

Margarete Ditterich

**Untersuchungen  
zum altrussischen Akzent**

Anhand von Kirchengesangshandschriften

---

**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

# SLAVISTISCHE BEITRÄGE

BEGRÜNDET VON ALOIS SCHMAUS

HERAUSGEGEBEN VON JOHANNES HOLTHUSEN UND JOSEF SCHRENK

REDAKTION: PETER REHDER

Band 86

MARGARETE DITTERICH

UNTERSUCHUNGEN ZUM ALTRUSSISCHEN AKZENT

ANHAND VON KIRCHENGESANGSHANDSCHRIFTEN

VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN

1975

ISBN 3 87690 098 0

Copyright by Verlag Otto Sagner, München 1975  
Abteilung der Firma Kubon und Sagner, München  
Druck: Alexander Großmann  
8 München 19, Ysenburgstraße 7<sup>I</sup>

Inhaltsverzeichnis

	Einleitung: Zur Methode	S. 7
A	I. Problemstellung	S. 10
	II. Die Akzentfrage in der slavischen Sprachwissenschaft	S. 11
	III. Der altrussische Akzent im Lichte des frühen ostslavischen Kirchengesanges	S. 15
	IV. Arbeitsweise	S. 17
B	V. Die Übernahme des Kirchengesanges von den Griechen bei den Ostslaven	S. 18
	VI. Die Gattungen des Kirchengesanges	S. 20
	VII. Das Arbeitsmaterial	S. 22
	VIII. Die Novgoroder Handschriften No und Np	S. 24
	IX. Die übrigen Handschriften	S. 26
	X. Das Hirmologium	S. 30
	XI. Die Odenordnung	S. 31
	XII. Die Neumennotation	S. 32
	XIII. Die acht Kirchentöne	S. 33
	XIV. Die musikalische Phrasierung	S. 35
	XV. Der Bau der griechischen Ode	S. 36
	XVI. Textvergleich	S. 42
	XVII. Die Koloneinteilung	S. 48
	XVIII. Die Silbenzahl	S. 51
	XIX. Die Betonungsstruktur	S. 52
	XX. Die Übernahme der musikalischen Phrasierung	S. 53
	XXI. Die musikalischen Schlußformeln am Strophenende	S. 57
	1) Das Schlußzeichen	S. 57
	2) Betonung und Schlußformeln in den griechischen Vorlagen	S. 57
	3) Vergleich der griechischen und slavischen Schlußformeln	S. 62
	a) Die Schlußkadenzen des ersten Kirchentones	S. 62
	b) Arbeitshypothese: Angenommene Akzentstelle der slavischen Wörter unter Melodie-Iktus	S. 68
	4) Die Schlußkadenzen der übrigen Kirchentöne	S. 69

XXII.	Vorläufige Schlußfolgerungen	S. 82
	1) "Hypothetische" Betonung der slavischen Wörter unter Melodie-Iktus	S. 82
	2) Widersprüchlichkeiten	S. 85
XXIII.	Die musikalischen Phrasen der Kola im I. Kirchenton	S. 86
	1) Das Schlußzeichen	S. 86
	2) Vergleich der griechischen und slavischen musikalischen Formeln im I. Kirchenton	S. 88
XXIV.	Statistik der Phrasenschlüsse und Strophen- schlüsse	S.100
XXV.	Weitgehende Gleichheit zwischen griechischem und slavischem musikalischem Iktus	S.106
XXVI.	Widersprüchlichkeiten in der "hypothetischen" slavischen Wortbetonung	S.107
XXVII.	Die Strěla als Iktusträger	S.123
C XXVIII.	Sprachwissenschaftliche Folgerungen aus dem erarbeiteten Material	S.128
	Exkurs: Zur systematischen Einteilung der Stolp- notation	S.132
	Literaturverzeichnis	S.141

## Einleitung: Zur Methode

Mit dieser Arbeit möchte ich eine Methode vorführen, die vielleicht von anderen Wissenschaftlern, die sich um die altrussische Sprache bemühen, aufgegriffen werden könnte. Es handelt sich darum, die musikwissenschaftliche Forschung, - im engeren Sinne, die musikalische Notationsforschung -, der sprachwissenschaftlichen Forschung nutzbar zu machen. Das schließt ein umgekehrtes Verhältnis nicht aus. Den Rahmen der einzelwissenschaftlichen Forschung zu sprengen ist gerade für das Altrussische besonders nötig, da es in der altrussischen Kultur Bereiche gab, in denen Musik und Sprache aufs engste verknüpft waren: z.B. den altrussischen Kirchengesang. Und glücklicherweise gibt es auch eine ganze Anzahl auch im Westen zugänglicher Kirchengesangshandschriften, die noch auf eine wissenschaftliche Untersuchung warten.

Die vorliegende Arbeit will diese Methode in einem natürlich begrenzten Bereich, dem der Akzentfrage, exemplifizieren. Das Altrussische hat den Kirchengesang von den Griechen übernommen, d. h. man hat den Text übersetzt und den Melodien angepaßt. Ob dabei die Melodien die gleichen geblieben sind, möchte ich dahingestellt sein lassen.

Innerhalb des griechischen und des altrussischen Kirchengesanges gab es - neben anderen Gesangsarten - eine sogenannte silbische Gesangsart, in der jeder Silbe des Textes ein musikalisches Notationszeichen (Neume) entsprach.

Der Takt als rhythmisch konstituierendes Element war in der griechischen und altrussischen Kirchenmusik unbekannt. Im Griechischen korrespondierte im silbischen Gesang die musikalische Hervorhebung (Melodie-Iktus) mit der grammatischen Betonungsstruktur des Textes. Denn das Griechische der byzantinischen Zeit hatte einen expiratorischen Akzent, der grammatische Akzent war für die Dichtung im Kir-

chengesang konstituierend. Daher kann man im alten griechischen Kirchengesang aus einem musikalischen Iktus in der Melodie, der aus der Notation ersichtlich ist, fast immer darauf schließen, daß dieser Iktus über einer betonten, also akzenttragenden Wortsilbe steht.

Textbetonungsstruktur<sup>gr.</sup> = Musikal. Iktusstruktur<sup>gr.</sup>

Es stellt sich die Frage: Entsprechen sich auch im altrussischen silbischen Kirchengesang die Iktusstruktur der Melodie und die Betonungsstruktur des Textes? Kann man auch im Altrussischen aus einem Iktus in der Melodie darauf schließen, daß die darunterstehende Wortsilbe Akzentträger ist? Das würde voraussetzen, daß auch das damalige Altrussische einen expiratorischen Akzent gehabt hätte. Es gilt also, das Verhältnis der Iktusstruktur der Melodie zur Betonungsstruktur des Textes im Altrussischen zu klären.

Will man die Betonungsstruktur des Textes (a) mit der Betonungsstruktur der Melodie (b) erklären, so muß b bekannt sein. D.h. in unserem Falle, die musikalische Iktusstruktur der altrussischen Kirchengesänge müßte bekannt sein. Da diese zum Teil noch nicht erforscht ist, wird hier darüber eine Untersuchung vorgenommen.

Durch einen Vergleich mit den griechischen Vorbildern kann ich Aussagen über die Iktusstruktur des Altrussischen erhalten. Die Vergleichbarkeit der griechischen und russischen Kirchengesänge ergibt sich a) auf der musikalischen Ebene dadurch, daß sich die musikalische Notation der Griechen und die musikalische Notation der Russen im großen und ganzen decken, und b) auf der Textebene dadurch, daß der slavische Text eine wortwörtliche Übersetzung aus dem Griechischen ist (wenn sich auch eine Abweichung in der Silbenzahl ergibt).



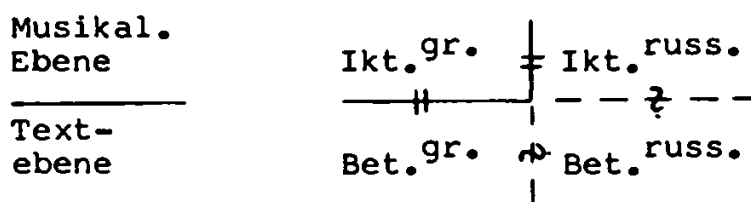
Auf diesem Hintergrund erfolgt die empirische Untersuchung: Ausgehend davon, daß im Griechischen die Textbetonungsstruktur gleich der Iktusstruktur der Melodie ist (s.o.), wird gezeigt, daß die griechische und die russische Iktusstruktur in den entsprechenden Gesängen übereinstimmen. Wir erhalten folgende Entsprechungen:

$$\text{Iktusstruktur}^{\text{gr.}} = \text{Betonungsstruktur}^{\text{gr.}}$$

$$\text{Iktusstruktur}^{\text{gr.}} = \text{Iktusstruktur}^{\text{russ.}}$$

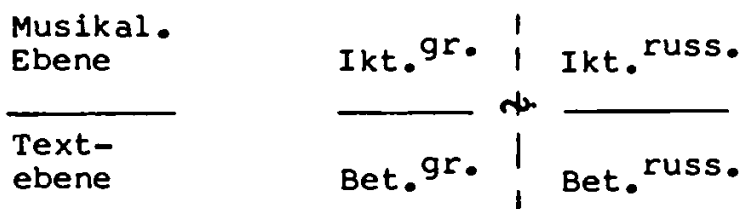
$$(\text{Iktusstruktur}^{\text{russ.}} = \text{Betonungsstruktur}^{\text{gr.}})$$

Wenn nun die altrussische Betonungsstruktur des Textes einer der drei Strukturen gleich ist, ist sie allen gleich, ist sie es nicht, so ist sie keiner der drei Strukturen gleich.



Die im Diagramm aufgezeigten Entsprechungen werden untersucht. Bei dem Versuch, die Iktusstruktur der altrussischen Melodien der Betonungsstruktur des russischen Textes zuzuordnen, ergeben sich Widersprüche. Daraus folgt:

- 1) daß das Verhältnis zwischen der Iktusstruktur und der Betonungsstruktur im Altrussischen ein anderes ist als im Griechischen.



2) daß die Betonungsstruktur des Griechischen von der Betonungsstruktur des Altrussischen verschieden ist.

Ikt.<sup>russ.</sup> = Bet.<sup>russ.</sup>      Bet.<sup>gr.</sup> = Bet.<sup>russ.</sup>

Da die Betonungsstruktur der byzantinischen Dichtungssprache bekannt ist in der Zuordnung zur Musik, weiß ich, daß die russische Betonungsstruktur in der entsprechenden Dichtungssprache nicht so war wie die griechische. Ich erhalte also eine negative Abgrenzung. Ich bekomme das Ergebnis, daß der altrussische Akzent in der Dichtung eine andere Funktion hatte als der Akzent des byzantinischen Griechisch.

So komme ich auf dem Umweg über die musikwissenschaftliche Forschung wieder in den Bereich der Sprachwissenschaft zurück. Gerade für die Akzentforschung des Altrussischen bietet sich eine solche Kombination musikwissenschaftlicher und sprachwissenschaftlicher Forschung als Forschungsmethode an.

## A I. Problemstellung

In meiner Arbeit möchte ich einen Beitrag zur Lösung des Fragenkomplexes des altrussischen Akzentes leisten. Welche Qualität hatte der ostslavische Akzent in der ersten Periode des russischen Schrifttums, d.h. in der Zeit zwischen 1056 und dem 13. Jahrhundert? Der Akzent kann nicht allein betrachtet werden, da er nur einer der drei prosodischen Faktoren (Akzent, Intonation und Quantität) ist, die im urslavischen und uroostslavischen Vokalsystem wirkten.

Der Akzent hebt eine Silbe vor den sie umgebenden Silben hervor. Diese Hervorhebung kann entweder durch die Ton-

höhenveränderung geschehen (sog. "musikalischer Akzent") oder durch Veränderung der Stärke des Expirationsstromes (sog. "expiratorischer Akzent").<sup>1)</sup> Im Urslavischen gab es einen musikalischen Akzent, Intonations- und Quantitätskorrelationen, wie die vergleichende indogermanische und slavische Sprachwissenschaft nachgewiesen haben. Im heutigen Russischen gibt es dagegen einen expiratorischen Akzent; die Intonations- und Quantitätsunterschiede sind als bedeutungsunterscheidende Faktoren verlorengegangen.

Die Stellung des urslavischen Wortakzentes war frei, also nicht an eine gewisse Silbe gebunden. Er war beweglich, d.h. seiner Stelle und musikalischen Qualität (Intonation) nach in der Formen- und Wortbildung veränderlich.<sup>2)</sup>

Die Frage lautet: Wann trat der Wandel vom musikalischen zum expiratorischen Akzent ein?

## II. Die Akzentfrage in der slavischen Sprachwissenschaft

Kiparsky<sup>3)</sup> teilt die ostslavische Sprachentwicklung in folgende Perioden ein:

- 1) Urrussisch; das ist die Zeit zwischen dem Urslavischen und dem ersten Auftauchen russischen Schrifttums;
- 2) Altrussisch; diese Periode datiert er von 1056 bis 1699.

- 
- 1) Rajko Nahtigal; Die slavischen Sprachen, Wiesbaden 1961, S.17 und S.123.
  - 2) Nahtigal; Die slavischen Sprachen, Wiesbaden 1961, S.18.
  - 3) Valentin Kiparsky; Russische historische Grammatik I, Heidelberg 1963, S.74. Ich verwende die Begriffe 'urrussisch' und 'urostslavisch' als synonyme Begriffe.

Mich interessiert speziell der Zeitraum des Altrussischen von 1056 bis etwa zum 13. Jahrhundert.

Das urreussische Vokalsystem läßt sich nur mit Hilfe von Lehnwortstudien und einigen Aufzeichnungen fremder Beobachter erschließen.<sup>4)</sup> Aus solchen Lehnwortstudien des Ostseefinnischen ergibt sich nach Kiparsky, daß man mit höchster Wahrscheinlichkeit für das Urrussische Quantitäts- und Intonationskorrelationen annehmen muß. Deren Verlust scheint zu Beginn der altrussischen Periode vor sich gegangen zu sein. Anhaltspunkte für eine genauere Datierung sind andere Änderungserscheinungen im ostslavischen Vokalsystem, die in den verschiedenen ostslavischen Sprachen zu verschiedenen Ergebnissen geführt haben.

Hier ist ein Hauptkriterium der Schwund und die Vokalisation der sogenannten Halbvokale (ɨ, ʲ). Nach Trubetzkoy<sup>5)</sup> hat sich der Schwund der Halbvokale im Süden, also im kleinrussischen Gebiet, vor dem Verlust der Quantitäten ergeben, denn die Vokale e und o wurden im Ukrainischen zu i gedehnt, wenn sie in Silben vor einem schwindenden Halbvokal standen (Ersatzdehnung). Dazu schreibt Koschmieder:<sup>6)</sup>

"Es müssen damals noch Quantitätskorrelationen im Ostslavischen bestanden haben, denn sonst wäre ihr Fortleben in Qualitätssalternationen nicht verständlich."

So entstand in nosɨ bei Reduzierung und späterem Wegfall des schwachen Halbvokals wohl zunächst ein durch Ersatzdehnung gelängtes o, das qualitativ zu langem i wurde, also zu nis. Der Genetiv nosa behielt sein kurzes o bei.

4) Kiparsky: Grammatik, S.74.

5) N.Trubetzkoy: Einiges über die russische Lautentwicklung und die Auflösung der gemeinrussischen Spracheinheit. In: Zeitschrift für Slavische Philologie I (1925), S.299.

6) Erwin Koschmieder: Die altrussischen Kirchengesänge als sprachwissenschaftliches Material. In: Zbirnik prysvjac. pam'jati Z. Kuzeli, S.10.

Diese Ersatzdehnung vor schwindendem Halbvokal konnte im großrussischen Raum nicht mehr stattfinden, da zum Zeitpunkt des Schwundes der Halbvokale schon keine Quantitätsunterschiede mehr bestanden. So ergab sich hier: grr. nos, nosa.

Der Schwund der Halbvokale (bzw. ihre Vokalisierung zu o und e in starker Stellung) begann zunächst im Südslavischen, breitete sich dann bis zum Ostslavischen aus, wo der Prozeß gegen Ende des 13. Jahrhunderts sein Ende fand. Beweismaterial für die Datierung sind die schriftlichen Denkmäler, die jeweils zur Zeit des Schwundes und der Vokalisierung der Halbvokale ein chaotisches Schriftbild mit Verwechslungen der Halbvokale, Durcheinanderschreiben von Halb- und Vollvokal in gleichen Wörtern und gleichen grammatischen Formen aufweisen. Der Prozeß war im Süden des ostslavischen Gebietes um 1150 wohl beendet (als Datierungsbezug gilt das Dobrilo-Evangelium von 1164), während der Prozeß im Norden wohl erst im letzten Drittel des 13. Jahrhunderts sein Ende fand (Datierungsbezug ist hier die Novgoroder Kormčaja von 1282).<sup>7)</sup>

Somit ist der Quantitätsverlust zeitlich relativ eingeordnet. Nach Trubetzkoy müssen aber die Intonationsunterschiede etwa gleichzeitig geschwunden sein, da im Ukrainischen in soroka, horod gg. holivka noch Spuren einer Absetzung des "neuen Akuts" vom alten Zirkumflex und alten Akut zu finden sind.<sup>8)</sup>

Daraus ergibt sich, daß der Verlust der Quantitätsunterschiede im altrussischen Raum in der Zeit von 1164 und 1282 vor sich gegangen sein muß. Ein zeitliches Schema sähe etwa folgendermaßen aus:

---

7) Trubetzkoy: Einiges über die russische Lautentwicklung, S.299.

8) Koschmieder: Kirchengesänge, S.10.

Zeitschema nach Trubetzkoy:

	<u>Alt-Südrussisch</u>	<u>Alt-Nordrussisch</u>
c.1160	Verlust der HV	
zw. )		
1160)	Verlust der Quantitäts- u.	
und )	Intonationskorrelationen	
1280)		Verlust der Quanti- täts- u. Intonations- korrelationen
c.1280		Verlust der HV

D.h., daß im Altrussischen die Quantitäts- und Intonationskorrelationen bis ins 12. Jahrhundert gewirkt haben. Das bedeutet hinsichtlich der Prosodie, daß es im 11. Jahrhundert noch einen musikalischen Akzent gegeben hat und daß sich der expiratorische Akzent erst frühestens im 12. Jahrhundert herausgebildet haben kann.

Nach Shevelov<sup>9)</sup> ist das obige Zeitschema zumindestens hinsichtlich des Ukrainischen (Alt-Südrussischen) zu ändern. Er läßt die Entwicklung von nis (aus nos), gen. sg. nosa sowie die Bildung des gen.pl. zu holova: holiv nicht als Ersatzdehnung gelten, da seiner Meinung nach im gesamten ostslavischen Sprachgebiet für ausgefallenes o, o keine Ersatzdehnung vorkommt. Die qualitative Veränderung von o zu i scheint ihm schon vor dem Ausfall der HV durch Verengung erfolgt. Somit wäre also Trubetzkoy's Beweisführung für das Bestehen der Quantitäts- und Intonationskorrelationen zur Zeit des HV-Verlustes im Ukrainischen hinfällig. Sein Zeitschema wäre also falsch, da im Alt-Südrussischen der Verlust der Quantitätskorrelation vor dem Verlust der Jery stattgefunden hätte. Da bei Shevelov aber das Datum des HV-Schwundes im Ukrainischen als zwischen 1144 und 1168 mit obigem Zeitschema überein-

---

9) George Shevelov: A Prehistory of Slavic, Heidelberg 1964, S.572ff.

stimmt, müßten die ukrainischen phonematischen Längen schon um 1100 geschwunden sein. Wichtig ist hier zu betonen: 'phonematisch'. Denn nach Shevelovs Meinung wurden im Ostslavischen sämtliche unbetonten Silben gekürzt (außer eventuell die vortonigen Silben), während die akzentuierten Silben lang blieben, so daß also Akzent und Länge zusammenfielen, wie wir es im heutigen Russisch haben. Es muß nach Shevelov eine Art Übergangszeit gegeben haben, in der die Quantitätskorrelation im Akzentsystem aufging.

Gibt man das Trubetzkoy'sche Zeitschema auf, nach dem für das Alt-Nordrussische die Zeit des Verlustes von Quantitäts- und Intonationskorrelationen ja auf jeden Fall nach 1150 stattgefunden haben müßte, so wird die Datierung für das Alt-Nordrussische wieder ungewisser, d.h. sie könnte, da der Quantitäts- und Intonationskorrelationsverlust mindestens um 1100, wenn nicht früher, im Ukrainischen eingetreten sein muß, auch hier entsprechend früher angesetzt werden.

Hinsichtlich dieser neueren Forschungsarbeiten ist also die Datierungsfrage wieder ein Problem geworden. Unter dieser Forschungsperspektive wäre die Annahme, daß zu Beginn des altrussischen Schrifttums (ab 1050) noch der musikalische Akzent geherrscht habe, nicht mehr als bewiesen anzusehen.

### III. Der altrussische Akzent im Lichte des frühen ostslavischen Kirchengesanges

Sucht man nach Quellen aus altrussischer Zeit, die uns etwas über die Prosodie des Altrussischen sagen könnten, so muß man sich auf indirektes Material stützen. Akzentuierte

Texte sind uns aus dieser Zeit nicht überliefert. Koschmieder<sup>10)</sup> hatte als erster darauf hingewiesen, daß die altrussischen Musikdenkmäler Aufschluß über die Prosodie des Altrussischen geben könnten. Denn hier haben wir es mit gedichteter Sprache zu tun, die rhythmisch strukturiert gesungen wurde.

Rhythmus, von der Sprache her gesehen, kann durch zwei Faktoren konstituiert werden:

- 1) durch den Wortakzent (vgl. das Deutsche, heutige Russische),
- 2) durch Quantität (vgl. das Altgriechische).

Koschmieder hatte entdeckt, daß der Melodie-Iktus in den altrussischen Kirchengesängen, den man aus der Neumen-Notation erschließen kann, offensichtlich nicht mit dem grammatischen Wortakzent zusammenfallen mußte, daß es also eine Iktusdiskrepanz gegeben habe, die nur mit einer sprachlich bedingten Iktus-Unempfindlichkeit erklärt werden kann. Der heutige ebenfalls noch nach Neumen notierte russische Kirchengesang kennt dagegen Iktusharmonie, d.h. Melodie-Iktus und grammatischer (heute expiratorischer) Akzent fallen zusammen. Der grammatische Akzent muß also im Anfang des Altrussischen eine andere Rolle im metrischen System gespielt haben. Es hat wohl keine feste Bindung des Wortakzents an den Rhythmus gegeben. Die griechischen Vorlagen dagegen hatten ganz eindeutige Iktus-Harmonie: Grammatischer Wortakzent und Melodie-Iktus fielen zusammen.

Meine erste Behauptung lautet also: In der Zeit der Übernahme der griechischen Kanones ins Ostslavische hing im Altrussischen der Rhythmus der dichterischen Sprache nicht vom grammatischen Wortakzent ab.

Beweisführung: Im griechischen Vorbild war der grammatische Wortakzent für den Rhythmus bestimmend. Das Alt-

---

10) Koschmieder: Kirchengesänge, S.1ff.



russische übernahm zwar die Betonungsstruktur und damit den Rhythmus der griechischen musikalischen Phrasen, jedoch übernahm es nicht die Zuordnung von grammatischem Akzent und Melodie-Iktus. Denn während im griechischen Vorbild ein Wort in derselben grammatischen Form nur in einer eindeutigen Weise dem Melodie-Iktus zugeordnet werden konnte, finden wir in den altrussischen Musikdenkmälern dieselben slavischen Worte in derselben grammatischen Form in verschiedener Zuordnung zum musikalischen Iktus. Der Iktus kann über der 1., 2., 3., etc. Silbe des slavischen Wortes liegen, unabhängig von dessen Akzentstelle. Das beweist, daß im Altrussischen nicht der grammatische Akzent den Rhythmus der Dichtungssprache konstituiert hat. Diese Beweisführung liegt in dieser Arbeit vor.

Die zweite Behauptung, die ich aus dem Beweis ableite, betrifft das prosodische System des Altrussischen, vgl. Kapitel XXVIII.

#### IV. Arbeitsweise

Zunächst möchte ich als Grundlage die Beziehung zwischen der Textstruktur und der musikalischen Struktur bei den griechischen Kanones umreißen, danach das Verhältnis von griechischer Satz- bzw. Wortbetonung zum musikalischen Iktus, wie er sich im Neumenbild darstellt. Danach untersuche ich die Beziehung zwischen griechischem und slavischem Text. Der nächste Schritt ist der Vergleich des griechischen musikalischen Systems, wie es in seiner Notation repräsentiert ist, mit dem slavischen musikalischen System, ebenfalls anhand des Notationsbildes.

Es taucht die Frage auf: Ist bei den Slaven dieselbe Beziehung zwischen Wortakzent und Melodie-Iktus nachzuweisen, wie wir es am griechischen Vorbild auffinden? Oder handelt es sich um verschieden strukturierte Sprachen, mindestens hinsichtlich der Akzentbehandlung? Welche Rückschlüsse lassen die Untersuchungen auf die Akzentverhältnisse im frühen Ostslavischen (Altrussischen) zu?

#### B V. Die Übernahme des Kirchengesanges von den Griechen bei den Ostslaven

Mit dem christlichen Glauben übernahmen die Ostslaven von den Griechen auch deren Gottesdienstgestaltung, d.h. ihre Liturgie. Während ungesungene christliche Gottesdienstliteratur - Evangelien, Psalter usw. - den Ostslaven zunächst über die Bulgaren vermittelt wurde und sich in deren altkirchenslavischer Sprache erhielt, haben sich bisher noch keine Quellen gefunden, die darauf hinwiesen, daß auch der gesungene Liturgiebestand über Bulgarien zu den Ostslaven gelangt ist. Bulgarische neumierte (d.h. mit musikalischen Notationszeichen versehene) Handschriften aus der Zeit vor 1100, die den entsprechenden ältesten ostslavischen Handschriften vorausgegangen sein müßten, sind bisher nicht aufgefunden worden. So scheint es bewiesen, daß die Gesangbücher der Ostslaven direkt aus dem Griechischen ins Ostslavische übertragen worden sind. Diese These wird auch von der Sprachphilologie gestützt, da die Texte der

ältesten ostslavischen Neumenhandschriften klar ostslavische Prägung aufweisen.<sup>11)</sup>

Bei der Übernahme der griechischen Texte und Melodien stand man zunächst vor dem Übersetzungsproblem. Kyrill und Method hatten eine Schrift erfunden, die ebenso eine Buchstabenschrift war wie die griechische, nur daß die Buchstaben den slavischen Lauten angepaßt waren. Das Schriftsystem war das gleiche, die einzelnen Zeichen, die Buchstaben, dagegen verschieden.

Wollte man nun die Melodien ebenfalls fixieren, mußte man von ostslavischer Seite ein musikalisches Notationssystem schaffen bzw. übernehmen. Als Notationssystem übernahmen die Ostslaven das griechische Neumensystem, wie sie auch das System der Schrift übernahmen. Aber übernahmen sie auch die gleichen Zeichen, die Neumen, in der gleichen Bedeutung?

Vergleicht man die ältesten neumierten slavischen Handschriften (Ende 11. Jahrhundert) mit den ihnen entsprechenden griechischen Handschriften (Coislin-Notation), so entdeckt man Differenzen im Neumenbild. Ob diese Unterschiede durch Änderung der slavischen Neumenzeichen auf slavischem Gebiet (zwischen der Christianisierung und dem Ende des 11. Jahrhunderts) zustande kamen, während zunächst die Neumenzeichen selbst in Form und Bedeutung mit den griechischen übereinstimmten, oder ob die Slaven sich sofort ein modifiziertes Neumensystem geschaffen haben, ist noch ungeklärt. Ebenso ungeklärt ist auch noch, ob die Ostslaven überhaupt die griechischen Melodien übernommen haben oder diese sofort modifiziert haben. Constantin Floros<sup>12)</sup> hält es für ziemlich sicher, daß die Ostslaven die Originalmelodien (mit Einschränk-

---

11) Koschmieder: Kirchengesänge, S.5f.

12) Constantin Floros: Universale Neumenkunde I, Kassel 1970, S.9.

gen) übernommen haben:

"Die entscheidende Frage nach der Übernahme der Melodien selbst konnte zwar bislang mit Sicherheit nicht beantwortet werden, da die altslavischen Neumenschriften trotz verschiedener Bemühungen unentziffert geblieben waren. Die in den letzten Jahren erzielten Forschungsergebnisse ließen indessen zwei begründete Annahmen zur Gewißheit werden: erstens daß die Slaven die paläobyzantinischen Neumenschriften und auch die griechischen Originalmelodien übernommen haben, wenn auch mit teilweise erheblichen, durch das Adaptationsverfahren bedingten Abwandlungen;..."

## VI. Die Gattungen des Kirchengesanges

Für mein Vorhaben, etwas über die Akzentstruktur der altrussischen Wörter anhand neumierter Texte im Vergleich mit griechischen neuмиerten Texten zu erfahren, eignet sich am besten ein Gesang, der eine silbische Melodiestructur aufweist, wo jede Textsilbe ein Neumenzeichen trägt. Hierbei repräsentiert ein Neumenzeichen nicht unbedingt nur einen Ton, wie die uns geläufige Note, sondern es kann auch einen Tonschritt oder eine Tonbewegung (bis zu vier oder fünf Tönen) bedeuten, die aber als Einheit gedacht ist. Nach Floros kann man die liturgischen Gesänge der Griechen und Slaven in drei Typen einteilen:<sup>13)</sup>

- 1) Kanones, deren Melodien in den Hirmologien gesammelt sind. (Jeweils der Text der Modellstrophe (Hirmos) mit Neumierung). Der Text der Kanones muß, da er wesentliche liturgische Aussage im Gottesdienst ist, verständlich bleiben, daher eignet sich besonders eine silbische Melodiestructur, wobei jedes Neumenzeichen meist nur ein bis zwei Töne darstellt.

---

13) Floros I, S.11f.

- 2) Stichiren. Sie haben ebenfalls silbische Melodiestructur, sind aber mit einer bescheidenen Melismatik versehen, d.h. die Neumenzeichen umfassen oft 2 - 3 und mehrtönige Tongruppen.
- 3) Von diesen beiden silbisch strukturierten Gesängen unterscheiden sich die asmatischen Gesänge durch ihre reiche Melismatik, die hier strukturierend ist.

Diese Kerngruppe wird eingerahmt durch den rezitativen Sprechgesang, notiert in ekphonetischer Notation (Bibel-lesungen) auf der einen und den kondakarischen Gesängen mit üppigster Melismatik, notiert in Kondakariennotation, auf der anderen Seite. Bei letzterer Gesangsart tritt der Text total hinter der Melodie zurück; er wird durch Vokalwiederholungen und Fremdsilbeneinschub bis zur Unkenntlichkeit verändert.

Für meine Untersuchung eignet sich die Gattung der Kanones am besten: denn die silbische Struktur der Neumierung gibt Grund zu der Annahme, daß eventuell von der musikalischen Notation Rückschlüsse auf die prosodischen Wertigkeiten der entsprechenden griechischen und slavischen Einzelsilben zulässig sind.

Sprachwissenschaftliche Rückschlüsse von der musikalischen Notation hat Koschmieder schon einmal erfolgreich gezogen.<sup>14)</sup> So untermauert z.B. die Tatsache, daß die Halbvokale in den ältesten ostslavischen Handschriften voll neumiert waren, die sprachwissenschaftliche These, daß die Vokalisierung der Halbvokale (bzw. deren Schwund in schwacher Stellung) im ostslavischen Gebiet bestimmt noch nicht im 11. Jahrhundert vor sich gegangen war. Die Halbvokale müssen also damals noch gesprochen worden sein. So wird die These gestützt, daß Schwund und Vokalisation der Halbvokale im Ostslavischen erst im 12./13. Jahrhundert stattgefunden hat.

14) Erwin Koschmieder: Schwund und Vokalisation der Halbvokale im Ostslavischen. In: Die Welt der Slaven III (1958), S.129f.

## VII. Das Arbeitsmaterial

Hauptgegenstand der vorliegenden Untersuchung sind die Hirmologienfragmente aus Novgorod, die Koschmieder 1952-1958 veröffentlicht hat.<sup>15)</sup> Ich schließe mich dem üblich gewordenen Modus an, den Høeg<sup>16)</sup> vorgeschlagen hatte, und übernehme für die beiden Fragmente die Bezeichnungen No (I. bis III. Kirchenton) und Np (VI. bis VIII. Kirchenton). Damit ist nicht der Ansicht Komschiederers widersprochen, daß die beiden Fragmente eventuell früher eine Einheit gebildet haben. Jedoch erleichtert diese Bezeichnung das Arbeiten und die Bezugnahme. Die Novgoroder Hirmologienfragmente werden gemeinhin in das 12. Jahrhundert datiert.

Ein weiteres Hilfsmittel war die Chiliandar-Handschrift (bzw. Hilandar-Hs.)<sup>17)</sup> vom Berg Athos, die slavische Handschrift Ch1, (ich folge den Abkürzungen bei Floros), Anf. 13. Jh., in der Faksimile-Ausgabe der MMB. Sie umfaßt die Oden des I. Kirchentones (in Zukunft auch als KT abgekürzt), beginnend mitten im Lied 3, die Oden des II. KTs und die Oden des III. KTs bis zum Lied 5.

An griechischem Material benutzte ich im wesentlichen die Coislin-Handschrift O, die Koschmieder in seiner Ausgabe der Novgoroder Hirmologienfragmente parallel abgedruckt hat. Die Hs. wird ins 12. Jh. datiert; sie weist die noch nicht diastematische Coislin-Neumierung auf. Da also die Coislin-Notation nicht entzifferbar ist, haben

---

15) Erwin Koschmieder: Die ältesten Novgoroder Hirmologienfragmente. Teil 1-3. München 1952-1958. (Abhdlg. der Bayer. Akad. d. wiss. phil.-hist. Kl. N.F. 35, 37, 45.)

16) Carsten Høeg: Ein Buch altrussischer Kirchengesänge. In: Zeitschrift für slavische Philologie XXV (1956), S.268.

17) Fragmenta Chiliandarica Palaeoslavica hrsg. mit Einleitung von Roman Jakobson, Kopenhagen 1957, MMB Série principale (Facsimilés), Bd.5 B. Neben "Hilandar-" und "Chiliandar-" taucht auch die Schreibweise "Helandar-" und "Chilandar-Kloster" auf.

die Byzantinisten in regressiver Methode versucht, die Coislin-Notation nach späteren Handschriften, speziell der Hs. Monasterium Hiberorum H vom Berg Athos aus der Mitte des 12. Jahrhunderts, zu entziffern und in die heutige Notenschrift zu übertragen. Diese Übertragungen, besonders die Übertragung der Kanones des I.KTs von Aglaia Ayoutanti und Maria Stöhr<sup>18)</sup>, sowie diejenigen des VII.KTs von A.Ayoutanti<sup>19)</sup> und diejenigen Tillyards<sup>20)</sup> habe ich natürlich auch herangezogen. Sehr nützlich war die Parallelsetzung von bis zu 12 griechischen Hirmologienhss. und bis zu drei slavischen Hss. in ihrem Neumenbild, und zwar der Oden des I.KTs, von Velimirović in Appendix I seines Buches "Byzantine Elements in Early Slavic Chant". Nach meinen Untersuchungen sind zwar die Parallelsetzungen der griechischen und slavischen Neumenzeichen bzw. Worte an vielen Stellen zu korrigieren, aber deshalb ist der Appendix doch eine ganz entschiedene Hilfe bei meiner Arbeit gewesen.<sup>21)</sup>

Nicht zuletzt habe ich mich in weiteren Betrachtungen auf die slavische Breslauer Hs. (Chom) aus dem 17. Jahrhundert gestützt, die Koschmieder ebenfalls in seiner Ausgabe der Novgoroder Hirmologienfragmente parallel abgedruckt hatte, sowie die Parallelsetzungen slavischer Hirmologienstellen mit Neumierung vom 12. Jh. bis zur Synodalausgabe bei Smolenskij in der Azbuka des Alexander Mezenec.<sup>22)</sup>

- 
- 18) Aglaia Ayoutanti und Maria Stöhr: The Hymns of the Hirmologium, P.I rev. and annotated by Carsten Höeg, Copenhagen 1952, MMB Série Transcripta, Vol.6.
- 19) Aglaia Ayoutanti: The Hymns of the Hirmologium, P.III, 2 rev. and annotated by H.J.W.Tillyard, Copenhagen 1956, MMB Série Transcripta, Vol.8.
- 20) H.J.W.Tillyard: Twenty Canons from the Trinity Hirmologium, Boston 1952, MMB Série Transcripta, Vol.4 (Amerikanische Serie No 2).
- 21) Milos Velimirović: Byzantine Elements in Early Slavic Chant, I (main volume), II (volume of appendices), Copenhagen 1960.
- 22) S.Smolenskij: Azbuka znamennago pěníja starca Aleksandra Mezeneca, Kazan 1888.

### VIII. Die Novgoroder Handschriften No und Np

Die beiden Handschriftenfragmente No und Np sind von Koschmieder ("Die ältesten Novgoroder Hirmologienfragmente" T.2, S.31) ausführlich beschrieben worden. Deshalb hier nur das Wichtigste.

Es handelt sich um zwei Fragmente, die in Novgorod gefunden wurden und wohl zu einem Codex gehört haben. Fragment I (No) ist die Hs. Nr. 150 der Biblioteka Moskovskoj Sinodal'noj Tipografii, heute im Besitz des Moskauer Historischen Museums. Es enthält die Hirmen des I.KTs ab Lied 1 "Tvoja poběditel'naja desnica", die Hirmen des II.KTs und die des III.KTs bis Lied 7 "Jako Źe drevle" bis "otroky prochla-" (zwei Zeilen von Eu 95<sup>23</sup>). Die Blätter sind bei einer späteren Bindung etwas durcheinandergeraten. Außerdem gibt es mehrere Lücken im Text. So fehlt das ganze neunte Lied vom I.KT; Ton II ist nur bruchstückhaft vorhanden. Die Schrift, ein Ustav, ähnlich dem der Novgoroder Menäen von 1095-1097, ist nicht besonders sorgfältig. Die Hs. ist auf Pergament geschrieben, das Seitenformat beträgt 15<sup>1/2</sup> zu 12<sup>1/2</sup> cm, der Schriftspiegeldurchschnitt 10 zu 13 cm. Jede Seite umfaßt regelmäßig 14 Komplexzeilen<sup>24</sup>) mit einer Zeilenhöhe von 3 - 4 mm. Die Blätter reichen von 1a bis 40b.

Nach paläographischen Gesichtspunkten kommt Koschmieder zu der Datierung Ende des 12. Jh.s. Dem widerspricht auch die sprach-historische Untersuchung nicht.

Fragment II (Np) beginnt mit dem VI.KT bei Lied 4 "Eže na kr'stě" und endet mit dem VIII.KT, Lied 9 "Tja nebesi ...", das zuendegeführt wird. Fragment II hat dieselben techni-

---

23) Die Angabe 'Eu 95' bedeutet, daß der griechische Hirmos in der Hirmologion-Ausgabe des Eustratiades (1932) unter der laufenden Nummer 95 der Kanones zu finden ist. Eustratiades hatte die Texte der Hss.O (Cod.Coislin 220, Pariser Nationalbibliothek) und L (Codex B 32 der



schen Angaben wie Fragment I. Es handelt sich um die Hs. Nr. 149 der Biblioteka Moskovskoj Sinodal'noj Tipografii, ebenfalls jetzt im Besitz des Historischen Museums in Moskau. Die Blätter reichen von 1a bis 34b. Innerhalb dieses Fragmentes gibt es keine Lücke.

In beiden Fragmenten sind nicht alle Hirnen neuviert:

Fragment I: Nach Koschmieders Ausgabe S.54-60 (Blatt 14a - 15b). Hier bricht Ton I ab. S.138 (Bl.32b) ist ein ganzer Hirmos nicht neuviert. (Die Neuviertung der ersten Zeile des Hirmos ist von einer späteren Hand vorgenommen worden). S.142 (Bl.33b) ein ganzer Hirmos, S.160 (Bl.38a) ein ganzer Hirmos, S.166 (Bl.39b) ein ganzer Hirmos, mit dessen Neuviertung kurz begonnen worden ist (vier Neumezeichen); S.178 bis 182 ist ganz ohne Neuviertung (Das sind Bl.18b (falsche Pagination), Bl.40a und 40b). Hier ist das Ende von Fragment I (No).

Fragment II: Unneuviert sind S.216 (Bl.9a) ein Hirmos, der in der Breslauer Hs. Chom fehlt, kurz danach die ganze Seite 248 und ein Teil von S.250 (Bl.17a und b), insgesamt der Abschluß der Hirnen des VII.KTs Lied 9. Es folgt der VIII.KT vollständig und voll neuviert.

Kann man aufgrund dieser Neuviertungslücken darauf schließen, daß wir es mit einem Stück aus der Werkstatt zu tun haben? Daß die Slaven also selbständig die Hirnen neuviert haben und nur den Text von den Griechen übernommen haben? Diese Frage hat sich Koschmieder gestellt.<sup>25)</sup> Die Tatsache, daß oft am Ende eines Kirchentones oder des Fragmentes seitenweise die Neuviertung fehlt, könnte darauf hinweisen, daß der Schreiber mit der Neuviertung noch nicht fertig geworden ist.

---

Megiste Laura vom Berg Athos) veröffentlicht. Wir folgen der Nummerierung des Codex Coislin 220 (O). Vgl. Koschmieder: Die ältesten Novgoroder Hirmologienfragmente, S.21 und 29.

24) Johann von Gardner: Über die Klassifikation und die Bezeichnungen der altrussischen Neumeschriftarten. In: Die Welt der Slaven XVII (1972), S.200, Anm.56.

25) Koschmieder: Die ältesten Novgoroder Hirmologienfragmente 2, S.70f.

Es könnte jedoch auch sein, daß einige Hirmen nicht neu-  
miert sind wegen des Reduktionsprozesses, der für die  
byzantinischen Hirmologien nachgewiesen zu sein scheint.  
(Velimirović zeigt auf, daß die älteren griechischen Hir-  
mologienhss. die reichhaltigeren sind und daß es auch bei  
den byzantinischen Hss. solche mit unneumierten Hirmen  
gibt.<sup>26)</sup>

Heg<sup>27)</sup> stellte die These auf, daß die Schlußhirmen eines  
jeden Kirchentones dem Reduktionsprozeß leichter zum Opfer  
fallen konnten, da die wichtigsten Oden bzw. Hirmen, die  
einen festen Platz in der Liturgie einnahmen, jeweils in-  
nerhalb des Kirchentones bzw. Liedes am Anfang standen.  
Die Frage ist noch nicht geklärt.

Daß zwischendurch oder am Ende einige Hirmen unneumiert  
bleiben, scheint im Slavischen nichts Ungewöhnliches zu  
sein, denn auch in Ch 1 gibt es zwei unneumierte Hirmen,  
die in No beide neu miert sind, nämlich Bl.37v und Bl.71v.  
Außerdem erscheint auf den Blättern 62r bis 63r die Ako-  
luthie eines gesamten Kanons mit den Hirmen aller Lieder,  
wobei aber nur die ersten drei Zeilen des ersten Liedes  
neu miert sind.

## IX. Die übrigen Handschriften

Slavische Hss.

- 1) Ch 1 = Hirmologium Chiliandanicum 308  
72 fol. Format 15,5 x 11,1 cm<sup>2</sup>, Pergament  
Besitzer: Kloster Chiliandar auf dem Berg Athos

---

26) Velimirović: Byzantine Elements I, S.41f.

27) Heg: Ein Buch altrussischer Kirchengesänge, S.261-284.

Datierung: Anf. des 13. Jhs.

Faksimile-Ausgabe: MMB, Série principale. Band V B, Kopenhagen 1957, herausgegeben mit Einleitung und Inhaltsverzeichnis von Roman Jakobson (nach Floros, "Universale Neumenkunde", Bd.I, S.63).<sup>28)</sup> Die Hs. enthält die Hirmen des I.KTs, Lied 3 ab "Kamy iže neključimovaša", die Hirmen des II.KTs, wobei am Ende dieses Tones eine vollständige Akoluthie mit acht Hirmen eingefügt ist. Es folgt Ton III bis Lied 5 "Jako vidě isija" bis "ot' angel'".

2) Chom = MSC. Slav. 5 der Staats- und Universitätsbibliothek zu Breslau.

Diese Hs. in Stolp-Notation enthält neben anderem ein Hirmologium. Sie gehört dem Notationstypus B an, d.h., sie ist mit roten Tonhöhebuchstaben versehen, aber ohne schwarze Tuschemerkmale (Vgl. dazu den Exkurs). Koschmieder datiert diese Handschrift auf Ende des 16./Anf. des 17. Jahrhunderts (T.2, S.76). Die Tonhöhebuchstaben scheinen etwas später eingefügt zu sein. Denn oft stimmen Neumen und Tonhöhebuchstaben nicht überein, was dann teilweise vom Schreiber korrigiert wurde, indem er die ihm geläufige musikalische Fassung mit roter Tusche in Neumenzeichen hinzufügte.

#### Die griechischen Handschriften

1) O = Parisinus, fonds Coislin 220

267 fol. Format 24 x 19 cm<sup>2</sup>, Pergament

Besitzer: Bibliothèque Nationale, Paris

Datierung: Anfang 12. Jh.

Notationsstadium: zwischen Coislin V und Coislin VI

Diplomatische Ausgabe: Zahlreiche Hirmen der Handschrift, und zwar die Paralleltexthe der in No, Np und teils Ch 1

---

28) Die Beschreibungen folgen entweder Floros: Universale Neumenkunde I, S.63ff oder: A.Ayoutanti und M.Stöhr: The Hymns P.I, S.XIV f oder: M.Velimirović: Byzantine Elements I, S.43.

überlieferten Hirnen sind bei Koschmieder (vgl. oben) wiedergegeben. (nach Floros, I 65/66)

In Appendix I des Buches "Byzantine Elements in Early Slavic Chant" von Velimirović ist ebenfalls Ton I von O mit anderen Hss. parallelgesetzt.

- 2) H = Codex monasterii Hiberorum 470  
 150 fol. Format 25,9 x 18,5 cm<sup>2</sup>, Pergament  
 Besitzer: Kloster Iviron auf dem Berg Athos  
 Datierung: um 1150  
 Notationsstadium: zwischen Coislin VI und Mittelbyzantinisch I  
 Faksimile-Ausgabe: MMB, Série principale, Band II, Kopenhagen 1938, ediert mit Einleitung und Inhaltsverzeichnis von Carsten Høeg. (nach Floros, I 66)  
 U.a. wurde der I.KT von Aglaja Ayoutanti und Maria Stöhr in unsere Notenschrift übertragen.  
 Bei Velimirović ist ebenfalls der I.KT von H mit anderen Hss. parallelgesetzt.

#### Die übrigen Handschriften

Diese Handschriften habe ich nur in Einzelfällen zum Überprüfen und Vergewissern benutzt, deshalb möchte ich sie hier nur kurz aufführen:

- 1) L = Laurensis B 32 (Spir. 152), 312 fol., Format 19 x 14,5 cm<sup>2</sup>, Pergament. Besitzer: Kloster Lavra auf dem Berg Athos. Datierung: 2.H. des 10. Jhs., Notationsstadium: Coislin I. (nach Floros, I 63)  
 Ich benutzte diese Hs. anhand des Appendixes von Velimirović.
- 2) S = Hirmologium Sabbaiticum, Nr.83, 223 fol., Format 20,7 x 17,2 cm<sup>2</sup>, Pergament. Besitzer: Bibliothek des griechischen Patriarchats in Jerusalem. Datierung: Anf. 11.Jh. Ursprüngliche Neumierung: Ende

Coislin II, Anf. Coislin III. Teilweise später mit mittelbyzantinischen Neumen versehen. (nach Floros, I 65)

- 3) Ga= Hirmologium von Grottaferrata E.Γ.III., Pergament, 308 fol., 19 x 14 cm<sup>2</sup>, Datierung: frühes 12. Jh. (nach Ayoutanti S.XIV)
- 4) W = Washington Hirmologium, 13.Jh., Ms.No.M 2156, XII. M.1, in der Library of Congress Washington. (nach Velimirović, Hauptband S.43)
- 5) G = Hirmologium vom Kloster Grottaferrata, E.Γ.II., Pergament, 337 fol, 24 x 15 cm<sup>2</sup>, Datierung: frühes 13. Jh. (nach Floros: 1281), Faksimile-Ausgabe von MMB vol.III. (nach Ayoutanti S.XIV)
- 6) Ku= St.Katharinenkloster, Sinai, Nr.1256, Pergament, 224 fol., 16 x 12 cm<sup>2</sup>, Kopie aus dem Jahr 1308 von einer Hs. des Johannes Kukuzeles. (nach Ayoutanti S.XIV)
- 7) Sb= Kloster des griechischen Patriarchats in Jerusalem, Sammlung Hlg.Saba, 617, 19 x 14 cm<sup>2</sup>, Datierung: 14. Jh. (nach Ayoutanti S.XV)

## X. Das Hirmologium

Das Hirmologium ist die Sammlung der metrischen und musikalischen Modellstrophen der Kanon-Oden. Der Begriff "Hirmos" leitet sich von dem griechischen Ausdruck "kath' heirmon" ("reihenweise") ab, da hier die Modellstrophen in einer rein liturgiepraktischen Anordnung aneinandergerichtet waren.

Jeder Kanon bestand zunächst aus neun Oden, wobei jede einzelne Ode einem Canticum des neungliedrigen Canticum-Zyklus der Bibel zugeordnet war. Der Kanon ersetzte das Singen des Zyklus<sup>1</sup>, der dann zunächst nur noch rezitiert wurde, bis er schließlich ganz ausgelassen wurde.<sup>29)</sup> Die zweite Ode, die der Bibelstelle 5. Moses, Kap. 32, Vers 1-34 nachgebildet ist, wurde ihres düsteren Inhaltes wegen nur für die Kanones der Fastenzeit gedichtet; daher sind die Kanones, die für die übrige Zeit des Kirchenjahres bestimmt sind, später ohne die zweite Ode gedichtet worden, beinhalten also nur acht Oden. So sind z.B. in No für den I.Kirchenton nur drei Hirmen für das zweite Odenlied vorhanden.

Jede der acht bzw. neun Oden bestand wiederum zunächst, als die Kanondichtung Ende des 7. Jahrhunderts aufkam, aus sechs bis neun Troparia, später aus drei bis vier. Die Troparia stimmten mit der Modellstrophe (dem Hirmos) grundsätzlich in Verslänge bzw. Silbenzahl, in der Betonung und in der Melodie überein. So genügte es, die Modellstrophen mit Neumierung in einem Buch zu sammeln, um die gesamte Ode singen zu können.

---

29) Egon Wellesz: A History of Byzantine Music and Hymnography, Oxford 1949, S.198ff.

## XI. Die Odenordnung

Es gibt zwei verschiedene Anordnungen der Oden bzw. deren Modellstrophen im Hirmologium: Die erste Anordnung, von Koschmieder<sup>30)</sup> KnO genannt, findet man in den ältesten griechischen Handschriften, z.B. in Coisl. 220 (O) und H. Hier erscheinen die Kanones als Einheit, mit Angabe des jeweiligen Autors, nach Kirchentönen geordnet. So folgen die Hirnen der ersten bis neunten Ode eines Kanons hintereinander (Akoluthie). Nach den Akoluthien des I.KTs folgen diejenigen des II.KTs usw. bis zum VIII.KT.

Bei der zweiten Odenordnung, von Koschmieder OdO genannt, der sämtliche slavische Hss. folgen, auch schon die ältesten im 12.Jh., sind die Kanones zerrissen. Innerhalb des jeweiligen KTs stehen zunächst alle Hirnen des ersten Odenliedes, von allen Kanones, dann folgen die Hirnen des zweiten Odenliedes, bis zum neunten Lied des VIII.Kirchentones.

Erst im 13. Jahrhundert tauchen auf griechischer Seite die ersten Handschriften mit dieser Odenordnung auf, setzen sich dann später aber auch hier durch. Es wäre ein Novum in der Beziehung zwischen den Griechen und den Slaven, wenn diese zweite Odenordnung (OdO) bei den Slaven entstanden und dann von Byzanz übernommen worden wäre. Noch aber sind keine Handschriften gefunden worden, die für die ältesten slavischen Hss. die griechische Vorlage in der Anordnung sein könnten. Umstritten ist, ob das Fragment Codex Paris Suppl. Gr.1284, das von Gastoué ins 10.Jh. datiert wird und das der zweiten Odenordnung (OdO) folgt, als Beweis für eine Übernahme dieser Odenordnung bei den Slaven von den Griechen gelten kann. Denn die Datierung dieser Blätter ist einfach zu umstritten.<sup>31)</sup>

---

30) Koschmieder: Die ältesten Novgoroder Hirmologienfragmente 2, S.23.

31) Vgl. zu dem gesamten Komplex: Koschmieder: Die ältesten Novgoroder Hirmologienfragmente 2, S.23 sowie: Høeg: Ein Buch altrussischer Kirchengesänge, S.273f und: Velimirović: Byzantine Elements, S.39.

## XII. Die Neumennotation

Curt Sachs gibt in seinem Buch "The Rise of Music in the Ancient World"<sup>32)</sup> eine Übersicht und Art Klassifizierung vorhandener Notationen. Er unterscheidet:

- 1) eine tonale Notation ('tonal notation')
- 2) eine Griffnotation ('tablatures'), Instrumentalnotation
- 3) eine Neumennotation ('neumes')
- 4) eine Notengruppennotation ('group notation').

Unter Neumennotation versteht er ein System, in dem Symbole graphisch Tonschritte nachzeichnen, während sich in der tonalen wie in der Griffnotation ein Symbol auf einen Ton, der in einem Tonsystem festgelegt ist, bezieht. Neumennotation kann dann genauso analytisch sein wie die tonale Notation, wenn die Symbole nicht nur die Tonbewegung selbst darstellen, sondern auch die Tonschritte von Tonbewegung zu Tonbewegung. Solch eine diastematische Neumennotation muß also von einem gegebenen Ausgangspunkt mit Fixierung der Intervallverhältnisse analytisch lesbar sein, wie es bei den mittelbyzantinischen Handschriften auch der Fall ist.

Die früheren Stadien der griechischen Neumennotation waren noch nicht diastematisierend. Man begnügte sich damit, den Melodieverlauf (nach oben, nach unten) nachzuzeichnen, sowie bestimmte Aussagen über musikalische Betontheit und Unbetontheit zu machen. Ebenso berücksichtigte man die Tonlänge. Geht man noch weiter zurück, in das sogenannte 'archaische' Stadium, so sind hier nicht einmal alle Silben neumiert. Durch Vergleich mit späteren Hss., die offensichtlich dieselbe Melodie notierten, erkennt man, daß es sich hier um unbetonte, oft rezitative Melodiestellen handelt.

---

32) Curt Sachs: The Rise of Music in the Ancient World, New York 1943, S.84.



Aus dem Gang der Entwicklung der griechischen Neumennotation von einer partiellen Notierung über eine vollständige, aber undiastematische (z.B. Coislin-Notation) zu einer vollständigen, diastematischen Notation (Mittelbyzantinische Notation) läßt sich schließen, daß die griechische Neumennotation anfangs mehr die Aufgabe einer Gedächtnisstütze hatte, wobei die Melodien grundsätzlich den Sängern bekannt sein mußten.

Für mich ist es wichtig, welches Stadium der griechischen Notation das Vorbild für die ältesten slavischen Neumennotationen gewesen ist. Diese Antwort wurde schon gefunden: die älteste slavische Notation ähnelt ihrer Struktur nach der vollneumierten Coislin-Notation, z.B. in Hs. O. Daher hat Koschmieder auch die Hs. O mit den slavischen Hss. No/Np parallelgesetzt.

Charakteristisch für die Coislin-Notation ist also:

- 1) Jede Silbe trägt ein Neumenzeichen.
- 2) Die Neumenzeichen sind nicht diastematisch, sie zeigen nur den Tonverlauf an.
- 3) Außerdem kommen musikalische Betontheit (Iktus) und Unbetontheit zum Ausdruck.
- 4) Tonlänge wird ebenfalls angezeigt.
- 5) Es gibt, besonders am Kolonende, ab und zu Notengruppennotation (stenographischer Stil, z.B. Theta).

### XIII. Die acht Kirchentöne

Die Kirchengesänge hatten innerhalb des gesamten liturgischen Aufbaues gewisse festgelegte Funktionen. So waren sie auch in das ziemlich komplizierte Gebilde des liturgischen Kirchenjahres eingebettet. Das Kirchenjahr wurde

nach der besonderen Festzeit von der Osterzeit bis zur Pfingstzeit ab dem ersten Sonntag nach Pfingsten in Abschnitte von je acht Wochen unterteilt (insgesamt sechs solcher Abschnitte, von den Slaven mit 'stolp', "Säule" bezeichnet); jede dieser acht Wochen eines Abschnittes war nun der Reihe nach einem Kirchenton zugeordnet. So wurden also in der ersten Woche (ab Samstagsvirgil) die Tagesgesänge im ersten Kirchenton gesungen, in der zweiten Woche im zweiten Kirchenton usw. Die Kanones, die meiner Arbeit zugrundeliegen, gehören diesem Kirchentonzyklus an. Es gibt auch Gesänge, die sich nicht an das System der acht Kirchentöne halten.<sup>33)</sup>

Das Griechische kannte diese Einteilung nach acht Kirchentönen schon, nannte sie aber nicht Ton I bis VIII, sondern I., II., III., IV. und plagialer I., II., III., IV. Ton, wobei der plagiale III. Ton normalerweise mit 'barys' bezeichnet wurde. Die Durchzählung bis VIII bei den Slaven scheint aber nicht Ausdruck eines anderen Verständnisses der Kirchentöne zu sein, denn auch im Slavischen gehören ihren musikalischen Formeln nach Ton I und V, Ton II und VI, Ton III und VII sowie Ton IV und VIII zusammen.

Die Kirchentöne beziehen sich also nicht, wie beim altgriechischen klassischen Notensystem, auf einen Oktavumfang mit besonderen Intervallverhältnissen, sondern sind sozusagen stärker eingeengt; sie bauen sich auf melodischen festen Phrasen auf, die allerdings auch wiederum in bestimmtem Tonbereich mit bestimmten Intervallverhältnissen liegen. Man ging also beim Bau der Melodien nicht von einer abstrakten Tonalität aus, die man dann frei

---

33) Johann von Gardner: Das Problem des altrussischen demestischen Kirchengesanges und seiner linienlosen Notation, München 1967, S.2.

variieren konnte, sondern hielt sich an feste melodische Wendungen, die nicht auf einem abstrakten Musiksystem gegründet sind, sondern aus der Tradition entstanden. Die Linie scheint direkt in den Nahen Osten zu führen, zum Gesang der Juden in den Synagogen, sowie dem der Syrer. Swan<sup>34)</sup> vertritt die Ansicht, daß die Griechen beide Prinzipien vermischt haben, also die Kirchentöne nicht rein nach melodischen Formeln verstanden haben, sondern gleichzeitig auch die Prinzipien der klassischen (abstrakten) griechischen Musiktheorie miteingebaut haben, daß aber die Slaven das ursprüngliche System in ihrem Tropensystem erhalten haben. Daraus schließt er, daß die Slaven vom syrischen Gebiet ihre Methode der musikalischen Aufzeichnung übernommen haben.

#### XIV. Die musikalische Phrasierung

Jeder Kirchenton im byzantinischen System weist sich also durch feste Formeln, stereotype Wendungen aus, die von Kirchenton zu Kirchenton verschieden sind. Erkenntlich sind diese Wendungen hauptsächlich an den kaum variierten Schlußteilen, während dagegen der Anfangs- und Mittelteil der musikalischen Phrase vielfacher Variierung unterworfen sein kann.

Dem Text entsprechend teilen sich die Strophen auch musikalisch in eine Anzahl von Kola auf. Jedes Kolon bedeutet eine musikalische Phrase, wobei bestimmte musikalische Wendungen hauptsächlich am Anfang, andere wiederum in der Mitte und wieder andere hauptsächlich am Schluß einer Strophe auftauchen. Wellesz hat die typischsten griechischen Wendungen des I. Kirchentones für den Anfang, die

---

34) Alfred J. Swan: The Znamenny Chant of the Russian Church. In: The Musical Quarterly 26 (1940), S.370.

Mitte und den Schluß zusammengestellt, leider aber nur in Übertragung in die heutige Notenschrift, ohne Neumenbild.<sup>35)</sup>

### XV. Der Bau der griechischen Ode

Wie schon gesagt, besteht ein Kanon aus acht bis neun Oden. Jede Ode wiederum setzt sich aus dem Hirmos (der Modellstrophe) und drei bis vier Troparia zusammen. Jede Strophe gliedert sich in mehrere Abschnitte, Kola genannt. Diese werden im Text normalerweise durch einen Punkt angezeigt. Manchmal bilden auch erst zwei bis drei Kola einen Textabschnitt, so daß das Kolon in diesem Falle einen Unterabschnitt markiert. Diese Einteilung der Lese- und Gesangstexte in Kola ist im biblischen Text vorgebildet.

Welche Strukturierungsmerkmale der griechischen Hirmenstrophe gibt es? Es gibt keinen Reim als bindendes Element, ebensowenig gibt es nach altgriechischem Vorbild ein festes metrisches Schema, einen Versfuß, sondern wir haben es mit einem freien Sprechrhythmus zu tun. Lange Zeit war die byzantinische Forschung auf dem falschen Weg und versuchte, in den Oden altgriechische klassische Versmaße wiederzuerkennen, bis man schließlich zu dem Schluß kam, daß die Dichter anderen Kriterien gefolgt sein müssen.

In der Zeit, als die ersten Kanones gedichtet wurden (7.Jh.), hatte sich der ursprünglich "musikalische Akzent" des Griechischen schon in einen "expiratorischen" verwandelt. Das wirkte sich auch auf die Dichtungsprinzipien und auf

---

35) Wellesz: A History, Appendix V, S.418-427.

die musikalische Bearbeitung von gedichteter Sprache aus. Sprachliche Quantitäten und Akzente wurden formell anders behandelt: Der Dichtungs-Iktus fiel mit dem expiratorischen Akzent zusammen. Die Quantitäten verloren ihre konstituierende Funktion im Dichtungsprinzip. Aus quantifizierender Dichtung wurde akzentuierende Dichtung.

Die klassische griechische Metrik wurde von den Griechen auch später noch verwandt, obwohl sie eigentlich mit ihrer Strukturierung nach langen und kurzen Silben nicht mehr den tatsächlichen sprachlichen Gegebenheiten Rechnung trug. Die kirchliche Kanondichtung hat sich im Wesentlichen der neuentstandenen Sprachstruktur unterworfen und war daher akzentuierend geformt.

Vergleicht man die Modellstrophe mit den Troparia, so entdeckt man zunächst, daß grundsätzlich gesehen die Silbenzahl genau übereinstimmt, weiterhin, daß die wichtigsten Akzente ebenfalls übereinstimmen.

Welche Akzente der Modellstrophe waren nun strukturbildend? Das läßt sich einmal entschlüsseln durch einen Vergleich sämtlicher Strophen, zum anderen durch die Melodiestruktur des Hirmos. Denn strukturbildender Wortakzent fällt normalerweise mit melodischer Betontheit, also dem Melodie-Iktus, zusammen.

Daß die Dichter auch gleichzeitig die Meloden waren, ist bekannt. Den engen Zusammenhang zwischen Text und Melodie beweist u.a. die Tatsache, daß im griechischen Text bei einigen Handschriften, besonders in O, der Kolonpunkt oft dann nicht gesetzt ist, wenn die Melodie-Phrase auf Apoderma (Art Fermate) ausgeht. Denn das Apoderma ist in der musikalischen Notation ein klares Kolonschlußzeichen. Man hielt offensichtlich eine doppelte Aussage desselben Faktus für überflüssig.<sup>36)</sup>

---

36) A.Ayoutanti und M.Stöhr: The Hymns P.I, S.XXXIII.

Die enge Verbindung von Text- und Melodiestruktur bei der Kirchengesangsdichtung führt einen auf den Gedanken, daß die Dichter nicht nur rein verstechnischen, sondern musikalisch-rhythmischen Regeln gefolgt sein könnten. Als Beweis könnte man folgenden Sachverhalt anführen:

Wellesz druckt in seinem Buch "Byzantine Music and Hymnography"<sup>37)</sup> auf Seite 207 den Kanon des Johannes von Damaskus, Ode 1, ab. Bei Vergleich der Modellstrophe mit den zwei folgenden Troparia ergibt sich, daß die Silbenzahl der zweiten Zeile in den einzelnen Strophen divergiert: Die erste Strophe hat in der zweiten Zeile sechs Silben, die zweite und dritte Strophe dagegen haben nur je fünf Silben. Seite 216 bringt Wellesz die Melodieführung (leider ohne Neumen). Die Melodie weist eine musikalische Phrase auf, die normalerweise den Iktus auf der drittletzten Silbe hat: /-- Doch kann diese musikalische Phrase auch aufgespalten werden, indem die vorletzte Silbe in zwei Kürzen aufgelöst wird: /..- Hierbei sind die Kürzen selbstverständlich musikalische Kürzen, bedeuten also nicht kurze Wortsilben.

Diese aufgespaltene melodische Phrase erscheint nun in der zweiten Zeile der Modellstrophe, während dagegen in der zweiten und dritten Strophe in der zweiten Zeile die eigentliche Fassung verwandt ist. Also scheint doch nicht die genaue Übereinstimmung in der Silbenzahl das Wichtigste zu sein, sondern die Übereinstimmung in der musikalischen Maßeinheit, wobei eine Anzahl musikalischer Phrasen eine gewisse Variierung der Silbenzahl zuzulassen scheinen. Auf diesen Zusammenhang hat schon Abicht hingewiesen.<sup>38)</sup>

---

37) Wellesz: A History, S.207.

38) R.Abicht: Die Interpunktion in den slavischen Übersetzungen griechischer Kirchenlieder. In: Archiv für slavische Philologie XXXV (1915), S.416.

Beispiel: (Wellesz S.207 und 216)



1. λαμπρυν-θῶ---μεν λα-οί / ✓ ✓ -  
 2. καὶ ὁ--φό-----με---θα / - -  
 3. εὐ-φραι-ηέ-----σθω--σαν / - -

Beispiel für die Entsprechung von griechischem Text und der Melodiestructur:

(Velimirović, App.I, S.XXI; Koschmieder S.24, I.KT, Lied 1, Eu 16)

O: ✓ ✓    >> ✓ - / > >  
 H: ✓ ✓    > ✓ - / > >

1. Εἶσακ-----ή-----κο---α κύριε

✓ ✓    >    π    ε.    \    / > # #  
 ✓    >    >    π    ε    >    / > # #

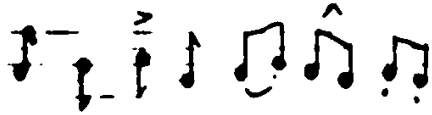
2. τὴν ἀ--κο--ήν    σου καὶ ἐφοβήθην.

O: > - ̇ - L 3 / > / |  
 H: > - ̇ - L 3 / > 3 |



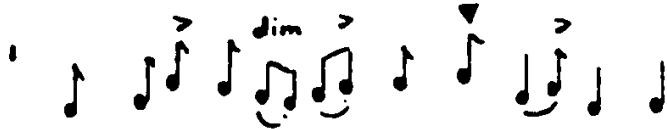
3. κατενό--η--σα τὰ ἔρ--γα σου

υ - / > / 3 3  
 υ - / > / 3 3



4. ὁ προ-φήτης ἔ-λε--γεν·

> - / > 3 3 / 3 3  
 > 3 - / > 3 3 / 3 3







5. καὶ ἐδό-ξα--σά σου τὴν δύ-να--μιν.



Zum nebenstehenden Beispiel für die Entsprechung von griechischem Text und der Melodiestructur:



Während H diesen Hirmos im Text nur in zwei Teile unterteilt, zeigt O fünf Kola. Letztere Koloneinteilung entspricht der Melodiestructur. In jedem der fünf Kola entspricht die Betonungsstruktur des Textes der musikalischen Betonungsstruktur. Als Iktusträger der Melodie erscheint im Neumenbild die Oxeia / bzw. die Petaste ✓, die Oxeia oft kombiniert mit Längungszeichen. Ein Längungszeichen alleine kann ebenfalls Nebentonträger sein.

Zu 1) Es gibt zwei betonte Silben im Text: εἶσακήκωα  
und κύριε, die in den Neumenzeichen  (H),  (O) sowie / (H und O) ihre Entsprechung finden.

Zu 2) Das zweite Kolon setzt sich aus zwei Teilen zusammen, wobei der erste auf ἀκοήν betont ist (Neumenbild , also Längungszeichen als Nebentonträger). Musikalisch gesehen ist hier auch der Artikel τῆν (mit Petaste) Betonungsträger. Artikel können im Griechischen je nach Bedarf Tonträger sein. Der zweite Teil ist auf ἐφοβήθην betont, also eigentlich auf der vorletzten Silbe, die Melodie betont aber die viertletzte Silbe (Hauptton) und die vorletzte Silbe (Nebenton) durch Oxeia und Diple .

Zu 3) Haupttonträger ist ἔργα (Oxeia). Die Betonung von κατενόησα wird musikalisch nicht verwertet. Aufgrund der Melodieführung ist dagegen dessen letzte Silbe -σα betont (Petaste).

Zu 4) Es gibt zwei Betonungsträger: προφήτης (Oxeia) und ἔλεγεν (Oxeia-Kombination).

Zu 5) Die Betonungsträger ἐδοξασα (Oxeia) und δύναμιν (Kombination von Oxeia und Längungszeichen) finden ihr Gegenbild in den Neumen. ἐδόξασά (σου) zieht den Akzent des Enklitikums auf sich und erscheint im Neumenbild ebenfalls betont: H:  bzw. O: .

Natürlich gibt es auch Ausnahmen zu dieser Betonungsentsprechung von Text und Melodie. Grundsätzlich kann man sie jedoch als verbindlich erklären.

## XVI. Textvergleich

Zum Vergleich der griechischen und slavischen Kanontexte benutze ich Koschmieders Ausgabe der Novgoroder Hirmologienfragmente, in der er den griechischen Paralleltext von O mitabgedruckt hat.

Beispiel: Kosch. S.4, I.KT, Lied 1, Eu 8: "Christos gen-  
natai" bzw. "Christos' ražajet' sja"<sup>39)</sup>

Χριστος γεννεται δοξασατε·

·Χριστοςъ ражаеть ся славите

Χριστος εξ ουρανων απαντησατε·

·Χριστοςъ съ небесе сърядете

Χριστος επι γης υψωθητε·

Χριστοςъ на земли възнѣсете ся.

ασατε τω Κυριω πασα η γη·

Поите господевн въся земля

και εν ευφροσυνη·

и веселиемъ.

ανυμνησατε λαοι οτι δεδοξασται.

Въспоите людие яко прослави ся.

Grundsätzlich folgte der Übersetzer dem griechischen Text wortwörtlich. Die Reihenfolge der Worte stimmt praktisch überall überein, es sei denn, man muß auf einen anderen griechischen Text als Vorlage schließen. Die genaue Wortwiedergabe scheint also eines der Hauptprinzipien der Übersetzer gewesen zu sein. In Satzbau und Konstruktion folgt der slavische Text dem griechischen Vorbild. Jedoch ergeben sich einige regelmäßige Abweichungen, die durch die verschiedene Sprachstruktur gegeben sind. Die unregelmäßigen Abweichungen des No/Np-Textes hat Koschmieder in seiner Ausgabe ausführlich behandelt.

Die regelmäßigen Abweichungen:

- 1) Das Slavische kennt im Gegensatz zum Griechischen keinen Artikel.
- 2) Der possessive Genetiv wird im Slavischen zu einer Adjektiv-Konstruktion mit possessivem Adjektiv. z.B.:
 

S.28, I.KT, L 5, Eu 15)	Υιε του θεου	----	сыне божи
S.52, I.KT, L 7, Eu 11)	του πυροσ την φλογα	----	
			огньным пламень
S.34, I.KT, L 5, Eu 6)	δικαιοσυνησ ηλιου	----	
			правьдное сълньце

---

39) Im folgenden werden, wo nicht anders angegeben, sämtliche Beispielangaben zitiert nach Koschmieders Ausgabe der Novgoroder Hirmologienfragmente und der dort aufgeführten Nummer bei Eustratiades (=Eu). Koschmieder verzeichnet sowohl die slavischen wie auch die griechischen Hirmenanfänge.

## 3) Der objektive Genetiv wird im Slavischen zum Dativ:

- S.30, I.KT, L 5, Eu 15) θεος ζωντων ---- БОГЪ ЖИВИМЪ  
 S.8, I.KT, L 2, Eu 21) τον σωτηρα του κοσμου ----  
 съпаса мироуви  
 S.36, I.KT, L 5, Eu 5) σωτηρα των ψυχων ----  
 съпаса доушамъ  
 S.24, I.KT, L 4, Eu 4) εις φωσ εθνων ----  
 въ свѣтъ языкомъ

## 4) Keine Entsprechung hatte der Übersetzer oft für den griechischen instrumentalen Dativ, der dann durch einen präpositionalen Ausdruck wiedergegeben werden kann:

- S.50, I.KT, L 7, Eu 8) ευσεβεια — въ блазѣи вѣрѣ  
 S.6, I.KT, L 1, Eu 22) πανοτρατι — съ вои

## 5) Das Griechische kennt bekanntlich keinen Ablativ bzw. keinen Instrumental als Kasus des Mittels und Zweckes und der Ortsangabe. Hier verwandte das Griechische präpositionale Ausdrücke. Das Slavische dagegen verfügt über einen Instrumental, so daß also viele griechische präpositionale Ausdrücke im Slavischen durch den Instrumental wiedergegeben werden:

- S.4, I.KT, L 1, Eu 8) εν ευφροσυνη — веселиемъ  
 S.34, I.KT, L 5, Eu 22) εν τη σαρκι — плѣтнѣю  
 S.50, I.KT, L 7, Eu 6) δια παθουσ — страстию

- S.6, I.KT, L 1, Eu 16) δια στυλου --- СТЬЛПЪМЪ  
 S.46, I.KT, L 7, Eu 15) εξ ενός στοματος----единѣми ουсты  
 S.22, I.KT, L 4, Eu 15) εν πνευματι ---- ДОУХЪМЪ

Diese Übersetzungsabweichungen sind also rein durch die verschiedene Sprachstruktur bedingt, keineswegs aber Freiheiten des Übersetzers.

Das Slavische verfügt ja über einen eigenen Lokativ, der aber immer mit Präposition steht, so daß die Struktur des griechischen Dativs mit Präposition nicht verändert wird. Daher führe ich diese Fälle nicht auf.

- 6) Ein unterschiedliches Sprachempfinden zeigt sich oft bei Ortsbestimmungen. So entspricht häufig eine griechische Dativkonstruktion (auf die Frage wo?) einer slavischen Akkusativkonstruktion (auf die Frage wohin?) bzw. vice versa:

S.42, I.KT, L 6, Eu 6) κατηλθεσ εν τοις κατωτατοις ----  
 съниде въ преисподъня

S.18, I.KT, L 3, Eu 5) Στερεωσον ... επι πετραη ----  
 оутвърди ... на камени

S.16, I.KT, L 3, Eu 16) Στερεωθητω ... εις το θελημα ----  
 Да оутвърдить ся ... въ воли

Doch kommt auch der umgekehrte Fall vor: (innerhalb des slavischen Sprachgebrauchs ein Widerspruch)

S.18, I.KT, L 3a, Eu 16) Στερεωσον ... εις τον φοβον ----  
 оутвърди ... въ страхъ

Hier stimmen beide Sprachen in der Akkusativkonstruktion überein.

- 7) Es gibt häufig Fälle, in denen die Präposition dem griechischen Verb schon präfigiert ist, wodurch sich eine einfache Kasusreaktion ergibt, während das Slavische die Präposition ans Verb anschließt:

S.42, I.KT, L 6, Eu 6) εξανεστησ του ταφου ----  
вскрѣсе отъ гроба

Oder es gibt Fälle, in denen das griechische Verb keiner Präposition bedarf, das Slavische aber eine Präposition setzt:

S.38, I.KT, L 6, Eu 15) ελευθερωσον φθορας ----  
свободи ис тѣля

- 8) Nach Verneinungswörtern (z.B. *něst'*) steht im Slavischen meist der Genetivus partitivus, während das Griechische den Nominativ setzt:

S.18, I.KT, L 3, Eu 22) ουκ εστιν αγιος ----  
нѣсть ... пресвята

S.18, I.KT, L 3, Eu 5) ουκ εστιν αγιος ----  
нѣсть ... свята

Doch auch hier ist das Slavische nicht konsequent:

S.36/38, I.KT, L 6, Eu 1) ουκ εστιν σ ρυομενος ----  
нѣсть избавляяи

Hier steht in beiden Sprachen der Nominativ.

- 9) Passiv und Medium der Verben werden im Slavischen durch das Einzelwort 'sja' gebildet, während im Griechischen der passive bzw. mediale Ausdruck dem Verb immanent ist:

S.4, I.KT, L 1, Eu 8) γενναται ---- ραχαετѣ ся

- 10) Häufig werden finite und infinite Verbformen frei vertauscht:

S.6, I.KT, L 1, Eu 16) εκαλυφεν ---- покрывѣ

Diese sehr häufigen freien Veränderungen mögen zum Teil auf Übersetzungsfreiheiten zurückzuführen sein, zum Teil

aber auch auf andere griechische Vorlage. In oben angeführtem Fall hat die Synodalausgabe in ihrem revidierten Text unserem griechischen Text entsprechend 'pokry'.

- 11) Interessant ist das slavische Enklitikum 'bo', das normalerweise dem griechischen enklitischen 'gar' entspricht. Doch wird 'bo' auch dann enklitisch gesetzt, wenn es für das den Nebensatz einleitende 'hoti' steht:

S.160, III.KT, L 3, Eu 110) οτι ουκ εστιν αγιος ----  
 НѢСТЬ БО СВЯТА

Hier geht also die Eigengesetzlichkeit der Sprache vor, während man sich sonst meist sklavisch an die griechische Wortfolge hält.

Selten nur gibt es eindeutige Textumstellungen, so z.B.:

S.44, I.KT, L 6, Eu 16) εκ φθορας την ζωην μου ----  
 ЖИЗНЬ МОЮ ИС ТЬЛЯ

S.14, I.KT, L 3, Eu 4) σοφία και δύναμις ----  
 СИЛА И МОУДРОСТЬ

Da sich in dem letzten Beispiel griechische und slavische Silbenzahl genau decken, - ebenso die musikalische Betonungsstruktur -, ist man versucht zu glauben, daß der Übersetzer den musikalischen Iktus auf die Wurzeln der wichtigsten slavischen Wörter setzen wollte, also statt auf 'i' auf 'moudrost'. Dies leuchtet ein, doch darf man dieses Vorgehen nicht zur Regel erheben, denn es findet sich im II.KT ein Gegenbeispiel mit denselben Worten:


S.86, II.KT, L 4, Eu 49) σοφία και δύναμις ----  
 МОУДРОСТЬ И СИЛА

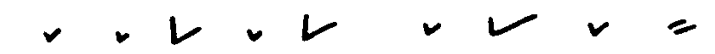
Es ergeben sich also aus den konstruktionsmäßigen Verschiedenheiten (Punkt 1 bis 10) häufig geringe Verschiebungen, Lücken und Einschübe im Satzbau, die Wortfolge wird aber dabei meistens genau berücksichtigt. Doch scheinen hier einige Freiheiten bestanden zu haben, die Worte umzustellen, wenn dies der Betonungsstruktur des griechischen Textes und damit dem Melodie-Iktus besser entsprach.

### XVII. Die Koloneinteilung

Die oben erwähnte Einteilung des Textes in Sinnabschnitte, Kola, übernahmen die Slaven ebenfalls von den Griechen. Wie sie zeigten sie das Kolon im Text durch einen Punkt an. Vergleicht man nun griechische und slavische Koloneinteilung miteinander, so muß man zunächst bedenken, daß nicht in allen griechischen Hss., besonders nicht in O, alle Punkte gesetzt wurden, wenn das Kolonende aus der Neumierung klar ersichtlich war. Beispiel:

S.20, I.KT, L 4, Eu 1)

O:   
 προβλεπ--τι----κοισ ο Αμβακο---υμ (κατανο--η-σας)

No:   
 прозърли-ва-ма ам-ва-коу--мъ.

Nach 'Ambakoum' fehlt im Griechischen der Kolonpunkt. Das Apoderma in der Neumierung weist aber klar auf das Kolonende hin. In der slavischen Entsprechung No ist dagegen der Kolonpunkt gesetzt. Doch kann auch im Slavischen der Kolonpunkt fehlen.



Beispiel: (S.46, I.KT, L 7, Eu 1) vgl. Velimirović App.I, S.LXI oben:

O:	των πατερων θε--ος	και υπερ---εν--δο--ξου	
No:	о-ть-че-мь бо-гъ	и препросла-вле-нь.	
Ch1:	о-ть-че-мь бо-гъ.	и препросла-вле-нь.	
Chom:	от--це--ме Бога	благо-сло--ве-но е-си	

Während O das Kolon auf Apoderma ausgehen läßt, ohne Kolonpunkt (nach theos), läßt No die Phrase auf Stopica  $\vee$  ausgehen (nach bog<sup>1</sup>), musikalisch hier ein Schlußzeichen, ebenfalls ohne Kolonpunkt. Die andere slavische Hs. Ch 1 setzt hier das typische (slavische) Kolonschlußzeichen Stat<sup>1</sup>ja  $\Leftarrow$  und fügt außerdem noch den Kolonpunkt hinzu. Von der musikalischen Phrase her ist dieses Kolonende klar zu erkennen, daher ist die Setzung des Kolonpunktes ein gewisser Pleonasmus. Zum Vergleich führe ich noch Chom an, da diese spätere slavische Hs. die Koloneinteilung genau befolgt. Auch hier geht die Phrase (Trope) auf das Schlußzeichen Stat<sup>1</sup>ja aus.

Vergleicht man nun die Koloneinteilung der Slaven und der Griechen, so stellt man fest, daß sie grundsätzlich gleich ist. Doch stimmt nur etwa ein Dutzend der 54 vergleichbaren (neumierten) Hirmen des I. Kirchtones voll überein. In den übrigen sind meist im slavischen Text ein oder zwei Kola mehr gesetzt, aber ohne Verschiebung. Nur in wenigen Fällen entspricht sich die Koloneinteilung überhaupt nicht, wobei man natürlich berücksichtigen muß, daß der Übersetzer eine andere Vorlage gehabt haben mag.

Beispiel für eine Kolonverschiebung:

S.26. I.KT. L 4. Eu 15) vgl. Velimirovic App.I. S.XXIV  
unten:

O:

Επ---ηρ---θη ο η--λι---οσ· και η σε--λη-----νη

No:   
ВЪЗДВИ--же ся съл--нь--це и лоу--на.

Ch1:   
ВЪЗДВИ--же ся сол--нь--це и лоу--на.

Chom:   
Воздвн--же ся сол-не--це и лу---на

O:   
εση εν τη τα----ξει αυτησ·

No:   
ста въ цин-ѣ сво---е---мь

Ch1:   
ста въ ци-ноу сво---е---мь

Chom:   
ста в чину сво---е---ме

Hier erscheint die slavische Setzung des Kolonpunktes nach 'louna' als nicht sinnvoll, da dadurch Subjekt und Prädikat auseinanderfallen.

XVIII. Die Silbenzahl

Da nun, wie oben gezeigt wurde, die Wort-für-Wort-Übersetzung vorherrschte, ergibt sich von selbst, daß die strenge griechische Silbenzahl nicht eingehalten werden konnte. Es findet sich kaum ein Hirmos, in dem griechische und slavische Silbenzahl übereinstimmt. Und selbst wenn dies der Fall ist, so ist das mehr dem Zufall zuzuschreiben, da sich in einem solchen Fall die Silbenzahl innerhalb der einzelnen Kola nicht entspricht.

Natürlich wird der Übersetzer bei einem zweisilbigen griechischen Wort in der Vorlage möglichst nach einer zweisilbigen slavischen Entsprechung gesucht haben. Am Beispiel des Wortes 'philanthrōpos' (Menschenfreund), das meist im Vokativ auftaucht ('philanthrōpe'), läßt sich zeigen, daß sich der Übersetzer grundsätzlich mehr an der wörtlichen Übersetzung, nämlich 'člověkoljub'c' bzw. 'člověkoljub'če (Vok), als an der Silbenzahl (vier Silben) orientiert hat. Neben insgesamt 25 Fällen, in denen der Übersetzer das sechssilbige Wort 'člověkoljub'c'' wählte (18 mal Vokativ, 3 mal Nominativ, 4 mal Akkusativ) steht 5 mal das dem griechischen entsprechende viersilbige Wort 'milos'rde' (Vok.) und einmal das ebenfalls viersilbige Wort 'milostive' (Vok.), das in Ch 1 ebenfalls durch 'milos'rde' wiedergegeben ist. Letzteres ist eigentlich die Übersetzung des griechischen Wortes 'eusplagche' (Barmherziger) (Vok.). So scheinen auch hier für den Übersetzer gewisse Freiheiten bestanden zu haben. Wählte er im Slavischen ein längeres Wort, so mußte er die musikalische Phrase erweitern. Beispiel:

S.24, I.KT, L 4, Eu 4)

	/	>	>..	//	"	∟
O:	δο--ξα	φιλ-αν	----	θρω---	πε.	
	∟	∟	∟	∟	∟	∟
No:	сЛАВА	чЛОВѢ-	КО-	ЛЮ----	бѢ--	че.

Dagegen:

S.88, II.KT, L 4, Eu 47)

⸘ ⸘ ⸘ ⸘

O: φιλ--αν--θρω---πε

ε = / = \ =

No: ми-ло---сьр--де.

Während beim ersten Beispiel die musikalische Phrase durch Stopicity (über 'slava') verlängert werden muß, womit gleichzeitig die Betontheit der sechstletzten Silbe beibehalten wird und somit der Ton statt auf 'slava' (dem griechischen 'doxa' entsprechend) auf 'člo-' fällt, sieht man am zweiten Beispiel, wie hier die Betonungsstruktur der Melodie genau eingehalten werden kann.

### XIX. Die Betonungsstruktur

Aus dem obigen Beispiel ergibt sich, daß die Silbenzahl offensichtlich nicht so wesentlich war, daß man an ihr sich hätte unbedingt orientieren müssen. Was man aber eingehalten hat, war die Betonungsstruktur der Kadenz. Daraus folgt, daß man eine musikalische Phrase sozusagen von hinten her vergleichen muß, daß nämlich der Kadenz-Iktus das Wesentliche ist.

In der griechischen Kanondichtung fallen ja Wortakzent und Melodie-Iktus zusammen, das bedeutet, daß die Schlußbetonung eines Kolons mit dem Kadenziktus einer musikalischen Phrase zusammenfällt.

Es gibt im byzantinischen Neumensystem Zeichen, die nur an musikalisch betonter Stelle stehen, wie z.B. die Oxeia /, auch in Zusammensetzung, und die Petaste ✓. Ebenso gibt es

Neumenzeichen, die immer an musikalisch unbetonter Stelle stehen, wie z.B. das Ison  $\vee$  und der Apostrophos  $\rho$ .

Ein Hauptgegenstand meiner Untersuchung sind diese festen Betonungsstrukturen in den Kadenzten, die eben im Griechischen mit dem Text in Einklang stehen. Entsprechen sich jeweils griechischer und slavischer Kadenziktus? Wenn ja, entspricht sich auch slavische Kadenzbetonung (musikalischer Iktus) und slavischer Wortakzent?

## XX. Die Übernahme der musikalischen Phrasierung

Im Griechischen folgte die Musik dem Aufbau der Strophe, d.h. der Kolonstruktur. Einem Kolon entsprach eine musikalische Phrase. Auch diese Struktur haben die Slaven übernommen.

Im byzantinischen Neumensystem gab es bestimmte feste musikalische Wendungen, die von Kirchenton zu Kirchenton verschieden waren, ebenso nach Stellung innerhalb der Strophe, ob sie am Schluß, in der Mitte oder am Anfang auftraten. Das übernahmen die Slaven ebenfalls. Typisch für die einzelnen musikalischen Phrasen sind die Schlußkadenzen, an denen normalerweise (abgesehen vom Kolonpunkt innerhalb des Textes) das Kolonende erkannt werden kann, hier innerhalb der musikalischen Notation. Allerdings ist diese feste Phrasierung im slavischen Neumenbild wesentlich klarer und besser zu erkennen, da es für das Kolonende bestimmte Neumenzeichen gab, die auch dann den Abschluß des Kolons anzeigen, wenn das Kolon nicht durch eine typische und leicht erkennbare Kadenzformel abgeschlossen wird, nämlich die Stat'ja  $\rho$ . Während dieses Zeichen im Normalfall im Slavischen am Kolonende erscheint, wird im Griechischen ein

Kolon sehr häufig durch das Isonzeichen  $\vee$  oder den Apostrophos  $\sigma$  beendet, zwei Zeichen, die sonst auch für unbetonte Silben auftauchen.

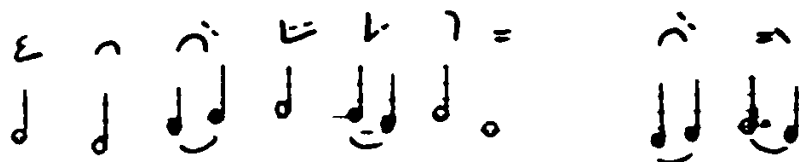
Ich vermute nach den bisher vorliegenden Übertragungen der byzantinischen Hirmen in die heutige Notation im Vergleich zu den Übertragungen der slavischen Hirmen von Notationsstadium B (mit Tonhöhenangaben, vgl. Exkurs), z.B. von Chom, daß die Slaven ein Kolon wesentlich stärker als eine abgeschlossene musikalische Einheit empfunden haben als die Griechen. Vielleicht war das Stadium No/Np ein Übergang. Die Entwicklung der slavischen Stolp-Notation geht jedenfalls dahin, daß jedes Kolon eine feste musikalische Phrase, Trope genannt, enthält, die in sich ein geschlossenes Ganzes bildet.<sup>40)</sup>

So setzt sich z.B. ein Hirmos mosaikartig aus einer Reihe verschiedener frei zu kombinierender Tropen zusammen, die man ebenfalls in den benachbarten Hirmen desselben Kirchen-tones wiederfindet. Beispiel: Koschmieder S.55, I.KT. L 7, Eu 22, nach Hs.Chom:

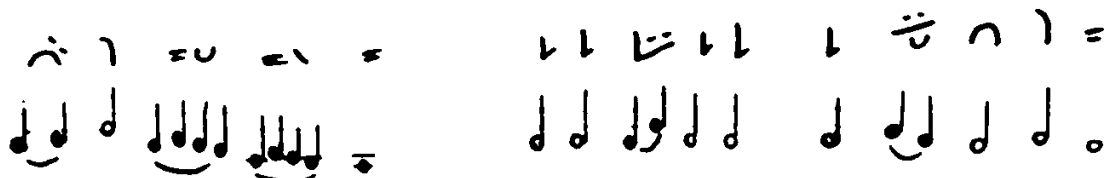
1. Я--вле-и ся во ку---пи-нѣ 2. зако-но---да---ве-цу

ог--не--ме

40) Johann von Gardner und Erwin Koschmieder: Ein handschriftliches Lehrbuch der altrussischen Neumenschrift 3, München 1972, S.5.



3. и ро--жест-во дѣ-ви-че 4. про--о--



бра-же во не---и 5. благослве-но е---си Госпо-ди



6. Боже. о---те---це на-----ши---хо

Die Tropennamen nach Gardner/Koschmieder:<sup>41)</sup>

- 1) Grunka (I, 2/75)
- 2) Mereža nižnjaja (I, 45/119)
- 3) Taganec (= Priglaska-Variante) (I, 25/99)
- 4) Kulizma srednjaja (I, 26/100)
- 5) Rafatka (I, 14/88)
- 6) Kolybel'ka s Udarkoj (= Dolinka-Variante) (I, 29/103)

41) Johann von Gardner und Erwin Koschmieder: Ein handschriftl. Lehrbuch 3. Bei der Angabe bedeuten: Die römische Zahl den Kirchenton, die erste arabische Ziffer die Nummer der Trope in Teil 1 und die letzte Nummer den Kommentar.

Der Melodieaufbau nach dem Centoprinzip gehört zur gemeinsamen Tradition der frühen christlichen Kirchenmusik.<sup>42)</sup> Vergleicht man die Neumierung in den frühen griechischen Hss. mit den frühen slavischen Hss. sowie den slavischen Hss. in A- und B-Notation<sup>43)</sup> und der C-Notation nach der Reform im 15. Jahrhundert, so stellt man fest, daß es eine Entwicklung zu festeren Melodieformeln hin gegeben hat. Wellesz<sup>44)</sup> hat zwar versucht, für den ersten Kirchenton die festen griechischen musikalischen Wendungen darzustellen; aus dem Vergleichsmaterial erkennt man aber, daß die Wendungen sehr weit zu variieren waren, daß von stereotypen Formeln eigentlich nur hinsichtlich der Kadenzen gesprochen werden kann. Dieser Spielraum ist bei den Slaven in der weiteren Entwicklung eingeengt worden: Die Tropen (und daneben noch die komplizierteren Figuren der Lica und Fity, eine Art von stenographischen Abkürzungen) bilden den Grundbestand der Stolp-Notation, d.h. derjenigen Notation, die die nach den acht Kirchentönen zu ordnenden Gesänge neumiert. Diese Bestandteile sind so fest, daß in den sogenannten "Azbuki" ("Alphabeten") nicht nur die einzelnen Neumenzeichen aufgeführt und erklärt werden, sondern daß den Hauptteil sogar die Aufstellung der Tropen einnimmt. Die Tropen haben sogar eigene Namen. Ebenso werden die Lica und Fity, oft mit Übertragung in die lesbare analytische Neumenschrift, in den "Azbuki" zusammengestellt. Diese feste Tropierung der slavischen Hirnen scheint sich aber erst mit der vermuteten Reform im 15. Jahrhundert herausgebildet zu haben, wie man aus einem Vergleich von Hirnenstellen nach Hss. aus verschiedensten Jahrhunderten bei Smolenskij erkennen kann.<sup>45)</sup>

---

42) Vgl. Johann von Gardner: Cento-Prinzip der Tropierung und seine Bedeutung für die Entzifferung der altrussischer linienlosen Notationen. In: Musik des Ostens, Sammelband für historische und vergleichende Forschung I, Kassel 1962, S.106-121.

43) Vgl. Exkurs am Schluß der Arbeit.

44) Wellesz: A History, Appendix V, S.418-427.

45) Smolenskij: Azbuka, Anhang.



## XXI. Die musikalischen Schlußformeln am Strophenende

### 1) Das Schlußzeichen

Einer der auffälligsten Unterschiede zwischen der griechischen und der slavischen Neumierung ist das Schlußzeichen am Strophenende. Während im griechischen Neumenbild normalerweise das Isonzeichen, das sonst auch innerhalb der Melodie häufig verwandt wird, den Gesang beschließt (in den Hss. Ku und W auch der Apostrophos, in Sb auch das Apoderma plus Isonzeichen, in L meist ein Punkt), erscheint in den slavischen Handschriften von Anfang an, also auch in No/Np und Ch 1, ein Kreuzzeichen †.

Dazu schreibt von Gardner:<sup>46)</sup>

"Der Kryž gehört zu den ältesten Zeichen der St.-N. (Stolpnotation, d.Verf.) und zu den griechischen und altrussischen ekphonetischen Notationen. In diesen beiden letzten wird er als 'teleia' bezeichnet ("Schlußzeichen"). In der palaeobyzantinischen Gesangsnotation ist dieses Zeichen nicht bekannt. In der mediobyzantinischen Notation wird der stauros (†) als ein chironomisches Zeichen gebraucht und bedeutet einen lang gezogenen Ton des Gesangszeichens, mit dem er gebunden ist, meist am Schluß der Phrase. In der ekphonetischen Notation steht die teleia am Schluß einer Phrase, nicht unbedingt am Schluß des ganzen Gesanges. In der Verwendung des Kryž als eines selbständigen Gesangszeichens nur am Schluß eines Gesangsstückes sehen wir die Eigentümlichkeit der ältesten und späteren St.-N. gegenüber der byzantinischen."

Ein besonderes Zeichen zur Bezeichnung des Gesangsschlusses kannte man im Griechischen ebenso wenig wie zur Bezeichnung des Kolonschlusses. Man verwandte einfach die auch sonst üblichen Zeichen.

### 2) Betonung und Schlußformeln in den griechischen Vorlagen


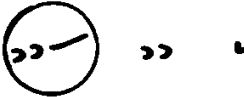
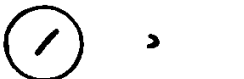
Oben wurde schon festgestellt, daß im wesentlichen im Griechischen musikalischer Iktus und Wortakzent zusammenfallen. Wird das Schlußwort einer Strophe auf der drittletzten

---











46) von Gardner und Koschmieder: Ein handschriftliches Lehrbuch 2, München 1966, S.16.

Silbe betont, so liegt der musikalische Iktus auf der drittletzten Silbe usw. Es gibt bei den griechischen Kanones bestimmte typische Schlußformeln, die die Strophe beschließen, für jeden Kirchenton andere. Wellesz<sup>47)</sup> hat zwei der häufigsten Schlußformeln des I.KTs aufgezeichnet:

Ist das griechische Schlußwort auf der drittletzten Silbe betont, so finden wir im Griechischen folgendes typische Neumenbild: (Einkreisung bedeutet Iktusträger)

Typ I	1.		Kosch.S.12, Zeile 10, I.KT
	2.		S.14, Z.2, I.KT
Typ II	3.		S.18, Z.3, I.KT

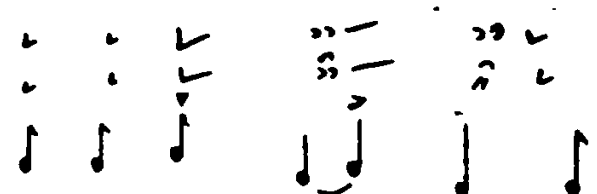
Auf der betonten drittletzten Silbe steht also ein betontes Zeichen, die Oxeia. Die zwei ersten Beispiele bedeuten einen Strophenschluß mit langen Tonwerten, während das dritte Beispiel (Typ II) die normale Tonlänge hat. Die beiden ersten Arten sind die häufigeren. Die erste Kadenz bedeutet insgesamt eine Tonbewegung nach oben: (Velimirović, App.I, S.VI; (zu 1.))

O:	ο	ο..	—	//	υ
H:	υ	ο̇	—	//	υ
					
					
	στε---ρε---οὐ-----με---θα				

47) Wellesz: A History, Appendix, S.418/19 und S.427.

Die zweite Kadenz bedeutet eine Tonbewegung nach unten:  
(Velimirović, App.I, S.II; (zu 2.))

O:     v     v     v     v     v     v  
H:     v     v     v     v     v     v



ἐξ---η---γο-----ρά-----σα-----το

Beide Kadenzen sind gleich aufgebaut: An drittletzter Stelle steht ein gelängtes betontes Zeichen, an vorletzter Stelle ein unbetontes gelängtes Zeichen und an letzter Stelle ein einfaches Schlußzeichen (Ison). Anfangs haben die Byzantisten dieses Schlußison als Längungszeichen übertragen (so noch Wellesz). Später hat man sich entschieden, jedes Ison mit dem gleichen Wert zu übertragen, d.h. mit Originallänge (so Velimirović). Bei den von mir beschriebenen Schlußkadenzen würde ich aber eine Übertragung des Isons als gelängtes Zeichen für sinnvoller halten. Allerdings ist über die Länge nichts ausgesagt.

Der II. Typ, der häufig am Kolonschluß auftaucht, ist am Strophenschluß selten, so daß ich ihn lieber den typischen Kolonschlußformeln zurechnen möchte. Gemein mit den ersten Strophenschlußformeln hat er das Betonungszeichen auf der drittletzten Silbe.

Ist das griechische Schlußwort auf der vorletzten Silbe betont, so ergibt sich folgendes typische, aber nicht so einheitliche Neumenbild:

I. > ˘ ˘ \ ˘˘ ˘	S.10, Z.8, I.KT (ἐπεκαλησάμην)
˘ ˘ ˘˘ ˘	S.20, Z.3, I.KT (οἴκουμύην)
˘ ˘ ˘˘ ˘	S.40, Z.10, I.KT (ραθυμίας)
˘ ˘ ˘˘ ˘	S.24, Z. 3, I.KT (ανάπλασιν λόγος)
˘ ˘ ˘˘ ˘	S.32, Z.6/7, I.KT (εὐροίμεν κλέος)
˘ ˘ \ ˘˘ ˘	S.48, Z. 4, I.KT (εὐλογητός εἶ)
II. - - / ˘˘ ˘ ˘ ˘	S.42, Z.15, I.KT (ἐξανέστη τοῦ τάφου)
III. ˘ ˘ / ˘ / ˘	S.50, Z.2, I.KT (εὐλογητός εἶ)
- / ˘ / ˘	S.52, Z.1, I.KT (εὐλογητός εἶ)

Bei dem häufigsten Typ, Typ I, ist auffällig, daß die vorletzte Silbe keinen Melodie-Iktus trägt, sondern nur ein Längungszeichen, während das Iktuszeichen auf der viertletzten bzw. fünftletzten Silbe steht. Bei Typ II ist das Kouphisma  $\curvearrowright$  wohl als Iktuszeichen anzusehen, wenn man Floros folgt, der in dem Kouphisma ein aus Petaste und Kappa zusammengesetztes Zeichen sieht.<sup>48)</sup> Doch auch hier ist die fünftletzte Silbe klar betont, nicht mithilfe des Petaste-Zeichens wie in Typ I, sondern mithilfe der Oxeia.

Typ III betont die vorletzte Silbe mithilfe der Oxeia, die auch auf der viertletzten Silbe steht.

Strophenschlüsse, in denen die viertletzte Silbe betont ist, treten nur als Variante der Schlüsse auf, die auf der drittletzten betont sind, indem die viertletzte Silbe über sich ein betontes gelängtes Neumenzeichen trägt, während die dritt- und vorletzte Silbe als Aufspaltung

---

48) Floros: *Universale Neumenkunde II*, S.162ff.

der gelängten Silbe in zwei musikalisch kurze Werte zu verstehen ist. So stehen hier statt des langwertigen Neumenzeichens der Normalformel zwei musikalisch kurze Neumenzeichen:

(Zum Vergleich führe ich noch einmal die Normalform mit auf)

(Velimirović, App.I, S.LXXIII; vgl. Kosch. S.46, Z.11)

O:	∞∞	∞∞	ε—	∞	∞	∞
H:	∞∞	∞∞	ε—	∞	∞	∞
	τῶν	κα-----τέ-----ρων		ἡ---	μων	

Velimirović, App.I, S.LXXII; vgl. Kosch. S.46, Z.4:

O:	∞∞	∞∞	ε—	∞	∞
H:	∞∞	∞∞	ε—	∞	∞
	ὁ-----περ-----έν-----δο-----ζοσ				







### 3) Vergleich der griechischen und slavischen Schlußformeln


Da die Schlußformeln zahlenmäßig gering und sehr traditionsfest sind, lassen sie einen Vergleich besonders ratsam erscheinen.

Wie wirken sich die griechischen klar zu definierenden Schlußformelkriterien auf die slavische Übertragung aus? Erscheint im Slavischen dieselbe Kadenz (bezüglich des Iktus), d.h. erscheint ein ähnliches Formelbild: iktustragende und evtl. gelängte Neume? Wenn ja, darf man von musikalisch betonten Silben auch im Slavischen auf sprachliche Akzente rückschließen, wie das im Griechischen der Fall ist? Diese Fragen sind im folgenden zu untersuchen.


#### a) Die Schlußkadenzen des ersten Kirchentones (Strophenschluß)

Ist in den Schlußkadenz im Griechischen die 3. letzte Silbe betont, so erscheint als slavische Endformel

I	15x		//	+
	6x		»	+
	5x		//	+
	1x	//	//	+
	1x		//	+
	5x	=v	//	+
<hr/>				
II	1x		=	+
	1x		v	+

Dasselbe Phänomen, welches wir im Griechischen beobachten konnten, daß nämlich die Grundneumierung variiert werden kann zu  + taucht auch im Slavischen auf:

Kosch.S.38, I.KT, L 6, Eu 15:

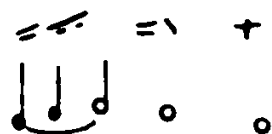
  
 O:   δδ-----ζα   σοι  
 No:   = /       ✓   ✓   +  
       сла---ва те-бе

Aus der Struktur dieser Schlußformeln ergibt sich, daß ebenso wie im Griechischen die drittletzte Silbe eine offensichtlich akzentuierende Neume trägt, oder (seltener) ein Längungszeichen, meist beides zusammen. Auch die vorletzte Silbe ist genauso strukturiert wie im griechischen Vorbild: Längungszeichen; (außer der andersgearteten Kadenz unter dem Strich, die nur das Betonungszeichen trägt.)

In unseren Vergleich wollen wir auch die Breslauer Hs. Chom (Ende des 16./Anf. des 17.Jhs.) einbeziehen, um zu sehen, ob sich irgendeine Kontinuität zwischen allen drei Hss. nachweisen läßt, wobei noch einmal zu betonen ist, daß es innerhalb der slavischen Neumentradition im 15. Jh. eine Umwälzung gegeben hat, sowohl im Neumenbestand als auch wahrscheinlich in der Melodieführung. Doch zeigt ein Vergleich überraschende Ergebnisse:

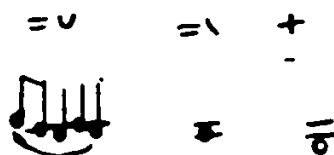
Ist die griechische Vorlage auf der drittletzten Silbe betont, so ergibt sich in Chom folgendes Neumenbild:

I. 21x Pastela<sup>49)</sup>

  
 ис---коу---пи

Kosch.S.15, Z.1

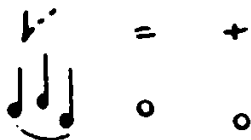
10x Dolinka<sup>50)</sup>

  
 и           си---ла

S.45, Z.2

49) Koschmieder: Die Novgoroder Hirmologienfragmente 2, S.93.

50) Koschmieder: Die Novgoroder Hirmologienfragmente 2, S.93.

II. 2x Koleso<sup>51)</sup>

S.17, Z.4

весемо----га---и

Der Typ II, dem ja im Griechischen kein eigentlicher Strophenschluß entspricht, scheint unstabiler zu sein. Denn wie auf den folgenden Seiten gezeigt wird, ist die Trope Koleso typisch für eine ursprüngliche Betonung auf der vorletzten Silbe. So ergibt sich also hier eine Diskrepanz zwischen No/Np und Chom. Schauen wir uns aber dieselben Stellen bei Ch 1 an, so sehen wir, daß sich der Iktuswechsel schon hier vollzogen hat:

Kosch.S.16/17, I.KT, L 3, Eu 16) und Velimirović App.I, S.V)

No:      ♪ ♪ ♪      =      +

Ch1:      ♪ ♪ \      =      +

вѣ-се--мо--га----и

O:      - - / &gt; ♪

παντο--δύ---να----με

Chom:      ♪ ♪ ♪      =      +

ве--се--мо----га--и

Kosch.S.40/41, I.KT, L 6, Eu 8) und Vel. App.I, S.L)

51) von Gardner und Koschmieder: Ein handschriftliches Lehrbuch 3, Kommentar Nr. 92 (S.23).  
Im folgenden werden zum Beleg der Tropennamen nur die Kommentarnummern aus diesem Werk angegeben.



No:    ˘   ˘   ˘   †

Ch1:   ˘   ˘   =   †

не-бръ---ль---ноу

0:    \   /   >   ˘

ἀπ---ῆ-----μαν-τον

Chom:   ˘   ˘   = \   †

не--бре---же--ноу

Ist nun das griechische Schlußwort auf der vorletzten Silbe betont, so ergibt sich in No folgendes slavische Neumenbild:

4x    \   ˘   ˘   //   †

2x    \   ˘   ˘   //   †

1x    \   =-   ˘   //   †

1x            ˘   †   //   †

1x            ˘   ˘   //   †

1x            ˘   ˘   ˘   †

1x    =-   ˘   ˘   >>   †

1x    ˘   ˘   ˘   ˘   †

)  
) auf der 2.letzten und  
) 5.letzten betont

Wie auch in den griechischen Vorlagen scheint der musikalische Iktus nicht auf der vorletzten Silbe zu liegen, denn hier erscheint nur eine Längung. Der Iktus fällt auf die viert- bzw. fünftletzte Silbe zurück. Doch entsprechen sich die viert- und fünftletzte Betonung im Griechischen und Slavischen nicht immer.

## Beispiel:

Kosch.S.24, I.KT, L 4, Eu 9) vgl. Vel.App.I, S.XIX (Bei Ch 1 die gleiche Neumierung wie bei No)

Zum Vergleich ziehen wir wieder die Breslauer Hs. Chom heran. Bei griechischer Betonung auf der zweitletzten Silbe erscheint im slavischen Neumenbild bei Chom

I. 12x Koleso Komm. 92

S.18, I.KT, L 3, Eu 16

II. 1x Konečnyj voznos Komm. 148

S.40, I.KT, L 6, Eu 9

Vgl. zu I:

No:

Chom:

Vgl.  
zu II:

No:           >:   /   L   v   >>   +

                  МО-----е----Я   ЛѢ---НО-СТИ

Chom:       =̇:   =̇:   v   "n   m-   +

Daraus ist klar ersichtlich, daß die Trope Koleso dann in Chom am Strophenschluß steht, wenn dieser ursprünglich auf der vorletzten Silbe betont war.

Es gibt bei den Strophenschlußbetonungen des I. Kirchentones nur einen Fall, in dem die griechische Betonungsstruktur mit dem musikalischen Iktus der slavischen Version nicht übereinstimmt:

Kosch. S.26, I.KT, L 4, Eu 15) vgl. Vel.App.I, S.XXV)

O:           ̇v   >α   -   /   >>   v

                  τὴν   ἐκ-----κλη--σί-----αν   σου

No:           L·   \   v   =̇:   n   +

                  СВО--Ю   СИ ЦЪР---КЪ-----ВЪ

Ch1:       v   v   L-   =̇:   =   +

Chom:       ̇v   ṅ:   =̇:   L·   = \   +

                  o   ̇v   ̇v   ̇v   o   o

                  СВО--Ю   СИ   Цер---ко-----ве

Abschließend kann man also sagen, daß im ersten Kirchenton der musikalische Iktus im griechischen wie im slavischen Neumenbild übereinstimmt und daß diese Übereinstimmung bis zur Reform von 1668 in den slavischen Handschriften meist

beibehalten bleibt. Bei dieser Feststellung handelt es sich nur um die Beziehung zwischen griechischer Wortbetonung und griechischem und slavischem musikalischem Iktus, nicht aber darum, ob die griechischen und slavischen Kadenzten identisch sind.

b) Arbeitshypothese: Angenommene Akzentstelle der slavischen Wörter unter Melodie-Iktus

Wir kommen also mithilfe von O und H sowie Chom zu der Überzeugung, daß die musikalische Iktuskontinuität der Strophenschlußkadenzen im ersten Kirchentone bewahrt bleibt. Dürfen wir daraus den Analogieschluß ziehen, daß die slavischen Silben unter dem Melodie-Iktus ebenso wie die griechischen den Akzent trugen?

Arbeitshypothese: Wir nehmen einmal an, es wäre so, dann ergäben sich folgende hypothetische Akzentstellen für die betroffenen slavischen Wörter: (Akzent angezeigt durch ' über der Silbe)

обно́вльши  
просла́ви ся  
чловѣ́колю́бца  
мо́ею  
призѣ́вахъ  
чловѣ́колю́бце  
госпо́ди  
и́скоупи  
степенѣ́мъ вѣ́ры  
почива́яи  
всемо́ган  
оутвѣ́рдимъ ся  
волю́ твою́  
всѣ́леноу́ю

обновле́ние  
обновле́ние сло́во  
всесѣ́льнъ  
църкѣ́въ  
тя́ съпа́се  
поу́щимъ́ тя  
мѣ́ртвѣ́имъ е́си  
сла́воу  
сѣ́льнѣце  
боже́ нашъ  
вѣ́снѣ́ющи  
постра́давша  
на́шимъ  
повѣ́ленѣ́я тво́я

исправлѣние  
 сла́ва тебе  
 небре́жноу  
 лѣно́сти  
 молю́ ти ся  
 грѣба

и́ сила  
 беззаконіи́ мои́хъ  
 препросла́вленъ  
 на́шихъ  
 благословле́нъ еси́  
 просла́вленъ

#### 4) Die Schlußkadenzen der übrigen Kirchentöne

Ehe wir auf die Akzentstellen-Statistik näher eingehen, wollen wir die Schlußkadenzen der weiteren in No/Np enthaltenen Kirchentöne untersuchen:

#### II. Kirchenton

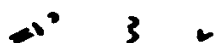
##### a) 3. letzte Silbe betont:

Griechisches Neumenbild (O)

Slavisches Neumenbild (No)

Typ I 

10x 

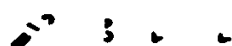


3x 

29x 

Var. I 

2x 



1x 

Typ II 

7x 

Iktusträger ist in Typ I die Diple ≙ mit Kombinationen wie:



Die vorletzte Silbe hat Diple oder Dyo Apostrophoi »

Das slavische Neumenbild kennt ebenfalls zwei Grundtypen.

Typ I zeigt den Iktusträger als Stat'ja (mit Kombinationen) sowie als zwei Zapjataja-Zeichen bzw. ein Zapjataja-

(mit Kombinationen). Das Schlußzeichen ist das Isonv. Bei Var.I: Aufspaltung des vorletzten Zeichens.

In Typ II, im II.KT eine häufiger auftretende Kadenz, wird die Betonung der drittletzten Silbe durch die Oxeia / gekennzeichnet, gefolgt von Apostrophos und Isonzeichen. Die Grundtypen entsprechen den Schlußformelzeichen vom I. Kirchenton.

Zeichen plus zwei Punkten mit Balken. » $\swarrow$  Als vorletztes Längungszeichen erscheint die Stat'ja und als Schlußzeichen der Kryž. Var. kommt nicht vor.

Typ II kombiniert sich aus dem Betonungszeichen Krjuk $\swarrow$  (auch mit Punkt), dem vorletzten Zeichen Stopica v und dem Schluß-Kryž.

Typ I bzw. II entsprechen sich im allgemeinen im Griechischen und Slavischen, jedoch gibt es hier relativ viele Ausnahmen, so daß man als wirklich übereinstimmend nur die musikalische Schlußbetonung annehmen kann. In zwei Fällen stimmen O und No nicht überein:

Kosch.S.112, II.KT, L 2, Eu 50: No auf der vorletzten Silbe betont,

Kosch.S.102, II.KT, L 6, Eu 49: nicht bei No, daher Ch 1: auf der viertletzten betont.

Vergleichen wir hiermit die Breslauer Hs. Chom, so ergibt sich:

11x	=v =\ +	(Kulisma) Komm.1106
31x	= = } +	(Voznos konečnyj) 1.Fassung, Komm.214
1x	= = =\ +	(Pastela des I.KTs.) Komm.75
4x	≡ ≡ } +	(vgl. Voznoc konečnyj) Komm.274
<hr/>		
2x	≡ ≡ v = =\ +	(Mereža dvoečelnaja) Komm.230

In letzteren Fällen ist die Kontinuität nicht gewahrt, da die Mereža typisch ist für eine ursprüngliche Betonung auf der vorletzten Silbe.

## b) 2.letzte Silbe betont:

## Griechisches Neumenbild

Typ I  
(5+2)    L ˘ ˘ \ ˘ // ˘ ˘  
          L ˘ ˘ \ ˘ ˘ ˘

## Slavisches Neumenbild

Typ I    L ˘ ˘ ˘ = +  
(2 u.    \ = +  
5+2)

          L ˘ ˘ = +

          L ˘ ˘ L +

          L \ = +

          L L ˘ = +

          L ˘ : = ˘ ˘ +

Typ II    L ˘ / ˘  
(4+2)

          L ˘ L ˘

          L \ ˘ ˘

Typ II    L ˘ ˘ +  
(4+2)

          = - ˘ ˘ +

          == - ˘ ˘ +

Typ III  
(6)    = ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

Typ Ia    L ˘ ˘ ˘ ˘  
(5+1)

Wie schon beim I.KT entsprechen sich auch hier nicht immer griechische und slavische Typen. Bei Typ I wird im Griechischen die 5.letzte Silbe mit Petaste (evtl. mit Punkten), im Slavischen durch den Krjuk (evtl. mit Punkten) gekennzeichnet, während die 2.letzte Silbe im Griechischen durch Längung (Diple oder Dyo Apostrophoi), in einem Fall durch einfachen Apostrophos dargestellt ist, im Sla-

vischen ebenfalls durch Längungszeichen Stat'ja bzw. zwei Zapjataja-Zeichen oder auch durch einen Krjuk.

In Typ II wird die viertletzte Silbe im Griechischen durch Petaste, und die vorletzte durch Oxeia, Petaste (iktustragende Zeichen) oder durch das Längungszeichen Dyo Apostrophoi dargestellt, im Slavischen erhält nur die viertletzte Silbe den Iktus mit Krjuk oder Strěla (Stat'ja plus Balken, evtl. noch mit Punkt). Der griechische Typ Ia, betonte 5.letzte Silbe als Petaste, fällt unter den slavischen Typ I. Slavischer Typ III hat mit der griechischen Entsprechung Betonung der 6.letzten Silbe gemein (Gr.6+3, Sl. 6+4).

Vergleicht man wiederum Chom mit No und O, so ergibt sich:

Bei Typ I erscheint:

16x	↳ ∪ = = \ +	(Mereža, Komm.223)
2x	↳ ↳ ∪ = = \ +	(Mereža dvoečelnaja, Komm.230)
3x	↳ ↳ ↳ +	vgl. (Voznos konečnyj, Komm.274)

Bei Typ II erscheint:

3x	=̇↳ ) +	) ) ) gleiche Trope, vgl. (Voznos konečnyj, Komm.274)
bzw.	=̇) = \ +	
	=̇↳ ∪ +	

In einem Fall ist Chom wegen Textänderung nicht vergleichbar.

Aus dieser Übersicht ergibt sich, daß sich bei den Strophen-schlußbetonungen des II. Kirchentones dieselbe Kontinuität von O zu No (bzw. Ch 1) und Chom zeigt wie im ersten Kirchentone.



III. Kirchenton

a) 3. letzte Silbe betont:

Griechisches Neumenbild

Slavisches Neumenbild

Typ I    //    3    v  
           //    3̂    v  
           //    3̂    v  
           //    3̂    v

Typ I    = u    ε    +  
           = u    3̂ /    +  
           = u    ε /    +

Typ II    /    ,    v

Typ II    v    v    +  
           v    v    +

Typ II kommt im Griechischen nur einmal, im Slavischen nur zweimal vor, kann also im dritten Kirchenton nicht als typische Strophenschlußkadenz gelten.

Bei Chom sehen wir folgendes Bild:

19x    = /    v    +    )  
           = /    }    +    )    (Povertka, Komm.360)

3x    = u    = \    +    (Kulisma, Komm.1106, 358)

1x    v    v    }    +  
           vgl. (Taganec, Komm.370)  
           Hier hat O (6+2), dagegen  
           No (6+3)

b) 2.letzte Silbe betont:

Griechisches Neumenbild

Typ I / > > / v  
(5+2)

/ > > ~ v

Typ II / > ~ v  
(4+2)

Typ III // > > v

Slavisches Neumenbild

Typ I L v v v +  
(5+2)

Typ II L v v +  
(4+2)

L v ~ +

L v = \ +

L = = \ +

Typ III = v v v +

Für die ursprünglich auf der vorletzten Silbe betonten  
Schlußkadenzen gibt es bei Chom kein so eindeutiges Bild:

Es erscheint:

3x L v ) +

vgi. (Taganec, Komm.370)

1x = / ^ ) +

(Zaděv, Komm.362)

1x L v = = \ +

(Mereža, Komm.377)

1x // ^ ^ ) = v = \ +

(Kulisma, Komm.1106,358)

2x = / L v +

(Poverтка, Komm.360)

1x = / L v +

(Poverтка, beim (5+2)-Schluß)

1x = / ^ ) +

(Zaděv, beim (5+2)-Schluß)

Der dritte Typ III auch = / L v + (Poverтка)

Genauso wie beim Zweierschluß zwischen den Typen I, II und III in O und No keine Übereinstimmung besteht, verfährt auch Chom hier frei.

Doch im III.KT verwischen sich außerdem die Grenzen vom ursprünglichen Zweierschluß hin zu typischen Dreierschlußendungen (Kulisma und Povertka).

Da in No/Np nur der I., II., III., sowie der VI., VII. und VIII. Kirchenton vertreten sind und auch Ch 1 nur den I. bis III. Kirchenton beinhaltet, muß ich auf eine Untersuchung des IV. und V. Kirchentones verzichten.

### VI. Kirchenton

a) 3.letzte Silbe betont:

Griechisches Neumenbild (O)

Slavisches Neumenbild (Np)

Typ I  $\overline{\text{||}}^{\text{?}}$  } v

Typ I = \ = + 7x

= = + 4x

Var. I  $\overline{\text{||}}$  } v v

" = + 1x

» — » + 1x

» = + 1x

» — = + 1x

»: — = + 1x

Typ II / } v

Typ II v = + 1x

v = + 4x

In Chom zeigt sich:

14x	= u	= \	+	(Kulisma, Komm.1106)
1x	^ ^ /	= \	+	(Chrabrica, Komm.744)
1x	= /	↳	+	(Voznos konečnyj, Komm.737)
2x	= /	↳	↳	(Trope?) bei Zweierschlußkadenz

2 x keine Breslauer Entsprechung

1 x erscheint die Kulisma, wo im griechischen Bild eine Zweierschlußkadenz steht.

b) 2.letzte Silbe betont:

Griechisches Neumenbild

Slavisches Neumenbild

Typ I  
(5+2)

Typ I  
(5+2)

↳ ∨ = /

↳ ∨ \ = +

Typ II  
(4+2)

Typ II  
(4+2)

↳ ∨ ↳ ∽

= / ∨ ∨ +

∽ ∽ /

↳ ∨ = +

Typ III  
(4+1)

Typ III  
(4+1)

= u ∨ ∨ +

Der Vergleich mit Chom zeigt:

Bei Typ I erscheint:

3x  $\overline{\text{u}} \text{ } \overline{\text{v}} \text{ } \overline{\text{w}} \text{ } \overline{\text{x}} \text{ } \overline{\text{y}}$

(Mereža, Komm.839)

1x  $\overline{\text{u}} \text{ } \overline{\text{v}} \text{ } \overline{\text{w}} \text{ } \overline{\text{x}} \text{ } \overline{\text{y}}$

(Chrabrica, Komm.744)  
eine Dreierschlußkadenz

Bei Typ II (mit Typ III):

6x  $\overline{\text{u}} \text{ } \overline{\text{v}} \text{ } \overline{\text{w}} \text{ } \overline{\text{x}} \text{ } \overline{\text{y}}$

(Trope ?)

Im VI. Kirchenton ergibt sich also eine klare Tradition zwischen der griechischen Strophenschlußbetonung und dem melodischen Iktus von O, Np und Chom.

## VII. Kirchenton

a) 3.letzte Silbe betont:

Griechisches Neumenbild

Slavisches Neumenbild

Typ I  $\overline{\text{u}} \text{ } \overline{\text{v}} \text{ } \overline{\text{w}}$   
 $\overline{\text{u}} \text{ } \overline{\text{v}} \text{ } \overline{\text{w}}$

Typ I (  $\overline{\text{u}} \text{ } \overline{\text{v}} \text{ } \overline{\text{w}}$  = +  
25x (  $\overline{\text{u}} \text{ } \overline{\text{v}} \text{ } \overline{\text{w}}$  = \ +  
5x = = +

Var. I  $\overline{\text{u}} \text{ } \overline{\text{v}} \text{ } \overline{\text{w}}$

Typ II ist weder im Griechischen noch im Slavischen vorhanden. Die stereotype Art der Kadenzbildung spiegelt sich auch in Chom wider:

Hier erscheint:

28x	u n n' ] = u = \ +	(Kulisma, Komm.1106, 906)
1x	= n ] u +	(Trope ?)

b) 2.letzte Silbe betont:

Typ I	u u u n' u
(2 u.	
5+2)	u / u \ u u u
	u u u u n' u

Typ I	4 x	u u u ] = \ +
(5+2)	2 x	u u u u = \ +
	1 x	u u u u \ +
	1 x	u u u u n] +

Typ II	u u / u u
(4+2)	

Typ II	1 x	u u u +
(4+2)		

Typ III	u u u u u
(5+1)	

Bei Chom sehen wir folgendes Bild:

Bei Typ I erscheint:

2x	u u u = = \ +	(Mereža, Komm.914)
6x	u n n' ] = u = \ +	(Kulisma, Komm.1106, 906)
		ein Dreierschluß

Bei Typ II erscheint:

1x "n n' ) =v =\ + (Kulisma), Dreierschluß

Die Kulisma ist als Strophenschluß im VII. Kirchenton so dominierend geworden, daß der VII. Kirchenton schon von daher als der eintönigste erscheint. Auch in anderer Hinsicht, nämlich dem armen Tropenschatz nach, gilt der VII. Kirchenton bei den Ostslaven als ärmster Kirchenton.<sup>52)</sup>

Høeg<sup>53)</sup> behandelte gerade die Schlußkadenzen dieses Kirchentones und stellte ebenfalls einen Vergleich mit Choman. Doch mir erscheint dieser Kirchenton wegen seines Trends zu Vereinheitlichung als besonders ungünstig, um von ihm her Aussagen allgemeiner Art zu machen.

### VIII. Kirchenton

3. letzte Silbe betont:

Griechisches Neumenbild

Slavisches Bild

Typ I	„/ x v	Typ I	=v =+
	„' „' v		=\ =+
	„ 3 v		„/ =+
	„' // v		=} =+
Var. I	„/ „ v		=— =+
	„' „ v		
Typ II	„/ „ v	Typ II	— v +
	/ „ v		

52) V.M. Metallov: Russkaja Zimiografija iz oblasti cerkovno-pevčeskoj Archeologii i Paleografii, Moskau 1899.

53) Høeg: Ein Buch altrussischer Kirchengesänge, S.279ff.

Dazu als Vergleich Chom:

26x ≡ ̣̣ ̣̣ ≡ ̣̣ ≡ ̣̣ +

(Voznos korečnyj, Komm.982)

21x ≡ ̣̣ ̣̣ ̣̣ ̣̣ ≡ ̣̣ ≡ ̣̣ +

(Kulisma, Komm.1106, 1001)

6x ≡ ̣̣ ̣̣ ̣̣ ≡ ̣̣ ≡ ̣̣ +

)

1x ≡ ̣̣ ̣̣ ̣̣ ≡ ̣̣ ̣̣ +

)

) vgl. (Voznos konečnyj)

b) 2.letzte Silbe betont:

Griechisches Neumenbild

Slavisches Neumenbild

Typ I 1 > 2 > 3 > 4  
(2 u. 5+2) 1 > 2 > 3 > 4  
:/ > 2 > 3 > 4 > 5 > 6

Typ I 1 x ̣̣ ̣̣ ̣̣ ̣̣ = +  
(2 u. 5+2) 1 x ̣̣ ̣̣ ̣̣ ̣̣ = +  
4 x ̣̣ ̣̣ ̣̣ ̣̣ = +  
1 x ̣̣ ̣̣ ̣̣ ̣̣ = +  
1 x ̣̣ ̣̣ ̣̣ ̣̣ = +

(letzterer Schluß ist in O nicht neumiert)

Typ II 1 > 2 > 3 > 4  
(4+2)

Typ II 8x ̣̣ ̣̣ ̣̣ ̣̣ = +  
(4+2) 1x ̣̣ ̣̣ ̣̣ ̣̣ = +

Typ III ̣̣ ̣̣ ̣̣ ̣̣ ̣̣  
(5+1)

Typ III 1x ̣̣ ̣̣ ̣̣ ̣̣ ̣̣ +  
(5+1)



Bei Chom zeigt sich:

Typ I 7x  $\underline{=}$   $\underline{=}$   $\underline{=}$   $\underline{=}$   $\underline{=}$   $\underline{=}$   $\underline{=}$  (Mereža, Komm. 1031, 1029)

Typ II 9x  $\underline{=}$   $\underline{=}$   $\underline{=}$   $\underline{=}$   $\underline{=}$   $\underline{=}$   $\underline{=}$  (Mereža)

Typ III 1x  $\underline{=}$   $\underline{=}$   $\underline{=}$   $\underline{=}$   $\underline{=}$   $\underline{=}$  (Kulisma, Komm. 1106, 1029) ein Dreierschluß

Wir finden also auch im VIII. Kirchenton eine Kontinuität der Betonungsstruktur in den Schlußkadenzen des Strophen-schlusses von O über Np zu Chom.

Aufgrund der erwiesenen Betonungsübereinstimmungen zwischen dem griechischen Text, der griechischen Neumierung in O und der slavischen Neumierung in No/Np läßt sich als Arbeits-hypothese eine Liste mit hypothetisch betonten slavischen Wörtern erstellen. Als Akzentstelle nehmen wir die Silben an, die unter musikalischem Iktus stehen.

XXII. Vorläufige Schlußfolgerungen

## 1) "Hypothetische" Betonung der slavischen Wörter unter Melodie-Iktus

Aus dem vorliegenden Material lassen sich als Arbeitshypothese folgende Akzentstellen für die Wörter unter Melodie-Iktus am Strophenschluß ableiten: (Akzent angezeigt durch / über der Silbe)

беззаконн<sup>́</sup>  
 \* благословл<sup>́</sup>ень  
 \* благосл<sup>́</sup>овленъ  
 \* бога<sup>́</sup>  
 \* б<sup>́</sup>ога  
 богови<sup>́</sup>  
 бог<sup>́</sup>  
 боже<sup>́</sup>  
 божеств<sup>́</sup>ное  
 б<sup>́</sup>ожество

велиц<sup>́</sup>ствия  
 велича<sup>́</sup>емъ  
 владыц<sup>́</sup>  
 владыч<sup>́</sup>н<sup>́</sup>ю  
 волю  
 вселено<sup>́</sup>ю  
 всесил<sup>́</sup>нъ  
 \* вс<sup>́</sup>ьмъ  
 \* в<sup>́</sup>с<sup>́</sup>ьмъ  
 в<sup>́</sup>си  
 \* в<sup>́</sup>зведи  
 \* в<sup>́</sup>зведи

в<sup>́</sup>зрадоу<sup>́</sup>ть ся  
 в<sup>́</sup>зыва<sup>́</sup>ющи  
 в<sup>́</sup>сия  
 в<sup>́</sup>сия<sup>́</sup>ющи  
 в<sup>́</sup>сыла<sup>́</sup>ющ  
 в<sup>́</sup>сяч<sup>́</sup>ская  
 в<sup>́</sup>ькы  
 в<sup>́</sup>ьрно  
 в<sup>́</sup>ьрнн<sup>́</sup>

глаго<sup>́</sup>ли  
 го<sup>́</sup>спода  
 \* го<sup>́</sup>споди  
 \* го<sup>́</sup>споди  
 го<sup>́</sup>спод<sup>́</sup>ня  
 гр<sup>́</sup>оба

дарован<sup>́</sup>ия  
 дивих<sup>́</sup> ся  
 доух<sup>́</sup>  
 доуш<sup>́</sup>  
 доушам<sup>́</sup>

знаемъ  
зовемъ

животъ  
жизнь

и сила  
избавителя  
именоуемъ  
искоуши  
исправление

крѣвию

лѣности

милостию  
милосърде  
милосърдиемъ  
миръ  
миръныи  
мирънъ  
моего  
моею  
мои  
моихъ

« молю ти ся

« молю ся

мѣя

многомилостиве

мъртвѣимъ еси

направляи

наследіе

«настави  
« настави  
нашему  
нашимъ  
нашихъ  
неврѣженоу

обладающа  
обновлѣние  
оружие  
оставили есте  
отцьскыи  
отчь  
осѣни

побѣдноую

повинникъ

« повѣлѣния

« повелѣния

погибаяи

подаваетъ

подавая

пожъроу ти

поимъ

помилоуи

помози

пострадавѣша

поудимъ тя

превзносите

препрославленъ

пресѣнныя

примири ся

пришьль еси

промышлѣниемъ

прѡсвѣщшааго  
 прослѣви ся  
 прослѣвленъ  
 прослѣвлю и  
 прославляю тя  
 прѣбысть  
 прѣпоясаша ся  
 поуть  
 пѣснь

свобода  
 свѣтълость  
 святъ  
 святыи  
 \* сѣрдѣце  
 \* сѣрдѣце  
 силу  
 слава  
 славимъ  
 славу  
 славяще  
 степенъмъ  
 слово  
 соудъ  
 сѣдѣтелю  
 сѣлънце  
 съпасая  
 съпасе  
 съпасѣния  
 съпасѣнии  
 \* съпаси мя  
 \* съпаси ны  
 съпаслъ еси  
 сътъроша ся  
 съшьствию  
 сынъ

\* твое  
 \* твое  
 твоего  
 твоеи  
 твоему  
 твоемъ  
 твоихъ  
 \* твою  
 \* твою  
 твоя  
 того

оуста  
 оустръмление  
 оутвърди  
 оутвърдимъ ся  
 оутвърдите ся  
 оутвържение

часты  
 чловѣколюбъча  
 чловѣколюбъче  
 чловѣколюбъчя  
 чловѣколюбъчь  
 чловѣкомъ  
 хваление  
 хваления  
 \* христа  
 \* христа  
 христе  
 яко  
 еси  
 есть  
 его  
 единому

## 2. Widersprüchlichkeiten

Es fällt auf, daß sich bei dieser hypothetischen Gleichsetzung von musikalischem Iktus und Wortakzent in No/Np einige Widersprüche ergeben:

благослѡвленѣ  
благослѡвлѣнѣ

твоѡ  
твоѡ

бога  
бога

Христа  
Христа

възведи  
възведи молю ти ся

въсиѣмъ миръ  
въсиѣмъ чловѣкомъ

молю ся  
молю ти ся

настави  
настави

повелѣнїя  
повелѣнїя

съпаси мя  
съпаси ны

сѣрдьце  
сѣрдьце

### XXIII. Die musikalischen Phrasen der Kola im I. Kir- chenton

#### 1) Das Schlußzeichen

Wie schon gesagt, entspricht einem Kolon eine musikalische Phrase, für die späteren slavischen Handschriften Trope genannt.

Der Kolonschluß hat in der Hs. No im I.KT folgende Schlußzeichen: Am häufigsten steht am Kolonschluß die Stat'ja, die man als das typische Schlußzeichen ansehen darf. Sie hat sich auch in späterer Zeit (z.B. Chom) in dieser Funktion erhalten, während sie die anderen Funktionen, z.B. in bestimmten Kadenzformeln auch an zweitletzter Stelle aufzutauchen, nach der vermuteten Reform im 15. Jh. abgelegt hat. Dies alles betrifft allein die Stat'ja prostaja, die einfache Stat'ja, nicht ihre Kombinationen.<sup>54)</sup>

Die Stat'ja erscheint einmal liegend = , allein, oder auch mit folgenden Beizeichen:

=:    =/    =\

Zum zweiten erscheint sie in Schrägstellung nach rechts, wie es in der griechischen Hs. O für die Diple üblich ist, hier ebenfalls allein // sowie mit folgenden Beizeichen:

ii    //    //    // }    // }    //

Zum Dritten erscheinen als Schlußzeichen zwei Balken, ebenfalls in schräger Stellung, aber nach links geneigt, eine Form, die der späteren Složitija \ entspricht. In den Notationen A, B und C nach der Reform im 15. Jh. taucht dieses Zeichen nicht mehr als Schlußzeichen auf. Ich vermute, daß das Zeichen im älteren Stadium von Notation C als eine Variante der Stat'ja aufgefaßt werden muß, zumindest am Kolonschluß.

---

54) von Gardner: Über die Klassifikation, S.187f.

Auch erscheint als Schlußzeichen die doppelte Zapjataja, den griechischen Dyo Apostrophoi entsprechend. Dieses Zeichen taucht in den späteren Notationen A, B und C nach der Reform nicht mehr auf. (↯↯)

Dem griechischen Kouphisma ↯ entsprechend gibt es auch den Ključ als Schlußzeichen. Wenigstens setzt Floros dieses dem griechischen Kouphisma-Zeichen entsprechende Zeichen dem erst in der Notation C nach der Reform vom 15.Jh. auftauchenden Ključ gleich.<sup>55)</sup> Von Gardner erwähnt unter Ključ die alte Form nicht.<sup>56)</sup> Als letztes sei noch einmal die Stopica erwähnt, ein für das Griechische gängiges Kolonschlußzeichen, das aber in No/Np selten an dieser Stelle auftaucht.

Es ist sinnvoll, die musikalischen Phrasen nach dem Schluß, also von rückwärts zu ordnen, da die Schlußkadenzen der musikalischen Wendungen am stabilsten sind. Der Anfangsteil einer musikalischen Phrase kann variiert werden. Die letzten Zeichen einer Trope sind die für sie typischen Zeichen. So habe ich auch bei der Einteilung der verschiedenen Phrasen des I. Kirchentones die letzten Neumenzeichen als Kriterium genommen.

Das Schlußzeichen selbst ist allerdings nicht stabil, es kann im Rahmen der oben aufgeführten Zeichen variiert sein.

---

55) Floros: Universale Neumenkunde I, S.162.

56) Von Gardner und Koschmieder: Ein handschriftliches Lehrbuch 2, S.28.

## 2) Vergleich der griechischen und slavischen musikalischen Formeln des ersten Kirchentones

Die slavischen Strophenschlußformeln tauchen auch als Kolonschluß auf. Hier wird natürlich das Strophenschlußzeichen Kryž + durch ein Kolonschlußzeichen ersetzt. Wir ordnen die Formeln nach den Kadenz:

1.                    /    //    //

Diese Schlußkadenz gehört zu einer festen Melodiefornel:

↘    √    ∽:    =/    =    =

Eine den Neumenzeichen nach entsprechende, z.T. gleiche, z.T. ähnliche Formel kennt auch das Byzantinische:

S.14, I.KT, L 1, Eu 9)    /    >    ∽...    //    //    ∽

S.32, I.KT, L 1, Eu 4)    /    >    ∽...    //    //    ∽

Auch hier taucht sie sowohl am Strophenschluß (1. Beispiel), als in der Mitte als Kolonschluß auf. Ob mit der Ähnlichkeit der Zeichen auf eine gleiche Melodie geschlossen werden kann, möchte ich hier nicht entscheiden.

In Chom entspricht dieser Kadenz die Pastela bzw. Grunka, (vgl. Kommentar bei Gardner/Koschmieder Nr.75)

/    //    //

Wie schon gezeigt, stimmen nicht überall in O und No die Kadenztypen genau überein, man hielt sich hauptsächlich an die musikalische Betonungsstruktur, hier: Melodie-Iktus auf der drittletzten Silbe.

2.                    //    //    //

Hier wird das Zeichen // durch die zwei Zapjataja-Zeichen ersetzt. Es gibt auch eine entsprechende griechische Kolonkadenz:



S. 38, I.KT, L 6, Eu 1)

O:	✓	»	✓	»	✓
	θε-----όσ			ή-----μων	
No:	✓	»	✓	»	✓
	бо-----же			яа--шь	

Die Kadenz gehört zu einer festen musikalischen Formel, die sowohl bei O als auch bei No auftaucht. Hier ein Beispiel von einem Strophenschluß:

S.30, I.KT, L 5, Eu 8)

O:	✓	✓	✓	»	✓	»	✓	»	✓
	δο--ξο-----λο--γοῦ--μεν	σε	φιλ-----άν-----θρω-----πε						
No:	✓	✓	✓	»	✓	✓	✓	✓	»
	славо-----сло--ви--шь	тя	чловѣ-ко-----лю-----бь--че.						

Bei Chom kommt als entsprechende Wendung die Dolinka vor, allerdings im wesentlichen am Strophenschluß. (Komm. 57)  
S.30 (vgl. oben)

✓	✓	✓	»	✓	»	✓
✓	✓	✓	»	✓	»	✓
че--ло--вѣ-----ко--лю-----бе-----че						

3. = U = =

Auch diese Wendung gehört zu einer festen Melodiefornel, die durch eingeschobene Stopicy etwas variiert werden kann:

(✓ ✓ ✓) \ = U = \ =

Ob man zu dieser Wendung eine entsprechende byzantinische parallelsetzen kann, ist fragwürdig. Immerhin gibt es ähnliche Wendungen:

S.12, I.KT, L 3, Eu 8)

O:     |·   //   //    ↳

          βo---ή---σω---μεν


No: ↳   \   //   = \   =

          вЪ--зЪ--пи-----е---мЪ

Doch entsprechen sich die Wendungen nicht in den griechischen und slavischen Versen.

Bei Chom finden wir dieselbe Zeichenfolge als Kulisma wieder. (Komm.1106)

      ^    )    = u    = \    =



vo-----зо-----пи-----е-----мо

Die Kulisma ist eine der am häufigsten verwandten Tropen im Stolnotationssystem. Allerdings ändert sich die Interpretation der fixen Zeichen nicht nur von Kirchenton zu Kirchenton, sondern sogar innerhalb eines Kirchentones wird die Kulisma in der Mitte (also am Kolonschluß) anders gesungen als am Ende, am Strophenschluß. Doch können beide Singarten auch am Kolonschluß auftauchen.

Wir finden in Chom (Kosch. S.44/45) dieselbe Zeichenfolge in demselben Kirchenton in verschiedener Interpretation: (I.KT, L 6, Eu 16)

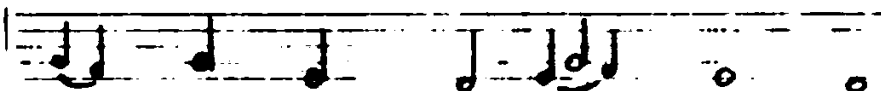
O:      $\overset{\sim}{\cup}$      $\swarrow$      $\swarrow$      $\overset{\sim}{\cup}$      $\swarrow$      $\pi$      $\swarrow$      $\cup$      $\swarrow$      $\swarrow$      $\swarrow$

          άν---ά-----γα-----γε     Χρι-στὲ     ὁ     θε---ὄσ·

No:      $\swarrow$              $\swarrow$              $\swarrow$              $\swarrow$      $\swarrow$             //            //

          въз-----ве----ди            христе            бо-----же

Chom:      $\overset{\sim}{\cup}$       $\swarrow$       $\swarrow$              $\swarrow$      $\cup$              $\cup$              $\cup$



Kurz danach:


O:      $\swarrow$      —      $\swarrow$       $\swarrow$

          φιλ---άν-----θρω---πε

No:      $\swarrow$              $\swarrow$              $\swarrow$             //

          ми---ло-----сти---ве

Chom:      $\swarrow$              $\cup$              $\cup$              $\cup$



Im zweiten Fall zeigt die griechische Hs. O keine der Wortbetonung (philánthrōpe) entsprechende Betonungsstruktur in der Melodie. Vergleicht man aber die Stelle bei Velimirović, App. I, S.LVII, so sieht man, daß die griechischen Hss. W, Ku, S<sup>1</sup> und S<sup>2</sup>, sowie Sb 'philánthrōpe'

auch musikalisch auf der drittletzten Silbe betonen. Die slavische Hs. Ch 1 zeigt: ♪ ♫ ⊕

4. ♪ \ =

Diese schlichte Formel, am Strophenschluß selten gebraucht, taucht am Kolohende öfters auf. Sie hat oft im Griechischen Analogie:

S.18, I.KT, L 3, Eu 22)

O:        ♪            )            ♫  
          ἀ-----γῆ-----οσ

No:        ♪            \            " "  
          пре-----свя-----та

S.16, I.KT, L 3, Eu 16)

O:        /            ♫            " "  
          θεύ-----τε-----ρον

No: ♫    ♪            \            " "  
          въ-то-----ро-----е

In Chom findet sich eine entsprechende Trope: Priglaska (Komm.81)

♪ = ♫ =

S.19 (vgl. 1.Beispiel)

          ^        ♪            )        =  
          ♪        ♫            ♫        ○  
          нъ---сте        свя--та

S.17 (vgl. 2.Beispiel)

BTO--po---e

5. Eine Melodieformel, die ebenfalls auf der drittletzten Silbe betont ist, aber nicht am Strophenschluß des I.KTs vorkommt, ist:

Eine direkte griechische Entsprechung dieser Kolonschlußformel gibt es nicht, wohl aber Ähnlichkeiten (vgl. Formel. Nr.2)

S.50, I.KT, L 7, Eu 8)

O: ξ---ψαλ---λον

No: πο---я---а-----χοу

In Chom entsprechend:  
(Dolinka plus Udra  
bzw. Rutva)  
(Komm. 101)

по---я-----ху

6.

Diese Formel ist Nr. 4 ähnlich, sie findet ebenfalls in der griechischen Formel / > " ihre Entsprechung:  
S.46, I.KT, L 7, Eu 9) O:

τῶ παντά---νακ---τος

No: Вь---сѣхъ цъ--са-ря

In Chom entsprechend:  
(Priglaska, Komm.81)

ε ˘ ˘ ˘ ˘ ˘  
Be---сѣ----хо ца--ря

und weiter unten in demselben Hirmos:

O: ˘ ˘ ˘ ˘ ˘  
θυ---μαί---νον---τος  
No: ˘ ˘ ˘ ˘ ˘  
яр--я----щю ся

Ist das letzte Wort der Phrase auf der zweitletzten Silbe betont, so erscheint am Phrasenschluß folgende Art von Schlußkadenzen:

7. ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

Eine dem Neumenbild nach genaue griechische Entsprechung ist nicht zu finden. Doch von der Struktur her ähnlich ist folgende:

S.30/32, I.KT, L 5, Eu 9)

O: ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘  
ἐ-σκω---τις--μέ-νοις κλά-νησ  
No: ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘  
ом-ра---че--ны---я ль--сти

In Chom entsprechend:  
(Koleso, Komm.92)

˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘  
◦ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

Die Trope Koleso sieht zwar auf den ersten Blick nicht sehr verwandt aus, steht aber eigentlich immer bei analogen Stellen. Immerhin ist auch hier die viertletzte Silbe Iktusträger (Krjuk) und die vorletzte Silbe Längungsträger.

Diese Schlußwendung taucht eigentlich immer als ganze Formel mit den letzten fünf stereotypen Grundzeichen auf.

8.  $\checkmark \checkmark \checkmark = / =$  und  $\checkmark > : = / =$ .

Diese Trope wird nicht als Strophenschlußkadenz gebraucht. Eine genaue Übereinstimmung der gesamten Formel findet sich im Griechischen nicht, wohl aber das Übereinstimmen der letzten zwei Zeichen.

S.12, I.KT, L 3, Eu 8) O:  $\checkmark \checkmark \checkmark = / =$  " " " "  
 τῷ προσ τῶν ἀι---ών---ων  
 No:  $\checkmark \checkmark \checkmark = / =$  "  
 πρ---ο---βῆ---ς---νοῦ---μου

Entsprechung bei Chom:  
 (Rutva, Komm. 91)


$\checkmark \checkmark \checkmark = / =$  "  
 " " " " " "  
 | πρ-ο-βῆ-ς-νο-μου



S.32, I.KT, L 5, Eu 9)

O:  $= / =$   $\checkmark \checkmark \checkmark = / =$  "  
 εὐ-χε---ρῆ τε τον τρίβον  
 No:  $\checkmark \checkmark \checkmark = / =$  "  
 οὐ-δο---ὄβ-ζῆς---ῆς δε ποῦ---τε

Entsprechung bei Chom:  
 (Rutva, Komm.91)


$\checkmark \checkmark \checkmark = / =$  "  
 " " " " " "  
 | οὐ-δο-ὄβ-ζῆς-ῆς δε ποῦ-τε

Auffallend ist hier die Entsprechung des Zeichens  im Griechischen (Diple plus Oxeia), im frühen slavischen Neumenbild und in der B-Notation von Chom (Strěla).

9.  v =: // und  v =: \ "















Diese Formel hat im griechischen Neumenbild keine direkte Entsprechung. In No tritt sie als geschlossene Trope mit fünf konstanten Zeichen auf. Wie das Zeichenbild der Kulisma hat sich dasjenige dieser Trope, der Mereža, im Laufe der Zeit nicht verändert, so daß wir in Chom genau dieselben Zeichen vorfinden: (Komm. 119)

S.22, I.KT, L. 4, Eu 9)

O:  / > = " v  
Αμβακουμ προμη----νύ--ει


No:      =: // "  
ам-ва-ку--мъ провъз-вѣ--ща--е---тъ

Chom:

  ) =   U =: \ =  
Mereža:            
(Komm.119) АВ-ва--ку--мо про-воз--вѣ--ща----е---те

Die Mereža hat wie die Kulisma in den verschiedenen Kirchentönen verschiedene Bedeutung.

10. Auf der fünftletzten Silbe betont:

 = v >: \ " "

Im Griechischen hat diese Formel keine direkte Entspre-



chung. In Chom wird sie durch den Šipok dargestellt:

(Šipok s Kolesom, Komm.112)

S.10, I.KT, L 2, Eu 00 (Zeile 6)

O:    >ˆ    -    \    //    >    L\    >ˆ  
       ó    êκ Παρθέ-----νου    τεχ----θείσ.

No:    v    v    v    =v    >:    \    "    "  
       o----тъ    дѣ-----вы    ро-----жи----и    ся

Chom:    É    ˆ    v    =v    v    v    =\    =

11. Auf der viertletzten Silbe betont:

=/    v    v    =    und    =/    v    v    v

Im Griechischen ergibt sich ein ähnliches Bild:

=/    >    >    //}    und    //    >    /    //

In Chom wird die viertletzte betonte Silbe ebenfalls wie in No durch eine Stréla markiert: // oder // (Trobe: Zaděvec, Komm.84)

S.36, I.KT, L 5, Eu 17)

O:    //    >    >    //}  
       voũv o    θε----ός


No:    =/    v    v    "  
       oy-----мъ    бо----же

Chom:    =/    ˆ    ˆ    =  
       ♪    ♪    ♪    ♪    ○  
       y-----мо    Бо----же

S.28, I.KT, L 5, S.28, Eu 1)

O:            - ̂     > / ̂  
                  θε--ο-----γνω--σί--ασ

No:    ♪ ♪ = ♪ ♪ " "  
           бо--го--раз--у--ми----я

Chom: ♪ ̂    = ♪ ̂ =  
  
           бо--го-----раз--у--ми----я

Alle bisherigen musikalischen Formeln von No hatten eine Entsprechung in der Breslauer Hs. Chom.

12. ♪ ♪ ♪ =

S.32, I.KT, L 5, Eu 4)

O:                    > / ♪ - / > > / >  
                   τὸ θεῖ--ον καὶ ἄρ--ρη---τον κίλλοσ

No:    Ε ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ \ ♪ ♪ ♪ =  
           Бо-жи-ю и не-из-дрече-нь-ноу--ю до---брѣ-тоу

Diese Formel hat in Chom keine eigene Entsprechung, auch im Griechischen hat sie kein Vorbild. Es ist lediglich in O und No jeweils die vorletzte Silbe musikalisch durch eine Oxeia bzw. einen Krjuk betont.

13. Eine genaue Übereinstimmung haben wir zwischen O und No bei der Formel

\ " "

S.40, I.KT, L 6, Eu 9)

O:  $\underline{\epsilon}$  / 3v >... \ " v  
 Καὶ ζά--λην ἀπ----αρ----κέ----σαι  
 No: ✓ v ✓ >: \ " "  
 и бу----рю ου----το--λι---τι

Chom ist hier ohne direkte Entsprechung, nur die Betonung auf der vorletzten Silbe stimmt überein.

Chom:  $\downarrow$   $\downarrow$  >:  $\underline{\epsilon}$  ) m' +

14.  $\alpha\alpha$  "

Diese Formel findet weder in O noch in Chom ihr Gegenstück:

S.34., I.KT, L 5, Eu 6)

O: - - "  $\alpha_3$  }  
 ἀν--τι μύ---ρου  
 No:  $\underline{\epsilon}$  \ >> } "  
 и за мю---ρο  
 Chom:  $\downarrow$   $\downarrow$  α' =  
 и в мѣсто ми---ра

Das vorletzte Zeichen >>, die Derbica, kommt häufig im III.KT und im IV.KT vor, für die es typisch ist. Sie bildet den Kern der Trope Derbica (Komm.149). Seltener kommt die Derbica auch im I. und VIII.KT vor, und zwar in der Notation B.<sup>57)</sup>

57) Von Gardner und Koschmieder: Ein handschriftliches Lehrbuch 2, S.49.

In O und No taucht diese Trope im III.KT parallel auf, so zum Beispiel (S.156, Zeile 16), wo Chom ebenfalls die Derbica hat.

Hier im ersten Kirchenton scheint die Derbica dem III. Kirchentone entliehen zu sein.

#### XXIV. Statistik der Phrasenschlüsse und Strophenschlüsse

##### I. Kirchentone

Nachdem wir festgestellt haben, daß die Strophenschlußkadenzen sämtlicher Kirchentöne iktusmäßig im wesentlichen in der griechischen Hs. O und der slavischen Hs. No/Np übereinstimmen, wollen wir den Kolonschluß der einzelnen Kirchentöne untersuchen. Hierbei ziehe ich nur die textlich in beiden Sprachen übereinstimmenden Kola zur Statistik heran. Angehängt ist jeweils eine Statistik der Strophenschlüsse.

(+ bedeutet Übereinstimmung, - Nichtübereinstimmung, ? bedeutet erklärbares, aber fragliches Nichtübereinstimmung).

##### I. Kirchentone:

Dreierschluß:	105 +	3 -	1 ?
<hr/>			
Zweierschluß:	81 +	2 -	1 ?
<hr/>			
Einerschluß:	46 +	2 -	3 ?
<hr/>			
Viererschluß:	2 +		
<hr/>			
Fünferschluß:	6 +		
<hr/>			
Zusammen:	240 +	7 -	5 ?
<hr/>			
=====			

Von den 56 Strophenschlüssen mit übereinstimmendem Text sind 54 + und 2 -.

41 x positiver Dreierschluß, 1 x negativer Dreierschluß

13 x positiver Zweierschluß, 1 x negativer Zweierschluß

## II. Kirchenton

### Statistik der Kolonschlüsse:

Dreierschluß:	96 +	10 -	4 ?
<hr/>			
Zweierschluß:	139 +	2 -	2 ?
<hr/>			
Einerschluß:	68 +	2 -	2 ?
<hr/>			
Viererschluß:	5 +		
<hr/>			
Fünferschluß:	6 +		1 ?
<hr/>			
Sechschluß:	1 +		
<hr/>			
Zusammen:	315 +	14 -	9 ?

=====

### Strophenschlüsse:

Von den 70 Strophenschlüssen mit übereinstimmendem Text sind 67 +, 2 - und 1 ?.

48 x positiver Dreierschluß, 2 x negativer Dreierschluß,

16 x positiver Zweierschluß, 1 x positiver und 1 x fraglicher Viererschluß,

1 x positiver Fünferschluß, 1 x positiver Sechschluß.

## III. Kirchenton

## Statistik der Kolonschlüsse:

Dreierschluß:	43 +	2 -	1 ?
---------------	------	-----	-----

---

Zweierschluß:	38 +	5 -	
---------------	------	-----	--

---

Einerschluß:	22 +	2 -	4 ?
--------------	------	-----	-----

---

Viererschluß:	1 +		
---------------	-----	--	--

---

Fünferschluß:	1 +		
---------------	-----	--	--

---

Zusammen:	105 +	9 -	5 ?
-----------	-------	-----	-----

=====

.....

## Strophenschlüsse:

Von den 29 Strophenschlüssen mit übereinstimmendem Text sind 26 +, 1 - und 2 ?.

22 x positiver Dreierschluß, 1 x negativer Dreierschluß,  
 2 x positiver Zweierschluß, 1 x fraglicher Zweierschluß,  
 2 x positiver Fünferschluß, 1 x fraglicher Sechterschluß.

## VI. Kirchenton

## Statistik der Kolonschlüsse:

Dreierschluß:	37 +	5 -	8 ?
<hr/>			
Zweierschluß:	70 +		2 ?
<hr/>			
Einerschluß:	24 +		5 ?
<hr/>			
Viererschluß:	1 +		
<hr/>			
Zusammen:	132 +	5 -	15 ?
=====			

## Strophenschlüsse:

Von den 27 Strophenschlüssen mit textlicher Übereinstimmung sind alle positiv.

- 19 x positiver Dreierschluß,
- 7 x positiver Zweierschluß,
- 1 x positiver Viererschluß.

## VII. Kirchenton.

## Statistik der Kolonschlüsse:

Dreierschluß:	37 +	5 -	1 ?
<hr/>			
Zweierschluß:	28 +	5 -	3 ?
<hr/>			
Einerschluß:	13 +		2 ?
<hr/>			
Fünferschluß:	5 +		1 ?
<hr/>			
Zusammen:	83 +	10 -	7 ?
=====			

## Strophenschlüsse:

Von den 25 Strophenschlüssen mit textlicher Übereinstimmung sind 24 + und 1 ?.

22 x positiver Dreierschluß

1 x positiver Zweierschluß

1 x positiver Fünferschluß, 1 x fraglicher Fünferschluß.



## VIII. Kirchenton

## Statistik der Kolonschlüsse:

Dreierschluß:	116 +	13 -	3 ?
---------------	-------	------	-----

---

Zweierschluß:	141 +	7 -	2 ?
---------------	-------	-----	-----

---

Einerschluß:	70 +	1 -	4 ?
--------------	------	-----	-----

---

Fünferschluß:	1 +		
---------------	-----	--	--

---

Zusammen:	328 +	21 -	9 ?
-----------	-------	------	-----

---

=====

## Strophenschlüsse:

Von den 81 Strophenschlüssen mit übereinstimmendem Text sind alle positiv.

64 x positiver Dreierschluß,  
 16 x positiver Zweierschluß,  
 1 x positiver Fünferschluß.

## XXV. Weitgehende Gleichheit zwischen griechischem und slavischem musikalischem Iktus

Bei der genaueren Untersuchung der Kanones sämtlicher Kirchentöne, die in No/Np enthalten sind, ergab sich, daß nicht nur der Strophenschluß, sondern im wesentlichen auch der Kolonschluß hinsichtlich des musikalischen Iktus konstant ist.

Da wir nicht voraussetzen können, daß die von uns untersuchte slavische Melodieführung mit der griechischen identisch ist, können wir wiederum nur auf den Iktus der Melodie hinweisen. Hier gibt es ein ähnliches Bild wie bei den Schlußkadenzen:

Auch hier stimmt der Schluß der einzelnen Phrasen iktusmäßig in No/Np und O überein, wenigstens in den meisten Fällen, wie aus der Statistik zu ersehen ist. Ganz deutliche Übereinstimmung erreichen die Phrasenschlüsse, die auf sog. Strophenschlußkadenzen ausgehen. Das ist ein Hinweis darauf, daß diese Kadenzen besonders stabil waren. Doch auch die einfacheren und speziellen Phrasenschlüsse der Mitte sind iktusmäßig als stabil zu betrachten. So erscheint es zulässig, als Arbeitshypothese diejenigen slavischen Wörter, die unter einem klaren Melodie-Iktus stehen, mit hypothetischen Akzenten zu versehen, die dann Gültigkeit haben müßten, wenn das Verhältnis von gedichteter Sprache zur musikalischen Bearbeitung dasselbe wäre wie im griechischen Vorbild, daß nämlich Wortakzent und Melodie-Iktus zusammenfallen würden.

Hier fällt einmal auf, daß viele slavische Wörter dann anders betont würden, als im heutigen Russisch üblich. Wie schon Koschmieder<sup>58)</sup> bemerkt hat, könnte das auf eine Akzentverschiebung im Laufe der Jahrhunderte zurückzuführen sein. Doch was weiter befremdet, ist der

---

58) Koschmieder: Die altrussischen Kirchengesänge, S.6.

Umstand, daß dieselben Wörter in demselben grammatischen Fall innerhalb der Handschrift verschieden betont würden. Diese Fälle ziehe ich aus der Gesamtstatistik heraus und erkläre sie im einzelnen.

XXVI. Widersprüchlichkeiten in der "hypothetischen" slavischen Wortbetonung

a

b

благослѡвленъ

Keech. S.290, Z.11, VIII.KT

благосло-вленъ е-си

✓ ✓ ǀ ǀ ✓ \ = +  
- / ǀ " ǀ

сѡ---λο---υη----τόσ ει̇

благословленъ


S.46, Z.10, I.KT

благосло-вленъ бо-гъ

✓ ✓ ✓ = ✓ ✓ "  
> x - - > v ð ǀ

сѡ--λο-γυ--τόσ ό θε--ός

Beispiel 1a zeigt in Text und Melodie eine typische Schlußkadenz des VIII.KTs. Das slavische Neumenbild ist stereotyp, es bleibt in der folgenden Zeit in derselben musikalischen Betonungsstruktur (5+2) als Mereža erhalten, vgl. Chom:

ǀ ǀ ǀ ǀ ǀ = ǀ +  
  
 бла-го--сло--ве--но е--си

<p>2.                    a</p> <p>          βοῦγα</p> <p>          S.246,5, VII.KT</p> <p>      въ   въ-кы   бо--га</p> <p>      ↳   υ   =   = \ +</p> <p>      ↳   υ   &gt;   υ   "   ↳</p> <p>      κέν--τας τοῦς αἰώ--νας</p>	<p>                          b</p> <p>          βογά</p> <p>          S.152, 9, III.KT</p> <p>      бо--га   нашего</p> <p>      \   ↳   υ   υ   +</p> <p>      =   ↳   "   &gt;   &gt;   ↳</p> <p>      βασι--λεῖ καὶ θεῶ</p>
--	---

Beispiel 2a hat textlich im Griechischen keine Entsprechung, aber es taucht die stereotype Mereža auf, mit der musikalischen Betonungsstruktur (5+2).

<p>      πρελοῦσα---α-γο</p> <p>      υ   υ   υ   υ   /   υ   υ   /</p> <p>      &gt; - υ   /   &gt;   3   π</p> <p>      μεταβα--λόν-τα   θε-όν</p>	<p>      бо-га</p>
--	--------------------

<p>3.                    a</p> <p>          вѣзведи</p> <p>          S.100, 13, II.KT</p> <p>      въз-ве-ди</p> <p>      = υ = ⊕</p> <p>      /   "   "   υ</p> <p>      ἀνά----γα-γε</p>	<p>                          b</p> <p>          възвѣди</p> <p>          S.42, 9, I.KT</p> <p>      възве--ди мо-лю   ти   ся</p> <p>      υ   ↳   υ   &gt; :   = /   =   +</p> <p>      υ   ↳   j   &gt;   = /   "   υ</p> <p>      ἀνά----γα-γε   δέ--ο---μαι</p> <p>      ↳   ↳   ↳   )   = /     = \ +</p> <p>      ♪   ○   ○   ♪   ♪   ♪   ○   ○</p>
--	---

In Beispiel 3a fehlt im slavischen Neumenbild das Schlußzeichen. In Beispiel 3b haben wir eine im Griechischen und Slavischen weitgehend übereinstimmende Formel vor uns, die in den späteren Hss. als Pastela eine der häufigsten Tropen des I.KTs. ist.

- |    | а                |  | b                 |
|----|------------------|--|-------------------|
| 4. | въпíемъ          |  | въпíемъ           |
|    | S.162, 1, III.KT |  | S.236, 12, VII.KT |
|    | ТИ ВЪ-ПИ--е-мъ   |  | ТИ ВЪ-ПИ-е-мъ     |
|    | └┐ ˘ ˘ ˘ ˘ =     |  | ˘ ˘ ˘ ˘ \ =       |
|    | / > / > >        |  | > ˘ > / //        |
|    | σοι κραυγάζομεν  |  | δε σοι βο-ῶ-μεν   |

An diesem Beispiel ist erkennbar, daß sich der Übersetzer nach der Betonung des griechischen Wortes gerichtet hat, da er für die verschieden betonten griechischen Wörter dasselbe slavische Wort verwendet.

- |    |                  |  |                   |
|----|------------------|--|-------------------|
| 5. | въпíю            |  | въпíю             |
|    | S.166, 1, III.KT |  | S.176, 10, III.KT |
|    | ВЪ-ПИ-Ю ТИ       |  | ВЪ-ПИ---Ю ТИ      |
|    | \ = ˘ = \ =      |  | ˘ ˘ \ =           |
|    | \ > // „ - = -   |  | ˘ - - / >         |
|    | κραυγάζω σοι     |  | ῥω βο---ῶ σοι     |

Wieder richtet sich der Übersetzer in der musikalischen Betonungsstruktur nach dem griechischen Vorbild.

- |    |                  |  |                 |
|----|------------------|--|-----------------|
| 6. | глагóлюще        |  | глаголюще       |
|    | S.238, 9, VII.KT |  | S.116, 2, II.KT |
|    | гла-го--лю--ще   |  | гла-го---лю--ще |
|    | ˘ = / = \ =      |  | ˘ = = ˘ =       |
|    | ˘ // ˘ ˘         |  | > / 3 }         |
|    | λέ---γοντες      |  | βο---ῶν---τες   |

Der Übersetzer richtet sich nach der Betonung des entsprechenden griechischen Wortes.

7. <sup>a</sup>  
 ДИВНІХЪ СЯ  
 S.82, 12, II.KT

И ДИ-ВИ--ХЪ СЯ  
 ♪ ♪ ♪ ♪ =  
 / > ~~~~~  
 και ἐξ-έ---στην

<sup>b</sup>  
 ДИВНІХЪ СЯ  
 S.164, 9, III.KT

И ДИ-ВИ---ХЪ СЯ  
 ♪ ♪ ♪ ♪ =  
 / > ð ~~~~~  
 (τὴν ἀ-νο---ῆν σου)

In Beispiel 7b hat das Griechische einen anderen Text.  
 In Chom finden wir die dem Neumenbild von No entsprechende Priglaska:

♪ ♪ ♪ ♪ =  
 ♪ ♪ ♪ ♪  
 И ДИ---ВИ-ХО СЯ

8. ДѢВЫ  
 S.24, 2, I.KT

О--ТЬ ДѢ--ВЫ  
 >: \ >> >>  
 > ♪ >> >>  
 τῆσ Παρθέ-----νου

ДѢВЫ  
 S.148, 13, III.KT

О-ТЬ ДѢ--ВЫ РО-ΛЬ-ШЮ СЯ  
 ♪ ♪ = ♪ ♪ ♪  
 > - - / > > ~~~~~  
 τῶ ἐκ Παρ-θέ--νου τεχθέντι

Das Slavische verhält sich der griechischen Betonungsstruktur entsprechend. Obwohl 'děvy' beide Male das gleiche griechische Wort wiedergibt, ergibt sich aus dem griechischen Satz eine verschiedene Betonung.

a  
9. ЖИВО́ТЬ  
S.102, 5, II.KT

ЖИ-ВО---ТЬ МО---И  
 \ = ✓    ✓    ✓    ✓  
 ✓    >    ✓    ✓  
 τήν ζω-ήν μου

b  
ЖИВОТЪ́  
S.38, 7, I,KT

ЖИ-ВО-ТЬ МО-И бла-же́  
 ✓    ✓    ✓    ✓    ✓    ✓    "  
 -    -    /    >    > ✓    ÷'    π  
 τήν ζω-ήν μου ά---γα--θέ

Beispiel 9a ist der Chiliandarhandschrift entnommen.  
Die unterschiedliche Betonung des slavischen Wortes gemäß der Melodiestructur ergibt sich durch Einhaltung des griechischen Betonungsvorbildes.

10. МО́ЛЮ  
S.186, 12, VI.KT

МО--ЛЮ    СЯ  
 = v    = /    =  
 /    >    //  
 δέ---ο---μαι

МОЛЮ́  
S.42, 9, I.KT

ВЪЗ-ВЕ-ДИ МО--ЛЮ    ТИ СЯ  
 ✓    ✓    ✓    >:    = /    =    +  
 ✓    ✓    ÷'    >    //    "    ✓  
 άν--ά--γα--γε    δέ---ο---μαι

In Beispiel 10b hat das 'ti' im griechischen Text keine Entsprechung. Durch diesen Einschub wird die Betonung, gemessen an Beispiel 10a, um eine Silbe nach vorne verlegt.

11. ВЪ МО́РИ  
S.150, 7, III.KT

ВЪ ЧЪРМЬ-НЪ́-МЪ    МО-РИ  
 L    ✓    ✓    ✓    ✓    = \    =  
 >    -    -    /    >    //    //  
 έν Ε-ρυ-θρα̃ θα---λάσση

ВЪ МОРИ́  
S.258, 10, VIII.KT

ВЪ МО-РИ ЧЪРМЬ-НЪ́--МЪ  
 Ε    ✓    ✓    π    ✓    ✓    =:  
 >    -    -    >    >    ÷'    A  
 έν θα-λάσση Ε-ρυ--θρα̃

Wie im griechischen Vorbild stellt auch der slavische Text die Satzglieder im zweiten Beispiel um, wodurch sich verschiedene Betonung des Wortes 'mori' ergibt.

a

b

12. Μῆνογάμῃ  
S.84, 15, II.KT

Μῆνογάμῃ  
.S.268, 6 VIII.KT

НАДЪ ВО-ДА-МИ МЪ-НО-ГА-МИ	НАДЪ ВО-ДА-МИ МЪ-НО-ГАМИ
πολλῶν ἐ--πι ὑ--δά-των	ἐ--πι ὑ--δά-τω πολλῶν

Das Slavische weist hier die gleiche Textstruktur auf, während das Griechische die Worte umgestellt hat. Dadurch ergeben sich im Griechischen andere Kadenzbetonungen, die das Slavische nachvollzieht. Dadurch, daß das Slavische die aufgespaltene Dreierkadenz in 12b, wie sie im Griechischen erscheint, wieder in die Urform zurückführt, kommt der Widerspruch mit Beispiel 12a zustande.

13. Μῦшьцею  
S.218, 13, VII.KT  
ΜΥ-ШЬЦЕ-Ю ВΥ-СО-ΚΟ-Ю

εὐβραχί-ο--νι αὐ--τοῦ

Μῦшьцею  
S.254, 8, VII.KT  
Μῦшьце--ю сво-е-ю

εὐβραχί--ο-νι αὐ-τοῦ

S.218, 10, VII.KT  
ВΥ-СО-ΚΟ-Ю ΜΥ-ШЬ-ЦЕ--Ю

τῆ κραταια δυναμει Χριστός  
Im ersten Beispiel von 13a liegt eine ziemlich freie Übersetzung des Wortes 'dynamei' vor. Im zweiten Beispiel ersetzt das slavische Wort 'vysokoju' das zu erwartende 'svojeju' von Beispiel 13b.



- |     |                 |  |                          |
|-----|-----------------|--|--------------------------|
|     | a               |  | b                        |
| 14. | νάστανι         |  | наста́ви                 |
|     | S.100, 7, II.KT |  | S.170, 6, III.KT         |
|     | на-ста-ви       |  | на-ста--ви    мя         |
|     | ↖ = +           |  | ↖ = ∪ = ↖ +              |
|     | ↗ ↘ ↙ ↚ ↛       |  | ↗ ↘ ↙ ↚ ↛                |
|     | καθο--δη--γησον |  | με καθο--δη----γη----σον |

Durch die enklitische Anhängung des Wortes 'mja' in Beispiel 14b erhalten wir im Slavischen eine von Beispiel 14a verschiedene Betonung. Das griechische Vorbild ist das gleiche.

- |     |                  |  |                 |
|-----|------------------|--|-----------------|
| 15. | όβιδέ            |  | обиде           |
|     | S.176, 2, III.KT |  | S.194, 2, VI.KT |
|     | об--и--де    мя  |  | об--и--де    мя |
|     | ↖ ↘ ↙ =          |  | ↖ ↗ = =         |
|     | ↗ ↘ ↙ ↚ ↛        |  | ↗ ↘ ↙ ↚ ↛       |
|     | ἐκύ---κλω--σέ με |  | ἐ--κύ--κλωσέ με |

Das Griechische hat beidesmal die Betonung auf der viertletzten Silbe liegen. Da aber die Kadenz in Beispiel 15b aufspaltbar ist, hat der Übersetzer diese Aufspaltung rückgängig gemacht und erhält somit einen Dreierschluß. Die Behandlung der aufgespaltenen Dreierschlüsse im griechischen Vorbild werden in No/Np nicht einheitlich vorgenommen.

a  
16. обновлѣние  
S. 84, 2, II.KT

об-но-вле-ни--е  
 ↳ \ = ∪ ≠ +  
 ↳ \ // ; ↳  
 ἐπ-αν-όρ---θω-σιν

b  
обновленіе  
S.86, 8, II.KT

об-но-вле-ни--е  
 ↳ ↳ \ = =:  
 = / > \ // // /  
 βρο-τῶν καὶ-νουργί-αν

'Obnovlenije' steht für zwei verschiedene griechische Wörter, die verschieden betont sind, weshalb das slavische Wort auch, gemessen an der Melodie, zwei verschiedene Betonungen aufweist.

17. όρουжіе  
S.252, 15, VIII.KT

о--роу-жи-е  
 ↳ ↳ ↳ =  
 ↳ - ↳ > / >↳  
 ἀ-ήτιη--τον ὄπλον

орούжие  
S.230, 14, VII.KT

о--роу--жи--е  
 \ = — = +  
 βο--ή---θει---αν

In Beispiel 17a widerspricht sich im Griechischen Textbetonung und musikalische Betonung. Das Slavische hält sich an das griechische Neumenbild. Durch die Textumstellung in Beispiel 17b wird 'oroužije' entsprechend 'boētheian' auf der drittletzten Silbe betont. Hier hat das Griechische keine Neumen.

- |     | a                   |  | b                        |
|-----|---------------------|--|--------------------------|
| 18. | отро́ци             |  | отроци́                  |
|     | S.108, 2, II.КТ     |  | S.114, 13, II.КТ         |
|     | три--е от-ро--ци    |  | трие от-ро--ци въ печи   |
|     |                     |  |                          |
|     | οἱ τρεῖς σου παῖδες |  | Τρεῖς παῖδες ἐν μα-μί-νῳ |

In Beispiel 18b bewahrt das Slavische die griechische Betonungsstruktur (4+2), wodurch der Akzent auf ein anderes Wort fällt; (statt auf 'v' auf 'otroci').

- | 19. | повелѣ́нїя   |  | повелѣ́нїя           |
|-----|--|--|----------------------|
|     | S.234, 4, VII.КТ   |  | S.172, 6, III.КТ     |
|     | тво-я по-ве-лѣ́--ни---я  |  | по-ве-лѣ́-ни-я тво-я |
|     |  |  |                      |
|     | τὰ οὐὰ προστάγ-μα---τα   |  | τὰ προστάγμα-τά σου  |
|     | Das Slavische macht die Vor- und Nachstellung des Possessivpronomens dem Griechischen nach, wodurch sich die verschiedenen Betonungen von 'povelěnja' ergeben. |  |                      |

a  
20. **покры́ла** **есть**  
S.274, 14, VIII.KT

по-кры-ла мя е-сть  
 ♪ ♪ " ♪ ♪ =  
 ♪: ♪/ " - ; / ♪/  
 καὶ ἐ--κάλυ---φέ με

b  
покры́ла **есть**  
S.162, 11.III.KT

по-кры-ла е-сть  
 ♪ = ♪ ♪ \ =  
 -ε " " "  
 ἐ--κά-----λυ-φεν

S.218, 5, VII.KT

по--кры--ла е-сть  
 ♪ ♪ / ♪ ♪ =:  
 ἐ--κά-----λυ--φεν

Das zweite Beispiel von 20b verdeutlicht die Aufspaltung von Beispiel 20a. Für das zweite Beispiel von 20b gibt es kein griechisches Neumenbild.

21. **по́юще**  
S.128, 7, II.KT

по-ю---ще  
 = ♪ = \ =  
 // // //  
 φάλλοντες

по́юще  
S.240, 1, VII.KT

си-це по---ю--те  
 ♪ ♪ ♪ = \ =  
 ♪ ♪ ♪ ♪ //  
 οὐ--τως βο--ῶν-τες

'Pojušče' steht für die verschieden betonten griechischen Wörter 'psallontes' und 'boōntes', daher trägt es verschiedene Betonungen.

22. ποῦαχοу  
S.50, 15, I.KT

ἰστοῦαще πο--я--α--χοу  
 ✓ ✓ ✓ ✓ » — = =  
 ῥ ✓ ✓ » — » ✓  
 ἑ-στῶτες ἑ-φαλ--λον

Auch hier rührt die Verschiedenheit von den verschiedenen betonten griechischen Wörtern her.

ποῦαχοу  
S.46, 8, I.KT

ου-сты ποῦ--α--χοу  
 ✓ ✓ ✓ ✓ ✓ "  
 /: > > / >> ✓  
 στόμα--τος ὕμνου

23. прорόкъ  
S.274, 8, VIII.KT

пророкъ  
 ✓ ✓ =  
 > > / >  
 ὁ προφή-της

пророкъ  
S.272, 15, VIII.KT

пророкъ предъзь-ря  
 ✓ ✓ ✓ ✓ ✓ =  
 > > / > > > \ > "  
 ὁ προφήτης προο-ρῶ

Das Griechische hat in 23b die Betonungsstruktur (5+1), die das Slavische nachmacht, wodurch sich der musikalische Iktus über 'prorok' verschiebt.

24. ποῦтъ  
S.94, 9 II.KT

не-блaзнь--нъ ποῦтъ  
 ✓ ✓ ✓ ✓ = \ =  
 ✓ > \ > " "  
 ἀπλα---νη τρίβον

поутъ  
S.310, 10, VIII.KT

на поутъ ми-рь нъ  
 ✓ > : ✓ ✓ = +  
 > x — / > " ✓  
 εἰς ὁδὸν εἰρή-νησ

Das zweisilbige Wort 'pout' steht für die beiden zweisilbigen, aber verschieden betonten griechischen Wörter 'hodon' und 'tribon'. Dementsprechend verändert es auch seinen hypothetischen Akzent.

25. <sup>á</sup>πῆσνῆ  
S.204, 13, VI.KT

ВЫ-СЫ--ЛА-а--ХОУ Пῆ-СНῆ  
 ✓ >: √ √ ✓ = - =:  
 - √ √ > > ḥ ḥ  
 ἄν--έ---μελπον τον ὕμ-νον

dagegen:

<sup>b</sup>πῆσνῆ  
S.218, 7, VII.KT

Пῆ-СНῆ ПОБῆ--ДЬ-НОУ-Ю  
 √ √ >: \ = - √ +  
 >.. ḥ ḥ √ √ ḥ ḥ √  
 ὦ-δῆν ἐπι--νί--κι--ον

S.66, 9, II.KT, Ch1  
 Пῆ-СНῆ ПОБῆ--ДЬ-НОУ-Ю  
 √ √ √ √ √ √ √  
 -ε √ / >^ - / >.. >√  
 ὦ-δῆν ἐπι--νί---κι-ον

Wie das erste Beispiel von 25b zeigt, kann 'pěsn'' auch auf der zweiten Silbe betont werden, wenn es 'odēn' entspricht, doch ich führe hier das Gegenbeispiel an, weil 'pěsn'' sonst immer auf der ersten Silbe betont ist, selbst wenn es 'odēn' ersetzt. Als Ersetzung von 'hymnon' ist es immer auf der ersten Silbe betont.

26. <sup>á</sup>σῦλνῆζε  
S.34, 1, I.KT

ВЪ-СИ--Я СῦЛ-Нῆ-ЦЕ  
 √ √ >: = √ ḥ +  
 -> / } >.. ḥ ḥ  
 ἄν--έ-τει--λεν ἦ--λι---σο

σῦλνῆζε  
S.254,14, VIII.KT

И ВИ-Дῆ СῦЛ-Нῆ-ЦЕ ЗЕМЛЮ  
 ε √ √ >: = √ √ \ =  
 √ / >.. ḥ ḥ √ \ > ḥ  
 καὶ εἶδεν ἦ--λι--σο γῆν

Durch die unterschiedliche Silbenzahl von 'gen' und 'zemlju' gelangt die Betonung auf die vorletzte Silbe von 's'ln'ce' in Beispiel 26b.

а	b
27. съпáсе	съпáсе
S.84, 7, II.KT	S.260, 9 VIII.KT
и съ--па-се	съ--па--се
$\checkmark$ = $\checkmark$ =    = $\succ$ $\checkmark$ $\hat{}$ $\hat{}$	$\checkmark$ $\checkmark$ $\hat{}$ $\hat{}$ $\checkmark$ $\checkmark$ $\checkmark$ $\checkmark$
καὶ ε̅---σω-σασ	ε̅---σω--σασ
S.152, 8, III.KT	съ--па--се
	$\checkmark$ =    \    = $\checkmark$ \ $\hat{}$ $\hat{}$
	δια--σῶ---σασ

In Beispiel 27b oben läuft der slavische Iktus dem griechischen zuwider, im unteren Beispiel von 27b orientiert sich der slavische Text an der Betonung des infiniten griechischen Partizips, setzt aber selbst eine finite Verbform. Hieraus ist wiederum die Inkonsequenz der slavischen Übersetzer zu ersehen.

28. съпáсе	съпáсе
S.98, 1. II.KT	S.266, 1, VIII.KT
христѣ съпа--се мо--и	съ-па-се ты е--си
$\checkmark$ $\checkmark$ $\checkmark$ $\checkmark$ $\checkmark$ $\checkmark$ $\checkmark$ $\checkmark$ $\succ$ /: $\succ$ $\checkmark$ $\checkmark$	$\checkmark$ \ $\checkmark$ \    = $\checkmark$ $\checkmark$ $\checkmark$ $\checkmark$ $\checkmark$ $\checkmark$ $\checkmark$ $\checkmark$
Χριστέ σω---τήρ μου	σω-τήρ ὑπ--άρ-χεισ

29. съпáсениѣ	съпáсениѣ
S.314, 2, VIII.KT	S.150, 1, III.KT
съ-па--се--ни--е	на съ-па--сени-е на-ше
$\checkmark$ $\checkmark$ $\checkmark$ =    \    = $\checkmark$ $\checkmark$ $\checkmark$ $\checkmark$ $\checkmark$ $\checkmark$ $\checkmark$ $\checkmark$	$\checkmark$ $\checkmark$ $\checkmark$ $\checkmark$ \    = $\checkmark$ =    \    = $\checkmark$ =    / $\hat{}$ $\checkmark$ $\checkmark$ $\checkmark$ $\checkmark$
σω--τη---ρί--αν	εἰσ σωτη--ρί--αν ἡμῶν

Entsprechend der Stellung des griechischen Textes, die das Slavische übernimmt, gibt es zwei Betonungsarten über 's'pasenije'.

30. сѣпасі́<sup>a</sup>  
S.106, 12, II.KT

сѣ-па-си мя  
 √ \ = +  
 - √ } >> √

διά--σω--σόν με

dagegen:

S.38, 8, I.KT

и сѣ-па-си мя  
 √ √ √ √ "  
 -ε / 3 "  
 καὶ σῶσον με

съпaси<sup>b</sup>  
S.140, 12, II.KT

сѣ-па--си ны  
 √ = / = +  
 √ √ } √ √

σῶ---σον ἡμᾶς

Der slavische Text richtet sich nicht immer nach dem griechischen Vorbild, ohne aber konsequent eine Betonung zu verfolgen.

31. сѣрдѣце  
S.76, 9, II.KT

мо--е сѣр-дѣ-це  
 >: \ = √ = +  
 √ \ } √ √ √

ἡ καρδ--δί-α μου

сърдѣце  
S.196, 14, VI.KT

сър-дѣ--це мо--е  
 √ // √ √ +

ἡ καρδί-----α μου

In Beispiel 31a wurde der griechische Text umgestellt, wodurch sich auch iktusmäßig ein Unterschied zwischen beiden Beispielen im Slavischen ergibt. Beispiel 31b ist im Griechischen ohne Neumierung, aber aus der slavischen Kadenz ist klar ersichtlich, daß es sich um die Aufspaltung der griechischen Dreierkadenz handelt.



32. <sup>a</sup>  
оубо́яхъ' ся  
S.24, 14, I.KT

и оу-бо--я--хъ ся  
 \ / \ = " "  
 \ / > " "  
 και ἐ---φο--βή--θην

<sup>b</sup>  
оубо́яхъ ся  
S.168, 4, III.KT

и оу-бо--я--хъ ся  
 \ \ \ = \ = \ =  
 \ / \ 3 >> >>  
 και ἐ---φο---βή--θην

Das Griechische zeigt zweimal die gleichen Worte und die gleiche Betonungsstruktur (4+2), das Slavische weicht in 32b ab, durch die Kulisma-Kadenz ist aber die Betonung auf der drittletzten Silbe klar.

33. оу́твърди  
S.12, 15, I.KT

оутвърди  
 \ \ \  
 / > / 3 \ ^  
 ἐστερέω---σε

оутвѣрди  
S.144, 5, III.KT

оу-твѣр--ди ся  
 \ = \ = \ =  
 \ / \ ^ 3 \ ^  
 ἐπ--ε--στή---ρικ----το

No hat bei Beispiel 33a keinen Kolonpunkt. Daß es sich aber um einen Kolonschluß handelt, zeigt Chom, das einen Kolonschluß durch die Stat'ja anzeigt. Die Trope: Priglaska:

\ \ \ =  
 d d d o  
 у-твер-ди


	а	b
34.	оу́трьню́юще	оутрьню́юще
	S.168, 12, III.KT	S.172, 8, III.KT
	къ тебе оу-трь-ню-юще	оу-трьню-юще
	✓   ✓   ✓   ✓   ✓   ✓   ✓   =	✓   ✓   ✓   \   =
	✓   /   ✓   /   >   "	✓   =   /   "
	προο σε ὀρθρίζοντες	ὀρθρί-ζοντες

Die im griechischen Neumenbild nicht übereinstimmende Betonung wird von den Slaven in Beispiel 34b in der Melodie übernommen.



35.	щедротамь	щѣдротамѣ
	S.30, 6, I.KT	S.286, 14, VIII.KT
	о-тъ-ць ще--дро-та-мь	ще-дро-та-мь ти
	✓   ✓   ✓   >:   =   /   "   "	✓   ✓   ✓   /   /   "
	✓   /   3✓   >:   /   >   ✓   "	✓   >✓   >:   /   ✓
	εἰρή-νης πα--τήρ οἰκτιρῶν	τοῖς οἰκτιρῶσι σου

Der objektive Genetiv in Beispiel 35a wird im Slavischen zum objektiven Dativ.




## XXVII. Die Strěla als Iktusträger

Als Koschmieder seine These aufstellte, daß sich in den ältesten slavischen Kirchengesangshandschriften eine Diskrepanz zwischen Melodie-Iktus und Wortakzent nachweisen lasse, war er von der Annahme ausgegangen, daß die Strěla  immer Iktusträger sei.<sup>59)</sup> Er berief sich dabei auf die Darstellung von Frau Palikarova-Verdeil.<sup>60)</sup>



Doch bei genauerer Forschung muß diese Aussage etwas korrigiert werden:

Es stimmt zwar, daß im allgemeinen die Strěla Iktusträger ist; in bestimmten Kadenzen jedoch ist sie sozusagen schwächer als die sie umgebenden Zeichen und gibt somit den Melodieakzent ab. Dies ist der Fall, wenn vor der Strěla in der Kadenz entweder die Verbindung von zwei Zapjataja-Zeichen plus Balken steht oder die Stat'ja plus Čaška, also:  oder  . Beweise finden sich im griechischen Vorbild. Hier ist in diesen Fällen die drittletzte Silbe betont, während die slavische Strěla auf der vorletzten Silbe steht. Beispiele:




1) Kosch. S.38, I.КТ, L 6, Eu 8)


O:    

é---бé-----ξα-----το

No:   ::

при-----я-----тъ

Chom:    ==



при---я-----то

Das Griechische hat hier eine Dreierkadenz, Chom hat ebenfalls eine Strělakombination auf der vorletzten Silbe, jedoch auf der drittletzten Silbe die Polukulisma malaja = v, die auch in der häufigen Kadenz Kulisma = v = \ = Iktusträger ist.

2) S.50, I.KT, L 7, Eu 8)

O:                    »-            »    v  
                          ε--φαιλ-----λον

NO:            ✓    »-            =-            -  
                          πο-----я-----а-----χοу

Chom:            ≡    =v            ≡≡            ==  
                            
                          πο-----я-----ху



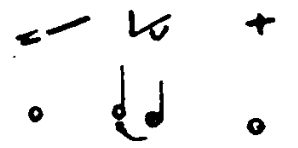
Wiederum ist das griechische Wort auf der drittletzten Silbe betont, die Kadenz entsprechend auch. Im Slavischen haben wir es mit der gleichen Kadenz zu tun wie im vorigen Beispiel. Auch hier ist die Strěla gromnaja »- Iktusträger, die einfache Strěla ≡/ dagegen nicht. Bei Chom haben wir dieselben Neumenzeichen wie im vorigen Beispiel. Durch die Zusammenziehung des doppelten A-Lautes in der Imperfektform des Verbs, eine Erscheinung, die sich - allerdings unregelmäßig - auch schon in No ab und zu selbst findet, hat Chom eine Textsilbe weniger.

59) Koschmieder: Die altrussischen Kirchengesänge, S.7.

60) R.Palickarova-Verdeil: La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes, Copenhagen 1953, S.162.

Dies wird dadurch überbrückt, daß auf die eine Silbe zwei Neumenzeichen kommen, was normalerweise nicht üblich ist. Koschmieder deutet hier die Polukulisma malaja trotz gleicher Neumierung, gleicher roter Bezeichnungen und gleicher Tonhöhebuchstaben anders als im vorigen Beispiel. Der Grund ist mir nicht klar.

3) S.158, III.KT, L 3, Eu 101)

O:	 αἰ-----μα-----τι
No:	 крѣ--ви-----ю
Chom:	 кро-----ви-----ю

Sowohl das Griechische als auch Chom weisen eine typische Dreierkadenz auf, so daß der Schluß zulässig ist, daß auch die Kadenz in No eine Dreierkadenz ist, womit auch hier im 3.KT der Iktus auf der Neume Polukulisma = v liegt und nicht auf der Strěla.

## 4) S.156, III.KT, L 3, Eu 95)

0:    3 ✓    3 ✕  
       πνεύ-----μα----τι

No:    = ∪    = /    =  
       доу----хъ----мъ

Chom:  ← /    ∪    =  
       ○        ♪    ○  
       ду-----хо----ме

Das Griechische ist auf der drittletzten Silbe betont, Chom hat wieder die gleiche Kadenz wie in obigem Beispiel. Somit fällt die musikalische Betonung auf die erste Silbe von 'douchom'. D.h. Iktusträger in No ist die Polukulisma, nicht die Strěla.

So erscheint auf den ersten Blick Koschmieders Gedanken- gang unbegründet, daß nämlich dieselben slavischen Wör- ter in den Kadenzen verschieden akzentuiert sind. Denn der größte Teil seiner Beispiele wird hinfällig, so z.B. S.156, 5:

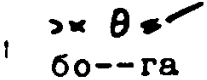
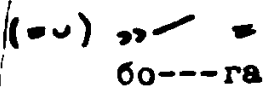
= ∪ = / =  
 доу-хъ----мъ

als Gegenüberstellung von S.86, 10:



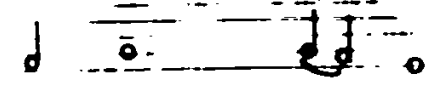
✓    ∪    = /  
 доу-хъ----мъ


Denn in beiden Fällen liegt der Iktus auf der drittletz- ten Silbe und nicht, wie Koschmieder annahm, im ersten Fall auf der vorletzten und im zweiten Fall auf der dritt- letzten Silbe, bzw. auf der letzten.

Auch das 'boga'-Beispiel stimmt nicht. Koschmieder stellt hier


 (210, 13) gegen  (154, 7).

Der Strěla in letzterem Falle geht jedoch eine Polukulisma voraus, die Iktusträger ist:

No:   
 Chom:   
  
 Хри---ста бо---га

O hat hier einen anderen Text mit anderer Betonungsstruktur. Wir befinden uns wieder im III. Kirchenton und finden bei Chom die schon bekannte Dreierkadenz  (s.o.), Povertka.

Da nun die Strěla nicht in jedem Fall Iktusträger ist, kann man nicht sie allein als Beweismittel für musikalische Betontheit oder Unbetontheit einer Silbe heranziehen, da hierbei Fehlschlüsse zustandekommen können. Daher habe ich mich in meiner Untersuchung hauptsächlich an ganzen Kadenzformeln, nicht an einzelnen Neumen orientiert. Steht jedoch eine Strěla zwischen geringer betonten Neumenzeichen, so kann man sicher annehmen, daß sie den Iktus trägt. Ohne jedoch diese Fälle mit heranziehen zu müssen, konnte ich nachweisen, daß dieselben slavischen Wörter in derselben grammatischen Form unter verschiedener musikalischer Akzentuierung in der Handschrift No/Np vorkommen. Koschmieders These war also richtig.

C XXVIII. Sprachwissenschaftliche Folgerungen aus dem erar-  
beiteten Material

Es hat sich also folgendes ergeben:

Die griechischen und slavischen Melodiephrasen sind in ihrer Iktusstruktur grundsätzlich gleich. Wäre das Verhältnis von Dichtungssprache und ihrer melodischen Verarbeitung im Griechischen und Slavischen gleich, so würde daraus folgen, daß die slavischen Silben unter Melodie-Iktus den Akzent tragen müßten. Bei dieser Annahme ergeben sich für das Slavische Widersprüche: Dieselben Wörter in derselben grammatischen Form tauchten dann mit verschiedenen Akzentstellen auf. Daraus folgt, daß das Verhältnis von Dichtungssprache und musikalischer Bearbeitung hinsichtlich der Übereinstimmung von Wortakzent und Melodie-Iktus anders geartet sein muß. Statt des tonischen Prinzips der Iktus-Akzent-Harmonie, wie im byzantinischen Griechisch, herrschte Iktus-Diskrepanz.

Es kann also nicht der grammatische Akzent den Versrhythmus konstituiert haben. Ähnlich wie im Altgriechischen, wo der Rhythmus von den Quantitäten abhing, so daß der grammatische Akzent keine Auswirkung hinsichtlich der Zuordnung von Rhythmus und Worten hatte, hat auch der altrussische Akzent keine Auswirkung auf die Zuordnung von dichterischer Sprache und Musikrhythmus gehabt.

Die Entwicklung der griechischen Sprache scheint einige Parallelen zum Entwicklungsprozeß des Ostslavischen zu zeigen.<sup>61)</sup>

"Es ist allgemein bekannt, daß auch im Altgriechischen ein Zwang zur Iktusharmonie in Dichtung und Gesang nicht bestand: der Iktus, die Arsis, des homerischen Hexameters konnte durchaus im Widerspruch zum grammatischen Akzent

---

61) Koschmieder: Kirchengesänge, S.8.



stehen und brauchte mit ihm durchaus nicht zusammenfallen:

πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστρα καὶ νόον ἔγνω  
 ´ - | ´ - | ´    √ √ | ´ √ √ | ´    √ √ | ´ -

Das tonische Prinzip der Iktusharmonie, das für die byzantinische Poesie im 10. und 11. Jh. allgemein gilt, tritt erst mit dem Dichter Nonnos (6. Jh.) auf. Es hat sich also auch im Griechischen derselbe Wandel einmal vollzogen wie im Ostslavischen: anfänglich Iktusdiskrepanz - später Iktusharmonie.

...

Man hat ... nachgewiesen, daß dieser Wandel ein deutliches Symptom des Übergangs vom "musikalischen Akzent" zum "exspiratorischen Akzent" sei, der den Übergang von der "quantitierenden" zur "akzentuierenden Metrik" hervorgerufen habe."

Die Organisierung des metrischen Systems für eine Dichtungssprache ist abhängig von der prosodischen Organisation der betreffenden Sprache überhaupt. So ruft der musikalische Akzent z.B. im Altgriechischen eine quantifizierende Dichtung hervor, deren Metrik auf der Alterierung von Länge und Kürze basiert. Daraus folgt aber nicht, daß der Akzent im Altgriechischen nicht phonematisch gewesen ist. Er war es sicher auch. Aber er war trotzdem nicht die Grundlage für die Metrik der Dichtung. Denn nicht alles, was für die Prosodie relevant ist, muß auch für die Dichtung relevant sein.

Der Übergang im Griechischen vom musikalischen Akzent zum exspiratorischen Akzent (beruhend auf der Korrelation betonter und unbetonter Silben) äußert sich metrisch im Übergang zur akzentuierenden Dichtung, deren Metrik auf der Alterierung von betonten und unbetonten Silben basiert.

Es stellt sich natürlich die Frage, ob sich in der Entwicklung des Ostslavischen etwas Ähnliches abgespielt hat wie in der Entwicklung des Griechischen. Kann man auch im Altrussischen von der Organisierung der Dichtungssprache hinsichtlich der Metrik auf das allgemeine

prosodische System rückschließen? Ich glaube ja. Zunächst in Form eines negativen Beweises:

Wenn bei den Ostslaven zur Zeit der Übernahme der Kanones aus dem Griechischen die Betonungskorrelation (betont/unbetont) schon das einzige phonematische prosodische Element gewesen wäre, hätten sie ihrem griechischen Vorbild entsprechend ihre Kanones in akzentuierender Metrik geformt, es sei denn, sie hätten eine starke andersgeartete metrische Tradition besessen. Von deren Vorhandensein ist uns aber nichts bekannt. Da sie aber nicht akzentuierend gedichtet haben, kann der Akzent nicht das einzige phonematische prosodische Element gewesen sein.

Wir wissen aus der Sprachwissenschaft, daß im Urslavischen drei prosodische Faktoren vorhanden waren: Akzent, Intonation und Quantität. Dabei sei dahingestellt, ob alle drei auch relevant waren, oder ob der Akzent keine bedeutungsunterscheidende Funktion hatte. Im frühen Ostslavischen hat es eine Übergangszeit gegeben, in der Intonationen und Quantitäten ihren phonematischen Charakter verlieren, während gleichzeitig die Betonung im prosodischen System allein relevant wird, bis schließlich die Intonationen gänzlich verschwunden sind, während die Quantitäten zwar phonetisch noch vorhanden, phonematisch aber irrelevant geworden sind, da Länge nur eine "Begleiterscheinung" von betonter Silbe geworden ist. (Wie wir es im heutigen Russisch haben.) Die phonematische (bedeutungsunterscheidende) Funktion übernimmt einzig der Akzent.

Der Übergang zum expiratorischen Akzent (Betonungsopposition als bestimmend im prosodischen System bei Verlust der phonematischen Bedeutung von Intonation und Quantitäten) war Ende des 10./bzw. im 11. Jh. noch nicht eingetreten, oder zumindest noch nicht so weit entwickelt, daß die Dichtungssprache den expiratorischen Akzent als

konstituierendes Element für den Rhythmus verwandt hätte.

Man kann also den Schluß ziehen, daß im altrussischen prosodischen System neben dem Akzent noch andere prosodische Faktoren relevant gewesen sein müssen. D.h.: Intonation und Quantitäten müssen neben dem Akzent noch im prosodischen System relevant gewesen sein.

## E X K U R S

Zur systematischen Einteilung der Stolpnotation

Vergleicht man die slavischen Hirmologien-Neumierungen, die Smolenskij<sup>62)</sup> nach der Azbuka von Mezenec veröffentlicht hat, - ein Überblick über die Entwicklung der Notation vom 12. Jahrhundert bis zur Jetztzeit - und zieht man die Hss. No/Np und Chom hinzu, so ergibt sich: eine scharfe Caesur zwischen der vorjosefischen und josefischen bzw. nachjosefischen Hirmologium-Fassung. Dieser Unterschied liegt primär begründet in dem konsequenten Wegfall der ursprünglichen Halbvokale in schwacher Stellung, die ja zur Zeit der Chomonie voll vokalisiert waren. Kürzung des Textes ruft Kürzung der Melodie hervor, besonders natürlich in silbisch strukturierten Gesängen.

Das kann geschehen einmal durch Zusammenziehen zweier musikalischer Zeichen in ein Zeichen über der einen Silbe. Zum anderen kann es geschehen durch Weglassen des entsprechenden Neumenzeichens, das über der ausgefallenen Silbe gestanden hat. Das geht aber nur, wenn dieses Neumenzeichen relativ unwichtig war, also keinen Melodie-Iktus oder sonst ein musikalisch wichtiges Motiv trug. Die dritte Möglichkeit ist die Kürzung der musikalischen Phrase an anderer, unwichtigerer Stelle, wodurch die Neumen-Text-Zuordnung geändert wird.

Neben der Beseitigung der Chomonie paßte man den musikalischen Iktus dem grammatischen (inzwischen schon lange expiratorischen) Akzent an. So wurde oft, ohne daß sich die Silbenzahl der Phrase geändert hätte, der Melodie-Iktus verschoben, was oft gleichbedeutend mit der Ände-

---

62) S. Smolenskij: Azbuka znamennago pĕnija, Anhang.

rung der Kadenz war. So ersetzte man in solchen Fällen z.B. einfach eine Zweierkadenz durch eine Dreierkadenz oder umgekehrt:

Smolenskij/Mezenec, Appendix S.V) und Kosch. S.120, II.KT, L 8, Eu 49)

O:	=	✓	✓	✓	
		τὸν	κτί-----σιν		
No:	✓	\	=	✓	
		зи--жи-----те-----ля			
XII/XIII.Jh.	✓	\	=	✓	
Ende XV.Jh.	✓	ü	= \	= ü	vorletzte Silbe musikalisch betont
Mezenec:	ü	= ü	= \	= =	drittletzte Silbe musikalisch betont
		зи--жди-----те-----ля			

Diese Iktusverschiebung kann mit dem Wegfall der Halbvo-kale Hand in Hand gehen.

Bei der Reform 1668 wurden verdorbene bzw. unverständ-lich gewordene Texte neu aus dem Griechischen übersetzt. Auch hierdurch ergab sich oft der Zwang, daß aufgrund ge-änderter Silbenzahl und eventuell anderer Betonungsstruk-tur die Neumierung geändert werden mußte.

Natürlich wird mit Recht angenommen, daß es im 15. Jahr-hundert schon eine erste Reform des slavischen Stolp-No-tationssystem gegeben hat. Dabei darf man aber nicht über-sehen, daß gewisse Elemente bis zum josefischen Text praktisch konstant geblieben sind; so z.B. im wesentlichen der Melodie-Iktus, speziell die Schluß-Ikten der Phrasen.

## Beispiele:

Smolenskij/Mezenec, App.S.IV) und Kosch. S.68, II.KT, L 1, Eu 55)

O (griech)	-	—\	π	π	π
	λ	υ	τ	ρ	ω
Ch 1 (slav)	\	= υ	= \	//	
	и	из---	ба--	ви----	въ
XII/XIII.Jh.	\	= υ	= \	=	
	и	з---	б	а---	в
Filaret.Text	\	= υ	= \	=	
	и	з---	б	а---	в
Josef.Text	γ	= υ	= \	=	
	и	з---	б	а-----	в
Mezenec	γ	= υ	= \	=	
	и	з---	б	а-----	в

Smolenskij/Mezenec, App.S.I) und Kosch.S.6, I.KT, L 1, Eu 16)

O (griech)	καί	νε	φ	ε	λ	η	σ
	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
No (slav)	о---	б	л	а---	к	ъ---	м
	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
XII/XIII.Jh.	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Ende XV.Jh.	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Filaret.Text	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Josef.Text	✓	γ	=	—			
	о--	б	л	а-----	к	о	м
Mezenec	✓	γ	=	—			
	о-----	б	л	а---	к	о	м

In der slavischen Sprachwissenschaft unterscheidet man für das Ostslavische bezüglich der kirchlichen Gesangstexte drei Perioden, nach Aussprache der Halbvokale (HV).<sup>63)</sup>

- 1) 'staroe istinorečie': Der HV wird geschrieben und offensichtlich, da er wie Vollvokale neumiert wird, auch gesprochen (11-13./14.Jh.)
  
  - 2) 'razděl'norečie': Alle HV, auch diejenigen, die in der Normalsprache in schwacher Stellung geschwunden waren, wurden in den Gesangstexten durch  $o < i$ , und  $e < i$  ersetzt, wodurch sich eine vollkommen künstliche Aussprache der Texte ergab, genannt "Chomonie". Diese Bezeichnung stammt von dem häufigen Auftreten der Verbformen auf 'chomo', entstanden aus 'chomŕ' (1.Pers. Plur. der Präteritalformen) (14.-Mitte 17.Jh.)
  
  - 3) 'novoe istinorečie': Durch die Reformen im 17. Jh. wurde nachträglich der traditionelle kirchliche Gesangstext der wirklichen Aussprache angepaßt, d.h. die Chomonie wurde abgeschafft. (Mitte 17.Jh. bis heute)
- Dieses 'novoe istinorečie' ist von den 'bezpopovcy' (Priesterlosen) unter den Altgläubigen bis heute nicht angenommen worden.

---

63) Koschmieder: Schwund und Vokalisation, S.130.

Während der Zeit des 'staroe istinorečie' und des 'razděl'norečie' blieb die musikalische Betonungsstruktur im wesentlichen erhalten. Der Wandel vollzieht sich konsequent erst 1668 mit der allgemeinen Textreform.

Von Gardner hat vorgeschlagen, die Stolpnotation in drei Arten zu unterteilen, Notation A, B, und Notation C.<sup>64)</sup> Mit dieser Einteilung nach systematischen Gesichtspunkten statt nach zeitlichen (wie z.B. ältere, mittlere und neuere Notation) möchte er der Tatsache Rechnung tragen, daß alle drei Notationsarten nebeneinander bestanden haben bzw. bestehen, also in ihrem Gebrauch nicht einander einfach abgelöst haben.

**Notation A:** Die am spätesten ausgearbeitete Neumennotation: Sie enthält zusätzlich zu den Neumenzeichen Tonhöhebuchstaben sowie Tuschemerkmale. Eingeführt wurde diese Notation mit der Reform 1668. Die Tuschemerkmale und die Tonhöhebuchstaben drücken dasselbe, nämlich die (relative) Tonhöhe aus, sind also eigentlich ein Pleonasmus. Zunächst waren von Šajdurov die Tonhöhebuchstaben erfunden worden (Notation B). Sie wurden in roter Tusche den schwarz geschriebenen Neumen hinzugefügt, um die Tonhöhe zu fixieren, da sich im Laufe der Jahrhunderte zuviele Unstimmigkeiten über den richtigen Melodieverlauf ergeben hatten. Der Gedanke der Tonhöhenfixierung kam von der aus dem Westen importierten weltlichen Musik mit ihrer westlichen Liniennotation. Als man nun beschloß, die Gesangstexte mit Neumen zu drucken, bereitete das Druckverfahren mit zwei

---

64) Von Gardner und Koschmieder: Ein handschriftliches Lehrbuch 1, München 1963, S.XVII f und von Gardner: Über die Klassifikation.



Farben so viele Schwierigkeiten, daß Mezenec ein anderes System erfand, nämlich die Markierung der Tonhöhe durch schwarze Tuschemerkmale, die dem Neumenzeichen jeweils direkt angezeichnet wurden. Der Text der Stolnotation A ist im 'novoe istinorečie' geschrieben.

**Notation B:** In Notation B werden die Neumenzeichen mit Tonhöhebuchstaben, aber ohne Tuschemerkmale geschrieben. Sie ist genauso gut lesbar, d.h. analytisch, wie Notation A. Die roten Tonhöhebuchstaben hatte Šajdurov im 17. Jh. erfunden. Der Text ist chomonisch. Bei den 'Bezpopovcy' hat sich Notation B bis heute erhalten. Insofern tauchen Notation A und B zeitlich parallel auf.

**Notation C:** In Notation C erscheint das Neumenbild ohne Tonhöheangaben. Vor dem 17. Jahrhundert waren alle ostslavischen Kirchengesänge in Notation C geschrieben. (Systematisch gehören auch der Demestische Gesang bis zum 17. Jh. und der Kondakariengesang, der im 13./14. Jh. verschwand, zur Notation C.)

Der Text ist zunächst im 'staroe istinorečie', später chomonisch. Handschriften mit Notation C tauchen zeitlich noch parallel mit Notation A und B auf.

Diese systematische Einteilung der Stolnotation ist nur indirekt zeitlich geordnet, nämlich ihrer Entstehung nach: Zunächst bestand Notation C, danach entstand Notation B und zuletzt Notation A.

Einige Schwierigkeiten bereitet bei der systematischen Einteilung der Stolpnotation die Notation C. Im 15. Jahrhundert gab es mit ziemlicher Sicherheit eine Reform im Bestand der Neumenzeichen, ihrer Verwendung und eventuell - was man aus einem Vergleich der Beispiele bei Smolenskij/Mezenec schließen kann - auch der Melodien (nicht aber der Betonungsstrukturen!). Zu diesem Problem schreibt von Gardner:<sup>65)</sup>

"Freilich, der genaue Unterschied, in allen Einzelheiten, zwischen den älteren und den späteren Typen der Stolpnotation ohne Tonhöheangaben, muß noch eingehend untersucht werden. Vor den endgültigen Ergebnissen dieser Studien wäre es verfrüht, für diesen Typ der Stolpnotation ohne Tonhöheangaben (Notation C) die Bezeichnung "Palaeorussische Notation" festzulegen."

Ich schlage vor, dieses frühe Stadium, wenn es auch noch so unerforscht ist, Notation D zu nennen. Hiermit würde zwar die Systematik von Gardners hinsichtlich des Hauptkriteriums (Tonhöhenangabe) durchbrochen. Da aber in von Gardners Systematisierung der zeitliche Aspekt (nach Entstehungszeit) ebenfalls vorhanden ist, würde diese Bezeichnung adäquat sein. Auf jeden Fall würde ein solcher Begriff die Verständigung unter den Neumenkundlern sinnvoll erleichtern, ohne vom Namen her inhaltlich zu stark belastet zu sein.

---

65) Von Gardner: Über die Klassifikation, S.187.

Die Bezeichnung "Palaeorussische Notation" würde wohl zu stark Assoziationen mit dem byzantinischen Neumensystem wecken.

Von Gardner hat für das Notationsstadium "D" folgende Kriterien aufgestellt:<sup>66)</sup>

- "1) Verwendung von mehreren Statija prostaja  $\leftarrow (=)$  hintereinander, z.B.  $\overset{\vee}{\text{о}}\overset{\vee}{\text{у}}\overset{\vee}{\text{ч}}\overset{\vee}{\text{е}}\overset{\vee}{\text{н}}\overset{\vee}{\text{н}}\overset{\vee}{\text{к}}\overset{\vee}{\text{о}}\overset{\vee}{\text{м}}\overset{\vee}{\text{ъ}}$  (im Atlas (von Metallov, d.Verf.), Tafel LXXIV, Hs. aus dem Ende des 14. Jhs.);  
 $\overset{\vee}{\text{с}}\overset{\vee}{\text{ъ}}\overset{\vee}{\text{б}}\overset{\vee}{\text{о}}\overset{\vee}{\text{р}}\overset{\vee}{\text{ъ}}$  (ebenda, Tafel LXXVIII, Hs. aus dem Jahre 1473 - die jüngste, wo diese Schreibweise noch erscheint).
- 2) Verwendung zweier Zapjatyja hintereinander,  $\gg (\sim\sim)$ ,  
 z.B.:  $\overset{\vee}{\text{н}}\overset{\vee}{\text{е}}\overset{\vee}{\text{б}}\overset{\vee}{\text{е}}\overset{\vee}{\text{с}}\overset{\vee}{\text{а}}$  (ebenda, Tafel LXXIII, aus der Mitte des 14. Jhs.);  $\overset{\vee}{\text{л}}\overset{\vee}{\text{о}}\overset{\vee}{\text{б}}\overset{\vee}{\text{ы}}\overset{\vee}{\text{з}}\overset{\vee}{\text{а}}\overset{\vee}{\text{а}}\overset{\vee}{\text{х}}\overset{\vee}{\text{у}}$  (ebenda, Tafel LXXVII, aus dem Jahre 1437).
- 3) Verwendung der Zeichen } und  $\leftarrow$ , z.B.  $\overset{\vee}{\text{в}}\overset{\vee}{\text{о}}\overset{\vee}{\text{ш}}\overset{\vee}{\text{я}}\overset{\vee}{\text{а}}\overset{\vee}{\text{х}}\overset{\vee}{\text{у}}$ ,  
 $\overset{\vee}{\text{к}}\overset{\vee}{\text{ы}}\overset{\vee}{\text{н}}\overset{\vee}{\text{м}}\overset{\vee}{\text{и}}$  (ebenda, Tafel LXXVII).
- 4) Verwendung hintereinander mehrere Perevodki, z.B.:  
 $\overset{\vee}{\text{с}}\overset{\vee}{\text{и}}\overset{\vee}{\text{я}}\overset{\vee}{\text{ю}}\overset{\vee}{\text{щ}}\overset{\vee}{\text{и}}$  (ebenda, Tafel LXXV, Ende des 14. Jhs.)"

So ergibt sich:

Notation D: Notation D ist die Notation, die wir im 11. bis 15. Jh. vorfinden, wie Notation C ohne Tonhöhebuchstaben und ohne Tuschemerkzeichen, jedoch im Gegensatz zu Notation C mit altem Neumenbestand, der dem Neumenbestand und deren Verwendung nach der griechischen Coislin-Notation entspricht. Als Beispiel seien genannt: Hs.No/Np sowie Hs. Ch 1.

66) Von Gardner: Über die Klassifikation, S.187f.

Handschriften in Notation D sind im 'staroe istinorečie' und auch schon im 'razděl'norečie' (Chomonie) geschrieben. Nähere Kriterien zur Unterscheidung von Notation C siehe oben.

Diese Definition von Notation D ist natürlich noch sehr unzureichend. Das ganze Problem bedarf noch sorgfältiger Untersuchung. Ich möchte meinen Vorschlag auch eher als Diskussionsbeitrag denn als endgültige Entscheidung verstanden wissen.

Literaturverzeichnis

- Abicht, R.: Die Interpunktion in den slavischen Übersetzungen griechischer Kirchenlieder. In: Archiv für slavische Philologie XXXV, (1915), S.413-437.
- Abicht, R.: Haben die alten slavischen Übersetzer der griechischen Kirchenlieder die Silbenzahl der griechischen Liederverse festgehalten? In: Archiv für slavische Philologie XXXVI, (1916), S.414-429.
- Anthologia graeca Hrsg. W. Christ und M. Paranikas, Lipsia 1871.
- Ayoutanti, Aglaia und Stöhr, Maria: The Hymnes of the Hirmologium, P.I rev. and annotated by Carsten Høeg, Copenhagen 1952, MMB, Série Transcripts, Vol. 6.
- Ayoutanti, Aglaia und Stöhr, Maria: The Hymns of the Hirmologium, P.III, 2, rev. and annotated by H.J.W.Tillyard, Copenhagen 1956, MMB, Série Transcripts, Vol. 8.
- Bielfeldt, Hans Holm: Altslawische Grammatik, Halle (Saale) 1961.
- Bräuer, Herbert: Slavische Sprachwissenschaft I. Einleitung, Lautlehre, Berlin 1961.
- Cytillo-Methodiana Zur Frühgeschichte des Christentums bei den Slaven 863 - 1963. Hrsg. M.Hellmann, R.Olesch, B.Stasiewski, F.Zagiba, Köln, Graz 1964.
- Černych, P.J.: Istoričeskaja grammatika russkogo jazyka. 3.Ausg., Moskau 1962.
- Dmitrievskij, A.A.: Opisanija liturgičeskich rukopisej, chranjaščichsja v bibliotekach pravoslavnogo vostoka, Petersburg, t.III, 1915.

- Findejzen, N.: Očerki po istorii muzyki v Rossii, Moskau/Leningrad 1928.
- Fleischer, Oskar: Neumenstudien I. Über Ursprung und Entzifferung der Neumen, Leipzig 1895. II Das altchristliche Recitativ und die Entzifferung der Neumen, Leipzig 1897.
- Floros, Constantin: Universale Neumenkunde. Bde I-III, Kassel 1970.
- Follieri, Henrica: Initia Hymnorum Ecclesiae Graecae. Bde I-VII, Vatican City 1960-66.
- Gardner, J. v. und Koschmieder, E.: Ein handschriftliches Lehrbuch der altrussischen Neumenschrift. Teil 1-3. München 1963-72. (Abhdlg. des Bayer. Akad. d. Wiss. phil.-hist.Kl. N.F. 57, 62, 68.)
- Gardner, Johann von: Das Problem des altrussischen demestischen Kirchengesanges und seiner linienlosen Notation, München 1967. (Slavist. Beiträge, Bd. 25.)
- Gardner, Johann von: Die altrussischen neumatischen Handschriften der Bayrischen Staatsbibliothek in München. In: Die Welt der Slaven II, (1957), S.325-328.
- Gardner, Johann von: Einige Beobachtungen über die Einschubsilben im altrussischen Kirchengesang. In: Die Welt der Slaven XI, (1966), S.241-250.
- Gardner, Johann von: Centoprinzip der Tropierung und seine Bedeutung für die Entzifferung der altrussischen linienlosen Notationen. In: Musik des Ostens. Sammelband für hist. und vergleichende Forschung I. Kassel 1962, S.106-121.
- Gardner, Johann von: Einiges über die Orthographie der altrussischen Neumen vor der Reform 1668. In: Die Welt der Slaven V, (1960), S.198-213.
- Gardner, Johann von: Über die Klassifikation und die Bezeichnungen der altrussischen Neumenschriftarten. In: Die Welt der Slaven XVII, (1972), S.175-200.

- Gardner, Johann von: Ukazatel' russkoj i inostrannoj literatury po voprosam russkogo cerkovnogo penija. München 1958 (als Manuskript gedruckt).
- Golubinskij, E.: Istorija russkoj cerkvi. Bde 1-2. Moskau 1901-1904.
- Grimme, Hubert: Der Strophenbau in den Gedichten Ephräms des Syrers. Collectanea Friburgensia Vol. II, Freiburg (Schweiz) 1893.
- Høeg, Carsten: La notation ekphonétique. Copenhagen 1935.
- Høeg, Carsten: The Oldest Slavonic Tradition of Byzantine Music, Proceedings of the British Academy 1953.
- Høeg, Carsten: Ein Buch altrussischer Kirchengesänge. In: Zeitschrift für slavische Philologie XXV, (1956), S.261-284.
- Jaksche, Harald: Zur sekundären zirkumflektierten Intonation in den slavischen Sprachen. In: Slawist. Studien zum V. Intern. Slawistenkongreß in Sofia 1963, hrsg. von Maximilian Braun und Erwin Koschmieder, Göttingen 1963.
- Kiparsky, Valentin: Der Akzent der russischen Schriftsprache, Heidelberg 1962.
- Kiparsky, Valentin: Russische historische Grammatik. Bde I-II. Heidelberg 1963-1967.
- Koschmieder, Erwin: Die ältesten Novgoroder Hirmologienfragmente. Teil 1-3. München 1952-1958. (Abhdlg. der Bayer. Akad. d. Wiss. phil.-hist. Kl. N.F. 35, 37, 45.)
- Koschmieder, Erwin: Die altrussischen Kirchengesänge als sprachwissenschaftliches Material. In: Zbirnik prysvjac pam'jati Z.Kuzeli, Paris/München 1961, S.1-10.
- Koschmieder, Erwin: Fragmenta Chiliandarica Palaeoslavica A, B. (Monumenta Musicae Byzantinae 5, Copenhagen 1957). In: Byzant. Zeitschrift 53, (1960), S.368-371.

- Koschmieder, Erwin: Schwund und Vokalisation der Halbvo-  
kale im Ostslavischen. In: Die Welt  
der Slaven III, (1958), S.124-137.
- Koschmieder, Erwin: Zur Herkunft der slavischen Krjuk-  
Notation. In: Festschrift zum 60. Ge-  
burtstag von Dmytro Cyżewskij, Ost-  
europa-Institut Berlin 1954.
- Koschmieder, Erwin, als Vorsitzender des Round-Table-Ge-  
spräches "Byzantinische Elemente in  
der frühen slavischen Kirchenmusik"  
auf dem Kongreß der IMG in Salzburg  
1964. In: Bericht über den 9. Interna-  
tionalen Kongreß Salzburg 1964. Bd. II,  
Basel/Paris/London/New York 1966,  
S.167-175.
- Krumbacher, Karl: Geschichte der Byzantinischen Littera-  
tur. II. Aufl. New York 1958 (Offset).
- Kuryłowicz, Jerzy: Indogermanische Grammatik II. Akzent,  
Ablaut, Heidelberg 1968.
- Kuryłowicz, Jerzy: L'accentuation des langues indo-euro-  
péennes, Krakau 1952.
- Leskien, A.: Handbuch der altbulgarischen Sprache.  
8.verb. Aufl. Heidelberg 1962.
- Mc Credie, Andrew  
D.: Some Aspects of Current Research into  
Russian Liturgical Chant. In: Miscella-  
nea Musicologica, Adelaide Studies in  
Musicology 6, Adelaide 1972, S.55-152.
- Metallov, V.M.: Russkaja Zimiografija iz oblasti cer-  
kovno-pěvčeskoj Archeologii i Paleo-  
grafii, Moskau 1912.
- Metallov, V.M.: Osmoglasije znamennago rospěva,  
Moskau 1899.
- Metallov, V.M.: Azbuka krjukovago pěnija, Moskau 1899.
- Meyer, W.: Pitra, Mone und die byzantinische  
Strophik. München 1896, S.49-66.  
(Sitzungsbericht der bayer. Akademie.)
- Meyer, W.: Anfang und Ursprung der lateinischen  
und griechischen rhythmischen Dichtung.  
München 1885, S.270-450. (Abhdlg. d.  
bayer. Akad. 2. Abt., Bd.17).



- Mokrý, Ladislav (Hrsg.): Anfänge der slavischen Musik, Bratislava 1966.
- Nahtigal, Rajko: Die slavischen Sprachen, Wiesbaden 1961.
- Onasch, Konrad: Einführung in die Konfessionskunde der orthodoxen Kirchen, Berlin 1962.
- Ostrogorsky, Georg: Geschichte des Byzantinischen Staates, München 1965.
- Palikarova-Verdeil, R.: La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes, Copenhagen 1953, MMB, Série Subsidia, Vol. 3.
- Razumovskij, D.V.: Azbuka (Vorwort zum Krug cerkovnago znamenago pěnija v šesti častjach), Sankt Petersburg 1884.
- Razumovskij, D.V.: Cerkovnoe pěníe v Rossii. Bde I-III. Moskau 1867-1869.
- Riemann, Hugo: Die byzantinische Notenschrift im 10.-15. Jahrhundert, Leipzig 1909.
- Riesemann, Oskar von: Die Notationen des altrussischen Kirchengesanges. 1. Ausg. Moskau 1908, 2. Ausg. Leipzig (diss.phil.) 1909.
- Sachs, Curt: The Rise of Music in the Ancient World, New York 1943.
- Shevelov, George: A Prehistory of Slavic, Heidelberg 1964.
- Smolenskij, S.: Azbuka znamenago pěnija starca Aleksandra Mezeneca, Kazan 1888.
- Smolenskij, S.: O drevnerusskich pėvčeskich notacijach, St.-Petersburg 1901.
- Stang, Christian Schweigaard: Slavonic accentuation, Oslo 1957.
- Swan, Alfred J.: The Znamenny Chant of the Russian Church. In: The Musical Quarterly 26, (1940). Teil I: S.232-243, Teil II: S.365-380, Teil III: S.529-545.

- Tardo, Lorenzo: L'antica melurgia bizantina, Grottaferrata 1938.
- Thibaut, Jean: Etude de Musique Byzantine, La Notation de St. Jean Damascène ou Hagiopolite. In: Izvestija Russk. Arch. Instituta v Konstantinopole 3, (1898), S.138-179.
- Tiby, Ottavio: La musica bizantina. Teoria e storia, Milano 1938.
- Tillyard, H.J.W.: Handbook of the Middle Byzantine Musical Notation, Copenhagen 1935, MMB, Série Subsidia, Vol. 1.
- Tillyard, H.J.W.: Twenty Canons from the Trinity Hirmologium, Boston 1952, MMB, Série Transcripta, Vol. 4. (Amerikanische Serie No 2).
- Tillyard, H.J.W.: Byzantine Neumes: The Coislin Notation. In: Byzant. Zeitschrift XXXVII, (1937), S.345-358.
- Tillyard, H.J.W.: Early Byzantine Neumes. In: Laudate 8, (1930), S.204-216.
- Tillyard, H.J.W.: Quantity and Accent in Byzantine Hymnody. In: Laudate 4, (1926), S.85-90.
- Tillyard, H.J.W.: The stenographic theory of Byzantine music. In: Laudate 2, (1924), S.216-225, Laudate 3, (1925), S.28-32.
- Trubetzkoy, N.: Einiges über die russische Lautentwicklung und die Auflösung der gemeinrussischen Spracheinheit. In: Zeitschr. für Slav. Philologie I, (1925), S.287-319.
- Uspenskij, N.: Drevnerusskoje pevčeskoje iskusstvo, Moskau 1965.
- Uspenskij, N.: Obrazcy drevne russkogo pevčeskogo iskusstva, Leningrad 1971.
- Velimirović, Miloš: Stand der Forschung über kirchenslavische Musik. In: Zeitschr. für Slav. Philologie XXXI, (1963), S.145-163.
- Velimirović, Miloš: Byzantine Elements in Early Slavic Chant. I (main volume), II (volume of appendices), Copenhagen 1960.

- Velimirović, Miloš: The Influence of Byzantine Chant on the Music of the Slavic Countries, London 1967, S.119-140. (13. Int. Congr. of Byz. Studies, Main Papers IV.).
- Vondrák, Wenzel: Vergleichende Slavische Grammatik. Bde I-II. Göttingen 1924-1928.
- Voznesenskij, Ioann: O cerkovnom pěni pravoslavnoj greko-rossijskoj cerkvi. Bol'soj i malyj znamennyj rospěv. Vyp.1.2., Riga 1889-90.
- Wagner, Peter: . Einführung in die Gregorianischen Melodien. I Leipzig 1911 (3.Aufl.), II Leipzig 1912 (2.verb.u.vermehrte Aufl.), III Leipzig 1921.
- Wellesz, Egon: Aufgaben und Probleme auf dem Gebiete der byzantinischen und orientalischen Kirchenmusik, Münster/W. 1923.
- Wellesz, Egon: A History of Byzantine Music and Hymnography, Oxford 1949.
- Wellesz, Egon: Die Musik der byzantinischen Kirche, Köln 1959.
- Wolf, Johannes: Handbuch der Notationskunde. Bde I-II. Leipzig 1913-1919.

Faksimile-Ausgaben von Handschriften:

Fragmenta Chiliandarica Palaeoslavica hrsg. von Roman Jakobson, Kopenhagen 1957, MMB, Série principale (Facsimilés), Vol. 5 B.

Hirmologium Athoum hrsg. von Carsten Høeg, Kopenhagen 1938, MMB, Série principale (Facsimilés), Vol. 2.

Hirmologium Sabbaiticum hrsg. von Carsten Høeg, Kopenhagen 1968, MMB, Série principale (Facsimilés), Vol. 8.



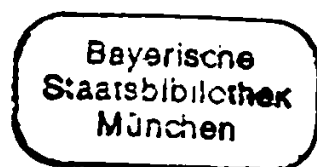
## N a c h b e m e r k u n g

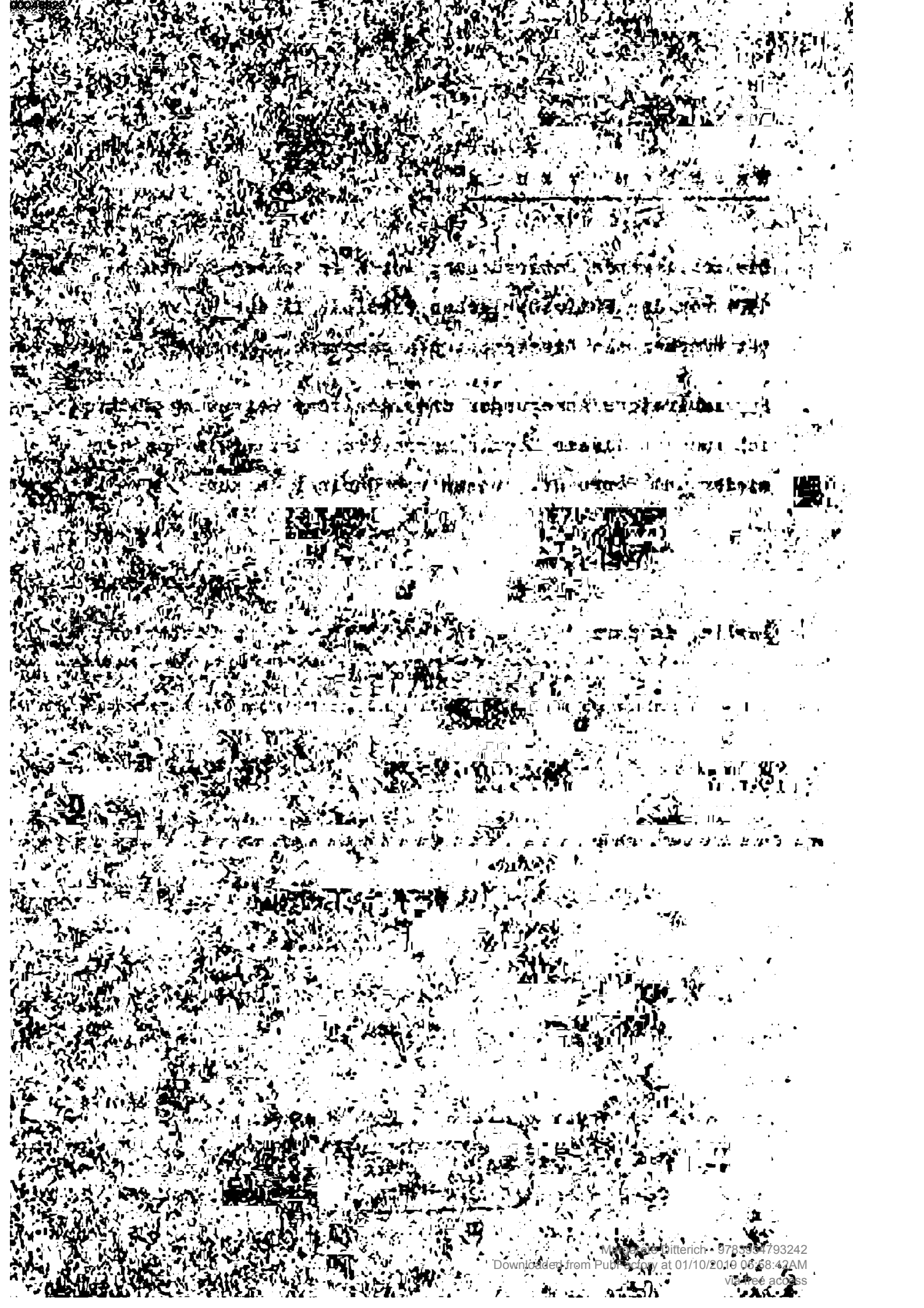
Die vorliegende Untersuchung wurde im Sommer-Semester 1974 von der Philosophischen Fakultät II der Universität München als Dissertation angenommen.

Für zahlreiche Anregungen und fachliche Betreuung möchte ich auch an dieser Stelle Herrn Prof. Dr. Erwin Koschmieder und Herrn Dr. Johann von Gardner danken.

Berlin, im März 1975

M. Ditterich





## S L A V I S T I S C H E B E I T R Ä G E

## Verzeichnis der bisher erschienenen Bände

1. Maurer, J.: Das Plusquamperfektum im Polnischen. 1960, 64 S. - 2. Kadach, D.: Die Anfänge der Literaturtheorie bei den Serben. 1960, V, 182 S. - 3. Moskalik, M.: Janka Kupača, der Sänger des weißruthenische Volkstums. 1961, 241 S. - 4. Pleyer, V.: Das russische Altgläubigentum 1961, 194 S. - 5. Mihailović, M.: Tempus und Aspekt im serbokroatische Präsens. 1962, VIII, 64 S. - 6. Rösel, H.: Aus Vatroslav Jagićs Briefwechsel. 1962, 75 S. - 7. Schmidt, A.: Valerij Brjusovs Beitrag zur Literaturtheorie. 1963, 159 S. - 8. Minde, R.: Ivo Andrić. 1962, 198 S. - 9. Panzer, B.: Die Funktion des Verbalaspekts im Praesens historicum des Russischen. 1963, 106 S. - 10. Mrosik, J.: Das polnische Bauerntum im Werk Eliza Orzeszkowas. 1963, 211 S. - 11. Felber, R.: Vojislav Ili 1965, 271 S. - 12. Augustaitis, D.: Das litauische Phonationssystem. 1964, 155 S. - 12a. Auras, C.: Sergej Esenin. 1965, 211 S. - 13. Koschmieder-Schmid, K.: Vergleichende griechisch-slavische Aspektstudien. 1967, 196 S. - 14. Klum, E.: Natur, Kunst und Liebe in der Philosophie Vladimir Solov'evs. 1965, 333 S. - 15. Albrecht, E.: Das Türkenbild in der ragusanisch-dalmatinischen Literatur des XVI. Jahrhunderts. 1965, 256 S. - 16. Gesemann, W.: Die Romankunst Ivan Vazovs. 1966, 131 S. - 17. Perišić, D.: Goethe bei den Serben. 1968, 304 S. - 18. Mareš, F.V.: Die Entstehung des slavischen phonologischen Systems und seine Entwicklung bis zum Ende der Periode der slavischen Spracheinheit. 1965, 87 - 19. Holzheid, S.: Die Nominalkomposita in der Iliasübersetzung von N. I. Gnedič. 1969, 92 S. - 20. Chmielewski, H.: Aleksandr Bestužev-Marliškij. 1966, 134 S. - 21. Schaller, H.W.: Die Wortstellung im Russische 1966, 389 S. - 22. Hielscher, K.: A. S. Puškins Versepike. 1966, 169 S. - 23. Küppers, B.: Die Theorie vom Typischen in der Literatur. 1966, 35 S. - 24. Hahl-Koch, J.: Marianne Werefkin und der russische Symbolismus 1967, 126 S. - 25. Gardner, J.: Das Problem des altrussischen demestischen Kirchengesanges und seiner linienlosen Notation. 1967, IX, 270 S. - 26. Baldauf, L.: Der Gebrauch der Pronominalform des Adjektivs im Litauischen. 1967, 104 S. - 27. Kluge, R.-D.: Westeuropa und Rußland im Weltbild Aleksandr Bloks. 1967, 393 S. - 28. Kunert, I.: J. U. Niemcewicz: Śpiewy historyczne. 1968, II, 132 S. - 29. Steinke, K.: Studien über den Verfall der bulgarischen Deklination. 1968, X, 133 S. - 30. Tschöpl, C.: Vjačeslav Ivanov. 1968, 235 S. - 31. Rehder, P.: Beiträge zur Erforschung der serbokroatischen Prosodie. 1968, 247 S. - 32. Kulman, D.: Das Bild des bulgarischen Mittelalters in der neubulgarischen Erzählliteratur. 1968, 276 S. - 33. Burkhart, D.: Untersuchungen zur Stratigraphie und Chronologie der südslavischen Volksepik. 1968, III, 549 S. - 34. Günther, H.: Das Grotteske bei N. V. Gogol'. 1968, 289 S. - 35. Kažoknieks, M.: Studien zur Rezeption der Antike bei russischen Dichtern zu Beginn des 19. Jahrhunderts. 1968, 269 S. - 36. Schmidt, H.: Hus und Hussitismus in der tschechischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. 1969, 296. S. - 37. Schneider, S.: Studien zur Romantechnik Miroslav Krležas. 1969, 285 S. - 38. Stephan, B.: Studien zur russischen Častuška und ihrer Entwicklung. 1969, 358 S. - 39. Girke, W.: Studien zur Sprache N. S. Leskovs. 1969, VIII, 220 S. - 40. Mareš, F. V.: Diachronische Phonologie des Ur- und Frühslavischen. 1969, 126 S. - 41. Wosien, M.-G.: The Russian Folk-Tale. 1969, 237 S. - 42. Schulz, R.K.: The Portrayal of the German in Russian Novels. 1969, V, 213 S. - 43. Baudisch, G.: Das patriarchalische Dorf im Erzählwerk von Janko

- M. Veselinović. 1969, 225 S. - 44. Stölting, W.: Beiträge zur Geschichte des Artikels im Bulgarischen. 1970, VII, 296 S. - 45. Hucke, G.: Jurij Fedorovič Samarin. 1970, 183 S. - 46. Höcherl, A.: Zur Übersetzungstechnik des altrussischen "Jüdischen Krieges" des Josephus Flavius. 1970, 183 S. - 47. Sappok, C.: Die Bedeutung des Raumes für die Struktur des Erzählwerks. 1970, 154 S. - 48. Guski, A.: M. Ju. Lermontovs Konzeption des literarischen Helden. 1970, 225 S. - 49. Lettmann, R.: Die abstracta 'um' und 'razum' bei Belinskij. 1971, 167 S. - 50. Lettmann-Sadony, B.: Karolina Karlovna Pavlova. 1971, 181 S. - 51. Brümmer, C.: Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der frühen Romane L. M. Leons, 1971, 231 S. - 52. Schmidt, C.: Bedeutung und Funktion der Gestalten der europäisch östlichen Welt im Werk Thomas Manns. 1971, 366 S. - 53. Eschker, W.: Untersuchungen zur Improvisation und Tradierung der Sevdalinka an Hand der sprachlichen Figuren. 1971, 275 S. - 54. Schmidt O.: Неизвестный поэт П.Д.Бутурлин. Анализ творчества. 1971, 229 S. - 55. Mönke, H.: Das Futurum der polnischen Verba. 1971, 184 S. - 56. Raekke, J.: Untersuchungen zur Entwicklung der Nominalkomposition im Russischen seit 1917. - 57. Müller-Landau, C.: Studien zum Stil der Sava-Vita Teodosijes. 1972, 183 S. - 58. Dippe, G.: August Šenoas historische Romane. 1972, 177 S. - 59. Hetzer, A.: Vjačeslav Ivanovs Tragödie "Tantal" 1972, 202 S. - 60. Andreesen, W.: Untersuchungen zur Translation von Substantiven zu Adjektiven im Altrussischen. 1972, 151 S. - 61. Neureiter, F.: Kaschubische Anthologie. 1973, VIII, 281 S. - 62. Gavrin, M.: Kroatische Übersetzungen und Nachdichtungen deutscher Gedichte zur Zeit des Illyrismus. 1973, 226 S. - 63. Grahor, O.: France in the Work and Ideas of Antun Gustav Matoš. 1973, 247 S. - 64. Döring, J.R.: Die Lyrik Pasternaks in den Jahren 1928-1934. 1973, XXVI, 390 S. - 65. Högemann-Ledwohr E.: Studien zur Geschichte der russischen Verserzählung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. 1973, 428 S. - 66. Gonschior, H.: Die geneigten Vokale als Reflexe altpolnischer Längen im Wörterbuch von Jan Mączyński. 1973, 391 S. - 67. Talev, I.: Some Problems of the Second South Slavic Influence in Russia. 1973, XIV, 430 S. - 68. Auerbach, I.: Nomina abstracta im Russischen des 16. Jahrhunderts. 1973, VI, 368 S. - 69. Holthusen, J.: Rußland in Vers und Prosa. 1973, 212 S. - 70. Guski, H.: Die satirischen Komödien V.I. Lukins (1737-1794). 1973, 250 S. - 71. Sternkopf, J.: Sergej und Vladimir Solov'ev. 1973, XXXI, 667 S. - 72. Wenzel, F.: SPLIT. Ein Verfahren zur maschinellen morphologischen Segmentierung russischer Wörter. 1973, IX, 203 S. - 73. Bachmann, E.: Ivo Kozarčanin - Leben und Werk. 1974, 250 S. - 74. Schmidt, B.: Stilelemente der mündlichen Literatur in der vorrealistischen Novellistik der Serben und Kroaten. 1974, 309 S. - 75. Jakoby, W.: Untersuchungen zur Phonologie und Prosodie einer kajkavischen Mundart (Gornja Stubica) 1974, X, 256 S. - 76. Schultze, B.: Der Dialog in F.M. Dostoevskijs *Idiot*. 1974, 314 S. - 77. Hilf, E.A.: Homonyme und ihre formale Auflösbarkeit System Sprache, dargestellt an altrussischen Berufsbezeichnungen. 1974, 129 S. - 78. Wiehl, I.: Untersuchungen zum Wortschatz der Freisinger Denkmäler. Christliche Terminologie. 1974, 169 S. - 79. Pribić, R.: Bonaventura's *Nachtwachen* and Dostoevsky's *Notes from the Underground*. A Comparison in Nihilism. 1974, 155 S. - 80. Ziegler, G.: Moskau und Petersburg: der russischen Literatur (ca 1700-1850). Zur Gestaltung eines literarischen Stoffes. 1974, VI, 189 S. - 81. Wörn, D.: Aleksandr Bloks Drama *Pesnja sud'by* (*Das Lied des Schicksals*), übersetzt, kommentiert und interpretiert. 1974, X, 545 S. - 82. Timberlake, A.: The Nominative Object in Slavic, Baltic and West Finnic. 1974, VI, 265 S. - 83. Baumann, W.: Die Sage von Heinrich dem Löwen bei den Slaven. 1975, 185 S. - 84. Everts-Grigat, S.: V. V. Majakovskij: Pro eto. Übersetzung und Interpretation. 1975, 262 S. - 85. Mirsky, S.: Der Orient im Werk Velimir Chlebnikovs. 1975, VIII, 112 S.