zweites Glied der Zeichenfolge) nicht mit dem letzten Ton des Radikals verschmolzen, sondern eine Stufe höher als dieser gesungen. Die Strělá vereinigt sich mit dem letzten Ton des Ključ, der als eine ganze Note gesungen wird.

5. Zeichenfolge Nr. 260 der Tabelle XVII. Radikal + Nr. 39 der Tabelle V + Nr. 15 der Tabelle IV. Die melodische Wendung, die durch diese Zeichenfolge ausgedrückt ist, ist sehr charakteristisch für den DG und kann als

⁴⁶⁰⁾ Bei Kalášnikov wird diese Zeichenfolge zweimal angeführt: unter der Nr. 273 nach der Azbuka von Ozórnov und den Moskauer Azbuki, und unter Nr. 290 ohne Angabe der Quellen. Bei Razumóvskij 259/4 - der erste Ton als eine halbe Note, alle anderen Töne - je als Viertelnoten (in der Übertragung in QN).

eine Trope dieses Gesanges betrachtet werden. Kalášnikov 272 führt diese graphische Form aus der Azbuka von Sýrnikov an, die anderen von ihm benützten Azbuki führen die Form Nr. 261 und 262 der Tabelle XVII an. Wahrscheinlich handelt es sich um eine der zahlreichen graphischen Varianten in den verschiedenen Azbuki der DN.

6. Zeichenfolge Nr. 261 und 262 der Tabelle XVII. Radikal + Zeichenfolge Nr. 191 der Tabelle XII; die erste Zapjatája dieser Zeichenfolge wird als Kettenzeichen mit dem Radikal geschrieben. Die Zeichenfolge Nr. 262 unterscheidet sich lediglich durch die Stellung des Fußchens, ohne daß die melodische Bedeutung sich ändert. Die melodische Bedeutung ist die gleiche wie bei der Zeichenfolge Nr. 260. Vergl. weiter, Nr. 273 der Tabelle XVII.

7. Zeichenfolge Nr. 263 der Tabelle XVII. Bei den Kombinationen, bei denen dem Méčik ključevój anstatt der Zapjatája eine der Modifikationen des Golúbčik (Nr. 59 der Tabelle VI und Nr. 130 der Tabelle VIII) als Kettenzeichen angeschlossen wird, vereinigt sich der letzte Ton des Mečik mit dem ersten Ton des ihm angeschlossenen Golúbčik. Vergl. Nr. 130a der Tabelle VIII.

8. Zeichenfolge Nr. 264 der Tabelle XVII. Vergl. Nr. 59 der Tabelle VI.

9. Zeichenfolge Nr. 265 der Tabelle XVII. Vergl. Nr. 61a der Tabelle VI. Die rote Udárka (bei Kalášnikov 292, laut Irgizer Azbuki) verkürzt die Werte der beiden letzten Töne. Bei Razumóvskij 360/3 steht anstatt der Udárka eine Bórzaja, wodurch diese Töne als je Viertelnoten gesungen werden.

10. Zeichenfolge Nr. 266 der Tabelle XVII. Vergl. die

Zeichenfolge Nr. 265. Wahrscheinlich handelt es sich um eine skriptorische Variante des kleinen Bogens. Kalášnikov führt diese Zeichenfolge zweimal an: unter Nr. 289 - aus den Moskauer Azbuki, und mit derselben Auflösung in der SN unter der Nr. 293 der Azbuki von Ozórnov, Razumóvskij und Moskauer Azbuki.

11. Zeichenfolge Nr. 267 der Tabelle XVII. Dieselbe Regel wie im P. 7 dieses § gilt für das Kettenzeichen: Méčik ključevój mit dem Zeichen Nr. 53 der Tabelle VI.

12. Zeichenfolge Nr. 268 der Tabelle XVII. Vergl. Nr. 55 der Tabelle VI. - Nr. 268a ist eine Variante der Auflösung derselben Zeichenfolge bei Kalášnikov 287 aus der Azbuka von Sýrnikov; das letzte Zeichen in der Auflösung ist eine späte Modifikation der Strělá povódnaja der SN für das höchste Tongebiet (drei Unterpunkte).

13. Zeichenfolge Nr. 269 der Tabelle XVII. Vergl. Nr. 47 und 41 der Tabelle V. In dieser Form (mit drei Unterpunkten und zwei senkrechten Strichen über den Balken) wird diese Skaméica als selbständiges Zeichen in den mir zugänglichen Azbuki nicht angeführt. Sie erscheint wahrscheinlich nur in dieser Zeichenfolge als Kettenzeichen mit dem Méčik ključevój. Bei Razumóvskij 356/2 stehen unter dem Balken nur zwei Punkte; der erste Ton bei ihm wird als ganze Note, alle nachfolgenden als Viertelnoten gedeutet. In der Auflösung aber (Krkuk, Podčášie mit Otsěčka, Stopíca mit Otsěčka, Skaméica mit Otsěčka) steht sowohl bei dem Podčášie als auch bei der Stopíca - eine Udárka. So müßte eigentlich Podčášie mit Otsěčka als zwei Achtelnoten gedeutet werden, mit Udárka noch kürzer (oder der erste Ton akzentuiert und etwas kürzer); ebenfalls die Stopíca mit Otsěčka als eine Viertelnote und mit Udárka als Achtelnote; die Skaméica, die sonst Werte von zwei Viertelnoten hat, mit der Otsěčka muß ihre Töne verkürzen - also als zwei Achtel-

noten gesungen werden! Also - eine bedeutende Divergenz zwischen der Auflösung in SN und der Übertragung in QN bei Razumóvskij!

14. Zeichenfolge Nr. 270 der Tabelle XVII. Diese Form wird nur von Kalášnikov 266, laut Ozórnov, angeführt. Der Gegenbogen bleibt hier offensichtlich ohne Wirkung.

15. Zeichenfolge Nr. 271 und 272 der Tabelle XVII. Vergl. Nr. 235 der Tabelle XV, § 18, P. 13.

16. Zeichenfolge Nr. 273 der Tabelle XVII. Eine Zeichenfolge, die aus mehreren der oben besprochenen Zeichenfolgen besteht: Nr. 267 (Tabelle XVII) + Nr. 11 (Tabelle IV) + Nr. 105 (Tabelle VII) + Nr. 191 (Tabelle XII). Alle Glieder behalten ihre eigene Bedeutung.

17. Zeichenfolge Nr. 274 der Tabelle XVII. Eine kombinierte Zeichenfolge aus mehreren Zeichenfolgen: Nr. 178 (Tabelle XII) + Nr. 229 (Tabelle XV, etwas anders gedeutet) + Nr. 101 (Tabelle VII) + Nr. 239 (Tabelle XVI). Bei dieser Zeichenfolge haben nicht alle Glieder dieselbe melodische Bedeutung, die bei diesen Zeichen in den Tabellen angegeben ist: a) Zeichen Nr. 229 wird dreistufig gesungen (also - die Stopíca bleibt ohne Wirkung); b) das Hilfszeichen \downarrow (sonst äußerst selten gebraucht, in der Gestalt einer umgekehrten Pálka) erwirkt die Verlängerung des letzten Tones des Krjuk ključevój und fungiert zugleich als Vorstrich zu dem nachfolgenden Ključ; c) Zeichen Nr. 101 wird auch dreistufig gesungen, nur verlängert die Stopíca seinen letzten Ton nicht, sondern wiederholt ihn im Werte einer Viertelnote (was der Thb ρ anzeigt); d) Zeichen Nr. 239 wird regelmäßig gedeutet.

§ 21. ZEICHENFOLGEN, DIE MIT DER
STATIJÁ PROSTÁJA BEGINNEN.

(Siehe Tabelle XVIII).

1. Die Statijá prostája (Tabelle IV, Nr. 16, § 6a, P. 4) vor einem Gesangszeichen, einem Kettenzeichen oder einer abgeschlossenen Zeichenfolge, bedeutet einen zusätzlichen Ton im Werte etwa einer ganzen Note v o r dem ersten Ton der ganzen Zeichenkombination, auf derselben Tonstufe wie dieser, und verlängert außerdem den ersten Ton des Zeichens selbst. In solcher Position wirkt also die Statijá auf den ersten Ton des Zeichens verlängernd.⁴⁶¹⁾ Weil sie auf der gleichen Tonstufe gesungen wird wie das folgende erste Glied der Zeichenkombination, wird der dazugehörige Thb v o r die Statijá gestellt und die Statijá selbst bekommt die entsprechende tMrkz. Ebenfalls wird bei der Statijá oft der Thb *ρ* geschrieben, ein Pleonasmus, weil sich dieser Thb auf den ersten Ton des nach der Statijá folgenden Zeichens bezieht und dieser Ton schon durch den Thb der Statijá angegeben ist.

461) Bei dieser Wirkung der Statijá denkt man an die Bedeutung der $\delta\iota\pi\lambda\tilde{\eta}$ der byzantinischen Notation, in der dieses Zeichen, in seiner ursprünglichen Form unserer Statijá sehr ähnlich, auf den ersten Ton eines Zeichens verlängernd wirkt, selbst aber keine tonale Bedeutung hat. (In der mediobyzantinischen Notation: Tiby, S. 84, Tav. III; in der palaeobyzantinischen Notation konnte die $\delta\iota\pi\lambda\tilde{\eta}$ außerdem auch eine tonale Bedeutung haben. Ebenda, S. 81, Tav. II. - Tardo, S. 291-295, 307. - Tillyard, S. 25). Auch in der DN hat die Statijá in dieser Position eigentlich keine tonale, sondern nur mensurale Bedeutung, weil ihr Ton nichts anderes ist, als der bedeutend ausgedehnte erste Ton des mit der Statijá verbundenen Zeichens.

2. Folgt der Statijá noch der Vorstrich zu dem nachfolgenden Ključ, dann addiert sich die Wirkung des Vorstriches mit der Wirkung der Statijá und verlängert entsprechend den ersten Ton des Zeichens. Der Vorstrich aber bekommt in solchem Fall nur den Thb und die tMrkz. Diese Regel ist ohne Ausnahmen.

3. Es kann der Eindruck entstehen, daß die Statijá mit dem ihr folgenden Ključ ein neues Zeichen bildet, analog zu der Kombination der Statijá prostája mit dem Balken bei der Gruppe der Strěly (etwa wie , Zz. Nr. 276 und 277 der Tabelle XVIII). Aber in der DN sind es zwei getrennte Zeichen, weil zwischen der Statijá und dem Ključ ein Vorstrich eingeschoben werden kann.

4. Steht die Statijá vor dem Krjuk ključevój, dann hat sie auf dieses Sema dieselbe Wirkung wie der Vorstrich (siehe Tabelle XVI, Nr. 236, § 19, P. 1; § 18, P. 2): sie verursacht die Umkehrung der melodischen Linie des Krjuk ključevój und dehnt dazu seinen ersten Ton. Es ist übrigens nur eine Form des Krjuk ključevój mit der Statijá bekannt, als Kettenzeichen mit dem Golúbčik světlyj. In dieser Kombination vereinigt sich der erste Ton des Golúbčik mit dem letzten Ton des Krjuk ključevój. Tabelle XVIII, Nr. 275.

5. In Kombinationen der Statijá mit dem Ključ als erster Komponente eines Kettenzeichens vereinigt sich der letzte Ton des Ključ mit dem ersten Ton des ihm verbundenen Zeichens, der dadurch verlängert werden kann. Tabelle XVIII, Nr. 276 (vergl. Nr. 144 der Tabelle VIII und Nr. 39 der Tabelle V). Der letzte Ton des ersten Gliedes vereinigt sich mit dem ersten Ton des zweiten Gliedes und wird zusammen mit diesem bis zu einer ganzen Note gedehnt.

6. Nr. 227 der Tabelle XVIII. Wieder eine Abweichung von der üblichen Weise der Auflösung des zweiten Gliedes: der zweite Ključ wird hier zweistufig gesungen. Vergl. Nr. 255 der Tabelle XVI.

7. Nr. 278 der Tabelle XVIII: vergl. Nr. 75 der Tabelle VI. - Nr. 279 der Tabelle XVIII: vergl. Nr. 83 der Tabelle VI: es ist dasselbe Zeichen, nur mit dem Zusatz der Statijá vor dem Vorstrich. - Nr. 280 der Tabelle XVIII: vergl. Nr. 82 der Tabelle VI, zu beachten ist die Änderung der Werte, besonders bei dem letzten Ton. Nr. 281 der Tabelle XVIII: vergl. Nr. 84 der Tabelle VI. - Nr. 282 der Tabelle XVIII: vergl. Nr. 227 der Tabelle XV. - Nr. 283 der Tabelle XVIII: vergl. Nr. 228 der Tabelle XV. - Nr. 284 der Tabelle XVIII: vergl. Nr. 234 der Tabelle XV und 278 der Tabelle XVIII.

8. Zeichenfolge Nr. 285 der Tabelle XVIII. Siehe § 5, P. 3a b und Nr. 144 der Tabelle VIII. Razumóvskij 361/4 gibt fast die gleiche Auflösung in SN wie Kalášnikov 304, in Noten aber wie Nr. 285a (eine Quarte tiefer als die Thbn angeben; auf unserer Tabelle die Tonhöhe entspricht den Thbn). Aber diese Deutung widerspricht den Thbn bei der Zeichenfolge bei Razumóvskij: der Krjuk svétlyj muß, laut dem Thb π als g gedeutet werden und mit demselben Ton das nachfolgende Složitie anfangen. Aber der Thb π bei dem Ključ in der demestischen Zeichenfolge zeigt, daß bei dem Krjuk ein π und nicht ein π stehen müßte.

9. Zeichenfolge Nr. 286 der Tabelle XVIII: vergl. Nr. 283 und 284 derselben Tabelle. - Zeichenfolge Nr. 287 der Tabelle XVIII: vergl. Nr. 142 der Tabelle VIII. - Zeichenfolge Nr. 288 der Tabelle XVIII: vergl. Nr. 276 derselben Tabelle. - Zeichenfolge Nr. 289 der Tabelle XVIII: vergl. Nr. 263 der Tabelle XVII. Das letzte

Zeichen in der Auflösung durch die SN bei Kalášnikov 307 ist ein Krjuk, also - eine halbe Note, bei Razumóvskij 359/6 dagegen - eine Statijá, also - eine ganze Note. Es ist eine der vielen Unregelmäßigkeiten in der Länge der Töne, die man in der DN beobachten kann. - Zeichenkombination Nr. 290 der Tabelle XVIII: vergl. Nr. 144 der Tabelle VIII und Nr. 256 der Tabelle XVII; zu beachten ist die verlängernde Wirkung des Oberpunktes links von dem Kreuz bei dem Ključ - Zeichenkombination Nr. 291 der Tabelle XVIII: vergl. Nr. 238 der Tabelle XVI. - Zeichenkombination Nr. 292 der Tabelle XVIII: vergl. Nr. 239 der Tabelle XVI. - Zeichenkombination Nr. 293 der Tabelle XVIII: vergl. Nr. 242 der Tabelle XVI. -

10. Zeichenfolge Nr. 294 der Tabelle XVIII: vergl. Nr. 240 der Tabelle XVI. Der Terzsprung aufwärts bei dem letzten Glied der Zeichenfolge ist durch den Thb angegeben, anders ließ er sich aus der Graphik der Zeichenfolge nicht ersehen.

- - - - -

A N H A N G

TABELLEN IV - XVIII

TABELLE IV.

Zu § 6a. 462)

The image displays three staves of musical notation, each containing numbered examples of neumes. The notation is complex, featuring various symbols, clefs, and rhythmic markings. The examples are numbered 1 through 26, with some having sub-examples labeled 'a'. The notation is presented in a way that allows for comparison between different systems or interpretations.

462) Obere Reihe der Neumen: die demestischen Zeichen. Unterhalb des Notensystems: die Auflösung durch die Stolp-Semata, ohne Klammern - nach Kalášnikov, in Klammern - nach Razumóvskij. Die Zz. werden in allen nachfolgenden Tabellen fortlaufend nummeriert. - Die Fußnoten zu den Tabellen beziehen sich auf die Nrr. der Zz. der betreffenden Tabelle.

Abkürzungen: K. = Kalášnikov; R. = Razumóvskij. Bei Angabe des Zeichens in der Ausgabe von Kalášnikov wird nur die Nr. des Zeichens in dieser Ausgabe angegeben; bei Razumóvskij - die Seite (vor dem Strich) und die Ordnungszahl des Zeichens auf dieser Seite (nach dem Strich).

FUSSNOTEN ZUR TABELLE IV.

- 1) K. 7. - R. 335/8.
- 2) K. 13a. - R. 336/6.
- 3) K. 13b. - R. 336/8.
- 4) K. 37. - R. 327/1.
- 5) K. 38. - R. 327/3.
- 6) K. 39. - R. 327/4.
- 7) K. 27. - R. 337/1.
- 8) K. 16a. - R. 336/9, als eine halbe Note.
- 9) K. 8, 9 - nach Irgizer Tradition. - R. 335/9.
- 10) K. 31 (32 - wie bei R. 337/2: als zwei Viertelnoten und eine halbe Note, stufenweise aufsteigend).
- 11) K. 47. - R. 329/4, 5, 6.
- 12) K. 49b. - R. 329/7.
- 13) Obědnica, f. 79v, u.a.
- 14) K. 65. - R. 332/7.
- 15) K. 68. - R. 332/8.
- 16) K. 1. - R. 328/3.
- 17) K. 1b. - R. 328/7; -- 17a) K. 3. - R. 328/8.
- 18) K. 126. - R. 342/7.
- 19) K. 127. - R. 342/9.
- 20) K. 5. - R. 329/3.
- 21) Obědnica, f. 81r. u.a.
- 22) K. 66. - R. 333/1; -- 22a) K. 67.
- 23) K. 73. (alle Töne als Viertelnoten). - R. 333/2.
- 24) K. 142. - R. 343/6.
- 25) K. 141b.
- 26) Aus der SN.

TABELLE V.

Zu § 6b.

27. a. 28. 29. 30. a. 31. 32.

[Arabic notation]

33. a. 34. 35. 36. 37. a. 38.

[Arabic notation]

a. b. 39. 40. 41. 42. 43. 44.

[Arabic notation]

45. 46. 47. a. 48. 49. a. b.

[Arabic notation]

50. a. 51. 52. a.

[Arabic notation]

FUSSNOTEN ZUR TABELLE V.

- 27) K. 14a. - R. 337/6; -- 27a) K. 41. - R. 327/2.
 28) K. 14b. - R. 337/9.
 29) K. 34. - R. 337/7.
 30) K. 16b. - R. 338/6. -- 30a) K. 17, laut Sýrnikov.
 31) K. 19. - R. 338/7.
 32) K. 23.
 33) K. 95. - R. 330/6. -- 33a) K. 96. - R. 330/7.
 34) K. 97. - R. 330/8.
 35) K. 98. - R. 331/1 (alle Töne als Viertelnoten).
 36) K. 49a. - R. 329/8.
 37) K. 2. -- 37a) R. 328/4.
 38) K. 154. -- 38a) R. 339/5. -- 38b) K. 156. -
 R. 339/6 (vor dem Zeichen - eine rote Bórzaja).
 39) K. 155. - R. 339/7.
 40) R. 344/4.
 41) K. 110. - R. 345/4 (Deutung durch Dva v čelnú).
 42) K. 111. - R. 345/6.
 43) K. 112. - R. 345/5.
 44) K. 114. - R. 344/5, 345/3.
 45) K. 113. - R. 344/6.
 46) K. 118. - R. 344/7.
 47) K. 115. - R. 344/9. -- 47a) K. 116. - R. 344/8.
 48) K. 117. - R. 345/2.
 49) K. 119 (laut Irgizer Azbukí). - R. 345/1. -- 49a) 121
 (laut Ozórnov). - R. 345/3. -- 49b) K. 120. - R. 345/1.
 50) K. 139. - R. 343/2 (anstatt der Statíjá svétlaja -
 eine Stréla prostája). -- 50a) K. 140. - R. 343/3.
 51) K. 141a.
 52) K. 151. - R. 343/9. -- 52a) K. 152. - R. 344/1.

FUSSNOTEN ZUR TABELLE VI.

- 53) K. 107. - R. 331/6.
 54) K. 108. - R. 331/7.
 55) K. 109. - R. 331/8.
 56) K. 82. - R. 334/4. -- 56a) K. 83. - R. 334/5.
 57) K. 84. - R. 334/6.
 58) R. 334/7.
 59) K. 86. - R. 334/9.
 60) K. 87. - R. 335/1.
 61) K. 89. -- 61a) R. 335/3.
 62) K. 6a. - R. 329/1.
 63) K. 6b. - R. 329/2.
 64) K. 137. - R. 347/4.
 65) K. 138. - R. 343/4.
 66) K. 128. - R. 342/8.
 67) K. 129. - R. 345/7. -- 67a) R. 345/8.
 68) K. 210. - R. 346/3.
 69) K. 211.
 70) Vergl. K. 225, R. 346/8.
 71) K. 215.
 72) K. 216, laut Sýrnikov.
 73) K. 212.
 74) K. 232. - R. 347/5.
 75) K. 234. - R. 347/7.
 76) R. 356/6.
 77) R. 347/9. -- 77a) K. 258. -- 77b) R. 355/4. -- 77c) K. 256.
 78) R. 355/6.
 79) K. 259. - R. 355/5.
 80) K. 260.
 81) K. 233. -- 81a) 347/6.
 82) K. 235. - R. 347/8 (letztes Zeichen der Auflösung -
 Statijá světla).
 83) K. 254.
 84) K. 255. - R. 356/4.

TABELLE VII.

Zu § 9.

35. a. b. 36. 37. 38. a. 39. 90. 91.

[Musical notation]

92. a. b. 93. a. b. 94. 95. a.

[Musical notation]

96. 97. a. 98. 99. a. 100. a. 101.

102. 103. a. 104. a. 105. a. 106. 107.

[Musical notation]

108. 109. a. 110. a. 111. 112. 113.

[Musical notation]

114. 115. a. b. c. d. 116.

[Musical notation]

FUSSNOTEN ZUR TABELLE VII.

- 85) K. 10. -- 85a) K. 11. -- 85b) K. 12. - R. 336/3.
 86) K. 7b. - R. 336/1.
 87) R. 336/2.
 88) R. 337/3. -- 88a) K. 29. (K. 30: als eine Viertel-
 und zwei halbe Noten).
 89) K. 40. - R. 327/5.
 90) K. 48. - R. 330/1.
 91) K. 50.
 92) K. 52. - R. 330/3. -- 92a) K. 53. -- 92b) R. 330/2.
 93) K. 55. - 330/5. -- 93a) K. 56. -- 93b) K. 57. - R. 330/4.
 94) R. 338/3.
 95) K. 25. - R. 338/4. -- 95a) R. 338/5.
 96) K. 18. - R. 339/4.
 97) K. 22. R. 338/8. -- 97a) K. 21.
 98) R. 339/1.
 99) K. 99. - 331/2. -- 99a) K. 100.
 100) K. 163. - R. 340/3. -- 100a) K. 164.
 101) K. 162. - R. 340/7 (Deutung durch Perevódka und Strělá
 prostája).
 102) K. 165.
 103) K. 166. - R. 340/5. -- 103a) R. 340/4.
 104) K. 157. - R. 339/8. -- 104a) K. 158. - R. 339/9 (Pere-
 vódka ohne Otsěčka!).
 105) K. 159. -- 105a) K. 160. - R. 340/1.
 106) K. 161 (Deutung durch Strělá světlaja und Složitie s
 zapjatóju). - R. 340/2.
 107) R. 350/2.
 108) R. 350/3. - K. 168.
 109) K. 4. - R. 328/5. -- 109a) R. 328/6.
 110) K. 147. - R. 343/1. -- 110a) K. 148.
 111) K. 149. - R. 343/5.
 112) K. 143. - R. 343/3.
 113) K. 144.
 114) K. 146. - R. 343/7.
 115) K. 76b. - R. 333/5. -- 115a) K. 76a. - R. 333/4. --
 115b) K. 75. -- 115c) R. 333/7. -- 115d) R. 333/3.
 116) K. 77. - R. 333/8.

a. 128. 129. a. 130. b. 131. a. 132.

130. - a. - 131. a. -

132. [بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ]

133. 134. 135. 136. 137. 138. 139.

137. 138. 139.

[بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ]

140. e. 141. 142. 143. a. 144.

142. 143. 144.

[بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ]

[بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ]

TABELLE VIII.

Zu § 10.

117. a. b. 118. a. 119. a. b. c.

120. a. b. c. d. 122.

123. 124. 125. a. 126. a. b. 127.

FUSSNOTEN ZUR TABELLE VIII.

- 117) K. 45. - R. 328/1. -- 117a) K. 43. - R. 328/2. --
117b) K. 44.
- 118) K. 35. -- 118a) K. 36.
- 119) R. 327/7. -- 119a) R. 327/6. -- 119b) K. 42. --
119c) K. 46.
- 120) R. 337/5. -- 120a) R. 337/4.
- 121) K. 60. - R. 332/1. -- 121a) K. 61. -- 121b) K. 62. --
121c) K. 59. -- 121d) K. 63. - R. 332/4.
- 122) K. 58. - R. 329/9.
- 123) K. 64. - R. 332/5.
- 124) K. 26. - R. 338/2.
- 125) K. 101. Vergl.: R. 331/3. -- 125a) K. 102. - R. 331/3.
- 126) K. 103. - R. 331/4. -- 126a) K. 104. -- 126b) K. 106.-
R. 331/5.
- 127) K. 91. - R. 335. -- 127a) R. 335/6.
- 128) K. 70.
- 129) K. 71. -- 129a) K. 72. -- 129b) R. 332/9.
- 130) K. 79. - R. 334/1. -- 130a) K. 78. - R. 333/9.
- 131) K. 80. - R. 334/2. -- 131a) K. 81 (Irgizer Tradition).
- 132) K. 85. - R. 334/8.
- 133) K. 88. - R. 335/2.
- 134) K. 89. - Vergl. R. 335/3.
- 135) R. 335/7.
- 136) K. 131. - R. 346/2.
- 137) K. 132.
- 138) K. 133.
- 139) K. 130. - Vergl.: R. 346/1.
- 140) K. 134. -- 140a) K. 135.
- 141) K. 136. - R. 345/9.
- 142) R. 346/6.
- 143) K. 213. -- 143a) R. 346/4.
- 144) K. 214. - R. 346/5.

TABELLE IX.

Zu § 12.

145. a. b. 146. 147. 148. 149.

[] [] [] [] [] []

a. 150. 151. 152. 153. 154.

[] [] [] [] []

155. 156. 157. 158. 159.

[] [] [] [] []

- 145) R. 339/2. -- 145a) R. 339/3. -- 145b) K. 17b.
 146) R. 339/1.
 147) K. 15. - Vergl. R. 338/1.
 148) K. 205.
 149) R. 349/2. -- 149a) K. 206.
 150) K. 207. - R. 349/3.
 151) R. 332/6.
 152) R. 351/3.
 153) R. 350/5.
 154) R. 351/2.
 155) R. 340/8.
 156) R. 340/9.
 157) R. 353/4.
 158) R. 354/5.
 159) R. 343/8.

T A B E L L E X.

Zu § 13.

60. 161. 162. 163. 164.

65. 166. 167. 168. a.

160) R. 340/6.

166) K. 124. - R. 354/4.

161) K. 167.

167) K. 122, lt. Sýrnikov.

162) K. 170. - R. 350/4.

168) K. 123. - R. 354/3.

163) K. 169, laut Irgizer Tradition.

168a) K. 123.

164) K. 322, laut Irgizer Tradition.

165) R. 354/2.

T A B E L L E XI.

169. 170. 171. 172. 173. 174.

175. 176. a. 177.

169) K. 74. - R. 333/2.

174) K. 94.

170) K. 317. - R. 349/4.

175) K. 69. - R. 336/4.

171) K. 318.

176) K. 92. -

172) R. 349/5

176a) R. 336/5.

173) K. 93, lt. Irgizer Tradition.

177) K. 145.

T A B E L L E XII.

Zu § 15.

178. 179. 180. 181. 182. a. b.

c. d. 183. 184. 185.

186. 187. a. 188. 189. 190. 191.

192.

- | | |
|---------------------------|---------------------------------|
| 178) K. 172. | 184) K. 183.-/K.182. - R.351/1. |
| 179) K. 179. - R. 341. | 185) K. 187. |
| 180) K. 174. | 186) R. 341/7. |
| 181) R. 341/1. | 187) K. 186. |
| 182) K. 175. | 187a) R. 350/6. |
| 182a) K. 176. - R. 341/4. | 188) K. 180. - R. 341/8. |
| 182b) K. 178. | 189) R. 141/6. |
| 182c) K. 177. | 190) K. 181. - R. 141/9. |
| 182d) R. 341/3. | 191) K. 199. |
| 183) R. 341/5. | 192) K. 200 (nach Ozórnov). |

T A B E L L E XIII.

Zu § 16.

193. 194. 195. 196. 197. 198. 199.

200. 201. 202. 203. 204.

205. 206. 207. 208. a.

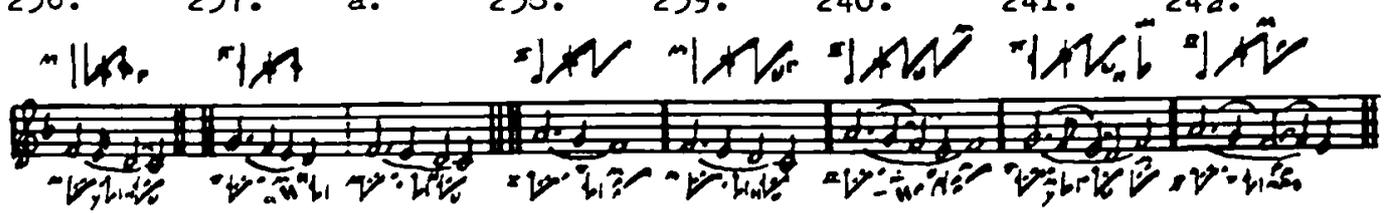
209. 210. 211. 212. 213.

- | | |
|--------------------------|--|
| 193) K. 188. - R. 351/5. | 204) K. 185. - R. 342/6. |
| 194) R. 351/6. | 205) K. 189, 190. - R. 352/2. |
| 195) K. 196. | 206) K. 195. - R. 352/4. |
| 196) R. 351/4. | 207) K. 319. |
| 197) K. 202. | 208) K. 184. - R. 342/3. |
| 198) R. 352/3. | 208a) R. 342/2. |
| 199) R. 353/1. | 209) K. 194. - R. 353/2. |
| 200) K. 191. | 210) K. 192. - R. 352/6. |
| 201) K. 197. - R. 353/4. | 211) K. 193. |
| 202) K. 203. | 212) R. 352/4. |
| 203) R. 353/3. | 213) K. 198, lt. der Azbuka
Sýrnikov's. |

T A B E L L E XVI.

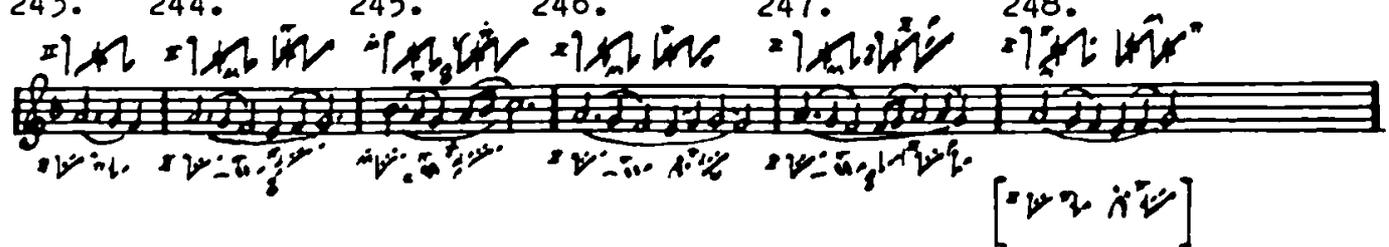
Zu § 19.

236. 237. a. 238. 239. 240. 241. 242.



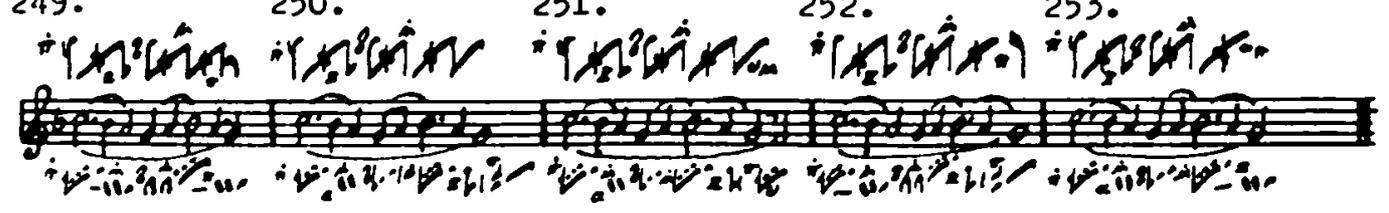
This block contains seven musical exercises, numbered 236 through 242. Exercises 236 and 237 are marked with 'a.'. Each exercise is represented by a single staff of music with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines. Below the staff, there are handwritten annotations in Arabic script, likely representing the original text or a specific dialect of the exercise.

243. 244. 245. 246. 247. 248.



This block contains six musical exercises, numbered 243 through 248. Each exercise is represented by a single staff of music with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines. Below the staff, there are handwritten annotations in Arabic script. Exercise 248 has a separate bracketed annotation below it.

249. 250. 251. 252. 253.



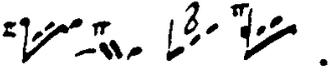
This block contains five musical exercises, numbered 249 through 253. Each exercise is represented by a single staff of music with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines. Below the staff, there are handwritten annotations in Arabic script.

254. 255. a.



This block contains two musical exercises, numbered 254 and 255. Exercise 255 is marked with 'a.'. Each exercise is represented by a single staff of music with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines. Below the staff, there are handwritten annotations in Arabic script.

FUSSNOTEN ZUR TABELLE XVI.

- 236) K. 208, laut Ozórnov.
 237) K. 237. - R. 348/1. -- 237a) K. 238.
 238) K. 248.
 239) K. 247, - R. 358/4.
 240) K. 250. - R. 358/5.
 241) K. 251.
 242) K. 249.
 243) K. 242. - R. 348/6.
 244) K. 274. - R. 357/4.
 245) K. 282. - R. 357/4: Auflösung: .
 246) K. 275, Irgizer Tradition.
 247) K. 276, Irgizer Tradition.
 248) R. 357/3.
 249) K. 277. - R. 357/5.
 250) K. 278, Irgizer Tradition und Azbuka von Sýrnikov.
 251) K. 279, Irgizer Tradition.
 252) K. 283. - R. 358/1.
 253) K. 280, Irgizer Tradition.
 254) K. 252. - R. 348/8.
 255) K. 294. - R. 359/1. -- 255a) K. 295, laut Ozórnov.

268. a. 269. 270. 271. 272.

273. 274.

T A B E L L E XVII.

Zu § 20.

256. 257. 258. 259. 260. 261.

262. 263. 264. 265. 266. 267.

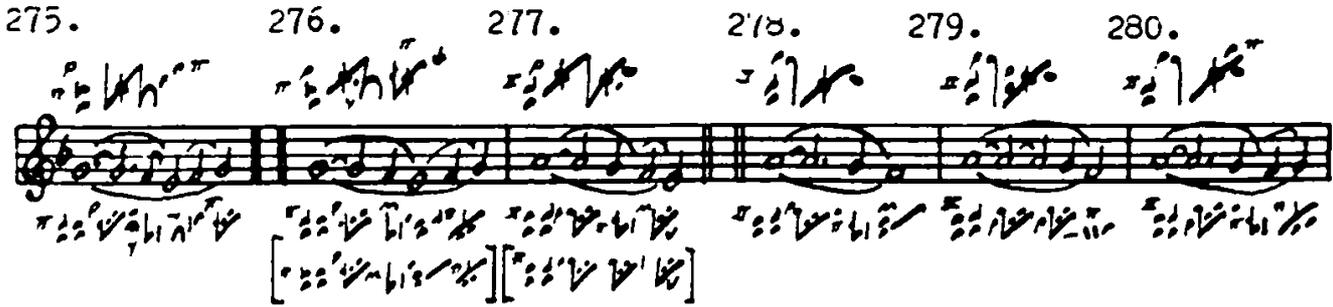
FUSSNOTEN ZUR TABELLE XVII.

- 256) K. 245. Vergl. R. 348/2.
257) K. 246. - R. 348/3.
258) K. 273, 290. - R. 360/4, 359/4.
259) K. 297. - R. 359/5.
260) K. 272.
261) K. 271, nach Irgizer Tradition und nach der
 Azbuka von Sýrnikov.
262) R. 357/1.
263) K. 288. - R. 359/6.
264) K. 291. - R. 360/2.
265) K. 292. - R. 360/3.
266) K. 293.
267) K. 285. - R. 358/2.
268) K. 286. - R. 358/3 (der erste Ton - eine halbe
 Note). - 268a) K. 287, laut Sýrnikov.
269) K. 265. - R. 356/2.
270) K. 266, laut Ozórnov.
271) K. 262, 263.
272) K. 264.
273) K. 320, laut Irgizer Tradition.
274) K. 321, laut Irgizer Tradition.

T A B E L L E XVIII.

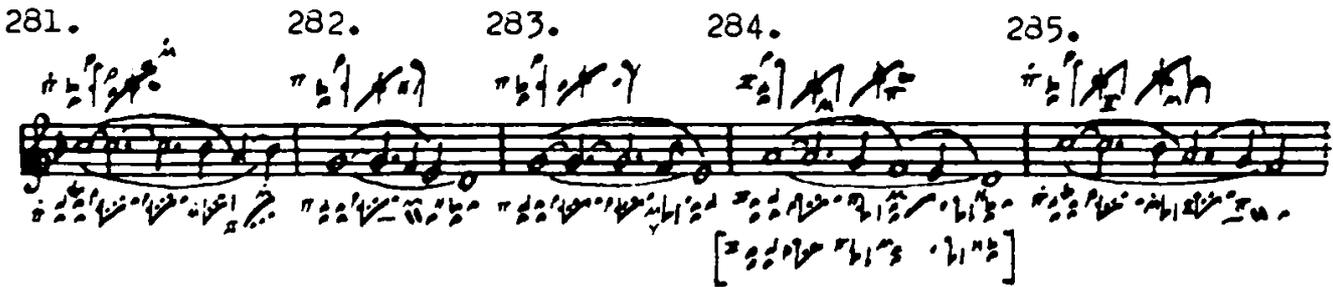
Zu § 21.

275. 276. 277. 278. 279. 280.



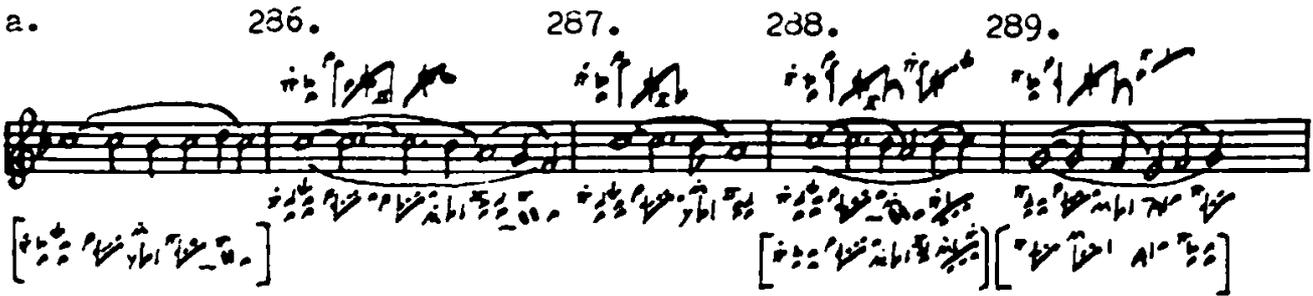
Handwritten musical notation for items 275 through 280. Each item is represented by a single staff of music with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values and melodic lines. Below the staves, there are handwritten annotations in a cursive script, some enclosed in square brackets.

281. 282. 283. 284. 285.



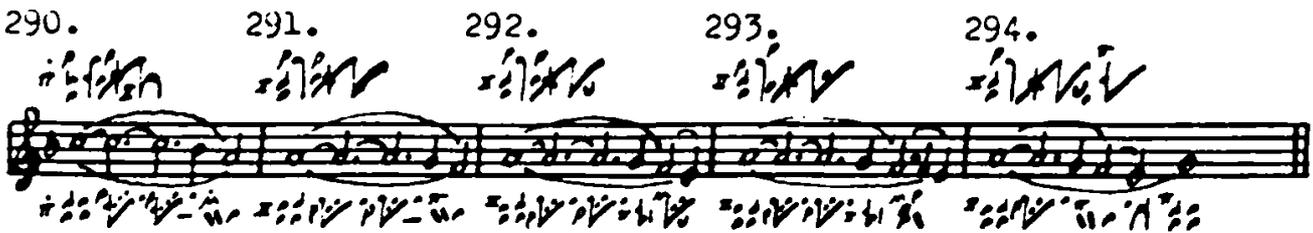
Handwritten musical notation for items 281 through 285. Each item is represented by a single staff of music with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values and melodic lines. Below the staves, there are handwritten annotations in a cursive script, some enclosed in square brackets.

a. 286. 287. 288. 289.



Handwritten musical notation for items 286 through 289. Each item is represented by a single staff of music with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values and melodic lines. Below the staves, there are handwritten annotations in a cursive script, some enclosed in square brackets.

290. 291. 292. 293. 294.



Handwritten musical notation for items 290 through 294. Each item is represented by a single staff of music with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values and melodic lines. Below the staves, there are handwritten annotations in a cursive script.

FUSSNOTEN ZUR TABELLE XVIII.

- 275) K. 209, laut Ozórnov. - R. 362/2:  mit der gleichen Auflösung.
- 276) K. 303. - R. 360/4.
- 277) K. 298. - R. 361/5.
- 278) K. 299. - R. 360/5.
- 279) K. 311. - R. 361/6.
- 280) K. 300. - R. 360/6.
- 281) K. 312. - R. 362/1.
- 282) K. 301. - R. 361/2.
- 283) K. 309, laut Ozórnov.
- 284) K. 305. - R. 361/3.
- 285) K. 304. - R. 361/4, die Auflösung auf unserer Tabelle: 285a, diese Auflösung bei Razumóvskij divergiert mit den Thbn!
- 286) K. 316, laut Irgizer Tradition.
- 287) K. 302, laut Ozórnov.
- 288) K. 308. - R. 362/4.
- 289) K. 307. - R. 359/6.
- 290) K. 310. - R. 361/1, bei dem Ključ steht bei Razumóvskij eine Udárka.
- 291) K. 313, laut Irgizer Tradition.
- 292) K. 314. - R. 362/3.
- 293) K. 315, laut Moskauer Tradition.
- 294) K. 306, laut Sýrnikov.

BEISPIEL 1.

Гла съ ти при-но-си-ма раз-бо-и-ничь
и' мио-лим-са по-ма-ни
насъ го-спо-ди во царь-стві-и
сво-емъ.

Eine Stichera zu den Makarismen am Sonntag des II. Kirchen-
tones, in demestischer Art, einstimmig. Par. V, f. 144r.
(19. Jh.).

BEISPIEL 2.

Handwritten musical notation in four staves, showing a four-part setting of a psalm. The notation is a mix of modern and historical symbols, including various note values and clefs. Below the notation is the Russian text:

Ис - по - вѣ - даи - те - ка бо - - ру ме - - бе - чо - - - - - му.

Vierstimmige demestische Partitur. Schluß der Polyeleos-Psalmen (Ps. 134 und 135). Lond. I, f. 24v. (Ende des 17.-Anfang des 18. Jhs.). Bei der Übertragung in die moderne Notation wurde die vertikale Koordination der Notenwerte nicht berücksichtigt; die Übertragung der einzelnen Zeilen erfolgt nach der Bedeutung der betreffenden Semata.