

Inge KREUZ (München)

DAS CENTO-PRINZIP DER TROPIERUNG IN ALTRUSSISCHEN NEUMENHANDSCHRIFTEN DER NOTATIONSTYPEN

I. Zur Überlieferungsgeschichte der altrussischen Neumenhandschriften

a) Quellenlage

Die einstimmigen altrussischen Kirchengesänge wurden in unterschiedlichen linielosen Neumenschriften notiert, deren bekannteste und am weitesten verbreitete die im Russischen als *znamennaja* oder häufig auch als *krjukovaja notacija* bezeichnete ist. Sie geht auf die paläobyzantinische Notation zurück. Die altrussischen Quellen des 11.–14. Jh., die noch keine Angaben zur Tonhöhe enthalten, sind sehr eng mit den zeitgenössischen byzantinischen verwandt, sie lassen sich, wenn eine Parallele in mittelbyzantinischer Notation vorhanden ist, die Angaben zur Tonhöhe enthält, durch Vergleich mit den jeweiligen griechischen Vorbildern entziffern¹.

Ab dem 14. Jh., für das eine Reform der Notation bezeugt ist², bei der aus noch nicht ganz geklärter Ursache ca. 40 Zeichen ausser Gebrauch kamen und das Verhältnis der Zeichen untereinander offenbar neu definiert wurde entwickelte sich die *znamennaja notacija* eigenständig auf russischem Boden weiter. Es ist anzunehmen, dass die Reform auch einen Einfluss auf die Melodien hatte, die sich möglicherweise von den byzantinischen Vorbildern lösten. Obwohl es wenige Änderungen beim Neumenbestand an sich gibt, wird im 15. und 16. Jh. die Eigenständigkeit der russischen Kirchenkantilenen dann noch deutlicher und die melodische Linie weiter ausgeschmückt, es treten zudem verstärkt Melismen auf³.

In der *znamennaja notacija* waren die beiden wichtigsten Hymnensammlungen, das Hirmologium und das Sticherarion sowie die *samoglasny* in den Menäen

¹ Vor allem westliche Forscher begründeten die sog. komparative Methode, die die Entzifferung der ältesten russischen Neumenschriften in *znamennaja notacija* ermöglicht, z. B. M. Velimirović.

² Constantin Floros. *Universale Neumenkunde: Entzifferung der ältesten byzantinischen Neumenschriften und der altslavischen sematischen Notation*, Bd. I. Kassel 1970, S. 18; H. Успенский. *Древнерусское певческое искусство*. Москва 1971, c. 38; vgl. a.: Ch. Hannick. Die Notationsstufen des altrussischen Kirchengesangs // G. Birkfellner (Hg.). *Millenium Russiae Christianae: Tausend Jahre Christliches Russland 988–1988* [=Schriften des Komitees der Bundesrepublik Deutschland zur Förderung der slawischen Studien, 16]. Köln u.a. 1993, S. 59f.

³ Vgl.: J. v. Gardner. Über die Klassifikation und die Bezeichnungen der altrussischen Neumenschriftarten // *WdSl* 17 (1972) 191.

aufgezeichnet. Sie stellte gewissermassen vom 11.–17. Jh. die offizielle Notation der einstimmigen russischen Kirchengesänge dar. Im 17. Jh. war sie auf dem Höhepunkt ihrer Entwicklung angelangt und stellte ein sehr differenziertes und nuanciertes Notationssystem zur Aufzeichnung einstimmiger Gesänge dar. Das Zeichenrepertoire umfasste ca. 132 Neumen⁴. Die Einführung der Mehrstimmigkeit im 17. Jh. und der Druck der Gesangbücher in liniierter Notation im Jahr 1772⁵ löste die Neumenhandschriften jedoch ab, sie gerieten mehr und mehr in Vergessenheit. Erst die russischen Musikpaläographen des 19. Jh. wie v.a. D. V. Razumovskij, V. M. Metallov und St. V. Smolenskij entdeckten den Schatz der alten Neumen-Melodien neu.

Die Denkmäler des 11.–13. Jh. stellen Raritäten dar, Metallov⁶ führt 26 Handschriften an. In den folgenden Jahrhunderten stieg die Anzahl der Gesangshandschriften sprunghaft an, so dass der russische Musikwissenschaftler Belonenko⁷ von ca. 22000 Neumenhandschriften in russischen Bibliotheken ausgeht.

b) Terminologisches

Die in der russischen Fachliteratur sehr frequent gebrauchten Termini *znamennaja* und *krjukovaja notacija* stellen sich bei näherer Betrachtung als sehr allgemein gehalten⁸ heraus, schliesslich besagen sie lediglich, dass die Notation Neumen resp. hakenförmige Zeichen enthält. Diese Eigenschaft teilen Sie jedoch mit zahlreichen Neumenschriften westlichen wie östlichen Typs⁹, so z. B. mit den im 16./17. in

⁴ Vgl.: Ст. В. Смоленский (изд.). *Азбука знаменного пения. Извещеие о согласнейших пометах старца Александра Мезенца (1668-20 года)*. Казань 1888, S. 64–72. Smolenskij edierte 1888 die Azbuka des Starzen Aleksandr Mezenec aus dem Jahr 1668, der der Kommission zur Berichtigung der chomonischen Gesangbücher vorstand. Auf diese Abhandlung wird an späterer Stelle im Zusammenhang mit der Tonhöhebezeichnung näher eingegangen.

⁵ Der Synod der russisch-orthodoxen Kirchen veranlasste im Jahr 1772 den Druck der Gesangbücher in Quadratnotation, dem sog. *kievskoe znamja*. Der Druck der neuimierten Gesänge war im 17. Jh. auf seinerzeit nicht überwindbare technische Schwierigkeiten gestossen, da der notwendige Zweifarbendruck (schwarze Neumen, rote Tonhöhebezeichnungen) nicht realisierbar war. Zudem setzte sich der mehrstimmige Gesang nach westlichem Vorbild in den folgenden Jahrhunderten letztlich durch (vgl.: A. В. Преображенский. *Культурная музыка в России*. Ленинград 1924; N. D.: A. V. Preobrazenskij. *Die Kirchenmusik in Russland. Von den Anfängen bis zum Anbruch des 20. Jh.* [=Studia slavica musicologica, 14]. Berlin 1999, S. 48f.).

⁶ В. М. Металлов. *Русская семиография из области церковно-певческой археологии и палеографии*. Москва 1912, S. 11f.

⁷ [A. С. Белоненко]. *О музыкально-текстологическом изучении письменных памятников русской музыки XII–XVII вв. (Вместо предисловия) // Проблемы русской музыкальной текстологии (по памятникам русской хоровой литературы XII–XVIII вв.)*: Сборник научных трудов. Ленинград 1983, S. 9.

⁸ Das russ. Wort *znamja*, «Gesangszeichen, Neume» in Verbindung mit *notacija*, Notation, «Zeichensystem», stellt letztlich wohl einen Pleonasmus dar, der auch bei der Übersetzung ins Deutsche durch den Begriff «sematische Notation» erhalten bleibt (vgl.: J. v. Gardner. Über die Klassifikation und die Bezeichnungen, S. 178). Auch ist die Hakenform russ. *krjuki* «Hakenneumen», kein lediglich auf die wichtigste der altrussischen Neumenschriften beschränktes Merkmal.

⁹ Vgl.: Constantin Floros. *Universale Neumenkunde*.

Russland gebräuchlichen Notationssystemen der sog. demestischen, der Kazaner und der Put' Notation.

Insofern überzeugt der Terminus v. Gardners¹⁰ *Stolp-Notation*, von *stolp glasovoj*, dem «Turnus der acht Kirchentöne» abgeleitet, dem die betreffenden Kirchengesänge folgen, da es sich um ein spezifisches Merkmal handelt, das die Notation von den anderen russischen abgrenzt.

Das wichtigste Kriterium hinsichtlich der Klassifizierung der altrussischen Gesangshandschriften ist die Bezeichnung der Tonhöhe. Bis zum 17. Jahrhundert fehlt sie völlig. Es handelt sich bei der Stolp-Notation vom 11. — ca. zu Mitte des 17. Jh. also um eine rein adiastematische Neumenschrift, die ergänzend einer gleichzeitigen mündlichen Überlieferung und Schulung der Sänger bedurfte. Da die russischen Kirchenkantilenen sich immer weiter entwickelten, suchte man mehr und mehr nach einem System zur Aufzeichnung der relativen Tonhöhe. Der Novgoroder Sänger Ivan Akimov Šajdúrov schuf, wie in seinem leider nicht mehr erhaltenen Traktat «Skazanie o pometach, eže pišutsja v penii nad znamenem»¹¹ dargelegt, in der 1. Hälfte des 17. Jh. ein System aus mit roter Tinte neben der jeweiligen Neume notierten Tonhöhebuchstaben, den *kinovarnye pomety* («Zinnobermerkzeichen»), die entsprechend der zwölfstufigen Gebrauchstonleiter, die in vier Trichorde (russ. *soglasie*) eingeteilt war, gebildet waren¹²:



Sie setzten sich mehr und mehr durch und prägten das von nun an klassische zweifarbige Erscheinungsbild der Neumenhandschriften (schwarze Neumen, rote Tonhöhebuchstaben).

Die adiastematischen Handschriften ohne die Zinnobermerkzeichen wurden fortan als *bezpometnoe znamja* und diejenigen, die sie enthielten als *pometnoe znamja* bezeichnet. Russische Kirchenmusiker sehen hier einen der wesentlichsten Einschnitte der Überlieferung altrussischer Kirchengesänge, da das Denken in fixierten Strukturen ihrer Ansicht nach gewisse Freiheiten in der Intonation einschränkte und die mündliche Überlieferung zweitrangig werden ließ vgl. Ieromonach Lazar¹³.

Im 17. Jh. wurde noch ein zweites System zur Tonhöhebezeichnung erdacht, die «Tuschmerkzeichen» *tuševye priznaki*, die der Starze des Zvenigoroder Savva-Klosters Aleksandr Mezenec (1668) erfand. Diese schwarzen Zusatzzeichen orientier-

¹⁰ J. v. Gardner. Über die Klassifikation und die Bezeichnungen, S. 180.

¹¹ Vgl.: A. V. Preobraženskij, *Die Kirchenmusik in Russland*, S. 31.

¹² Hinsichtlich der Benennung der einzelnen Buchstaben vgl.: A. V. Preobraženskij, *Die Kirchenmusik in Russland*, S. 32.

¹³ Лазарь, иеромонах (Свято-Троицкая Сергиева лавра). Реформа певческой нотации XVII в. // *Гимнология* 3 / hg. von И. Лозовая. Москва 2003, S. 277ff.

ten sich ebenfalls an der oben aufgeführten zwölfstufigen Tonleiter. Entsprechend der Position im Trichord erhielten die einzelnen Neumen jeweils ein Zusatzzeichen in Form eines Striches oder Punkts¹⁴. Die Zusatzzeichen sollten das Problem des Zweifarbindrucks lösen helfen, denn sie waren in schwarzer Tinte wie die Neumen notiert und eine Grundlage zur Drucklegung der Neumenhandschriften bilden¹⁵.

Die altrussischen Hakenneumen lassen sich demnach nach den beiden vorhandenen Tonhöhebezeichnungsarten wie folgt gruppieren: in SNC Stolp-Notation ohne Tonhöhebezeichnung, SNB, Stolp-Notation, die nur Tonhöhebuchstaben enthält und SNA, Stolp-Notation, die sowohl Tonhöhebuchstaben als auch Tuschmerkzeichen enthält. Dieser Notationstyp gilt als der der Transkription am sichersten zugängliche¹⁶:

Typ	Datierung	Tonhöheangaben	Beispiel	Quelle
SNA	Mitte 17.–19. Jh.	Tonhöhebuchstaben wie B und zusätzlich Tuschmerkzeichen 'tuševye priznaki' nach A. Mezenec (1668) ¹		Oktoechos aus Bělaja Krinica (1856) (Sava, 1984, I, 6)
SNB	Anfang 17. Jh.–19. Jh.	Tonhöhebuchstaben 'soglasnye kinovarnye pomety' nach I. A. Šajdurov (wörtl. 'trichordale Zinnobermerkzeichen') von nun an Zweifarbigkeit der Neumenschrift		Cod. slav. 27 BSB München, f. 190v
SNC	11.–14. Jh. Reform 14.–15./16. Jh. Reform 15./16.–Mitte 17. Jh.	Keine		Cod. slav. 31 BSB München Anf. 17. Jh., f. 191v.

¹⁴ Vgl. im einzelnen: Ст. В. Смоленский (изд.). *Азбука знаменного пения*.

¹⁵ Leider wurde diese nicht realisiert, vgl. Fn. 3.

¹⁶ Vgl.: J. v. Gardner. Über die Klassifikation und die Bezeichnungen, S. 186 und die folgende Übersichtstabelle.

c) Zur Textüberlieferung im altrussischen Kirchengesang

Die Texte der altrussischen Kirchengesänge erfuhren im Lauf ihrer Überlieferungsgeschichte einige auffällige Veränderungen. Das Gemeinslavische verfügte über ein dreigestuftes System von Vokalen als Silbenbildner, über Längen, Kürzen und reduzierte Vokale (ъ, ъ). Diese wurden, wie die Handschriften vom 11.–13. Jh. zeigten, wohl auch gesprochen und daher auch gesungen. Die entsprechenden Silben waren infolgedessen mit einer Neume versehen.

Die phonetische Entwicklung führte dazu, dass die Artikulation der Jers im Ostslavischen unter bestimmten Bedingungen entweder voll vokalisiert wurde oder verstummte. Für die Gesangshandschriften resultierte daraus ein Problem, denn über jeder Silbe stand eine Neume, die ein wesentlicher Bestandteil der feststehenden Melodieformen war. Ein Verzicht auf sie war also aus musikalischer Sicht nicht möglich. So kam es zu einer eigenen wie eigenartigen Art der Textaussprache: Die Jers wurden prinzipiell vokalisiert. Daraus entstanden Gebilde wie: грѣхово statt грѣховъ (vgl. die unten nach CS 31¹⁷, resp. CS 27 zitierte 1. Auferstehungsstichire); яко той естѣ богу наше statt яко той естѣ богъ нашъ (vgl. die unten nach CS 31, resp. CS 27 zitierte 2. Auferstehungsstichire) und ωтѣ лести statt ωтъ лести (vgl. die unten nach CS 31, resp. CS 27 zitierte 3. Auferstehungsstichire).

Dieses Vorgehen führte bereits unter den Zeitgenossen zu heftigen Auseinandersetzungen¹⁸. Während die zusätzlichen Vokale eine wunderbare Grundlage für die Kantilenen bildete und als solche wohl auch von den Kirchensängern besonders geschätzt wurde, wurde die Entstellung des Sinngehalts des Textes und vor allem auch der heiligen Worte als ein grosses Ärgernis empfunden und in polemischen Traktaten bekämpft.

Trotz alledem spielte die Gesangsüberlieferung eine konservative wie konservierende Rolle. Die Gesänge mit der künstlichen Textaussprache der Chomonie waren vom 14.–17. Jh. in Gebrauch. Diese Epoche des russischen Kirchengesangs wird auch als *razděl'norěčie* bezeichnet, da die vorgelesenen Texte die korrekte Aussprache verwendeten und sich von den gesungenen dadurch unterschieden. Ihr ging das sog. *staroe istinorěčie* voraus. Im 17. Jh. wurde eine Korrektur der kirchlichen Bücher veranlasst, die zur Schaffung des *novoe istinorěčie* führte, das die russische orthodoxe Kirche zwecks Beseitigung der Missstände einführte.

Es gehört zu den Besonderheiten der russischen Kirchengeschichte, dass ein Teil der Gläubigen, die sog. Altgläubigen die Reformen nicht mittrug. Die Altgläubigen bezpopovcy bewahrten aus Gründen des Konservatismus sogar die chomo-

¹⁷ Im weiteren Cod. slav. 31 als CS 31 gekürzt, ebenso Cod. slav. 27 als CS 27 und Cod. slav. 38 als CS 38.

¹⁸ Vgl.: Ch. Hannick. Der einstimmige russische Kirchengesang in der Auffassung der Altgläubigen und der orthodoxen Kirche // *Sprache, Literatur und Geschichte der Altgläubigen: Akten des Heidelberger Symposions vom 28. bis 30. April 1986* / hg. B. Panzer [=Heidelberger Slavistische Forschungen, 1]. Heidelberg 1988, S. 49f.

nischen Neumenschriften¹⁹. Aus ihrem Kreis sind der Forschung wertvolle Quellen des Typs SNB überliefert wie z. B. auch die hier behandelte Handschrift CS 27. Die Altgläubigen popovcy bewahrten dagegen die SNA wie z. B. CS 38. Obwohl diese Handschriften oft aus dem 19. Jh. datieren, bleibt zu berücksichtigen, dass sie akribisch eine wohl etwa 2 Jahrhunderte ältere melodische Tradition konservierten²⁰.

d) Die analysierten Quellen

Den Ausgangspunkt bilden drei Auferstehungs-Stichiren des 1. Kt. aus dem Oktoechos, die dem pevčeskij sbornik CS 31 (BSB München), einer Handschrift vom Anfang des 17. Jh. mit SNC entnommen sind. Die Texte sind durchweg chomonisch. Der erste Besitzereintrag stammt aus der Mitte des 17. Jh. vom Mariae-Verkündigungskloster in Nižnij Novgorod. Diese Handschrift wurde von v. Gardner und Koschmieder bei der Edition «Ein handschriftliches Lehrbuch der altrussischen Neumen-schrift» (als Mon. III zitiert) des öfteren herangezogen²¹ und dient v. Gardner u.a. auch als Ausgangspunkt für seine Theorie des Cento-Prinzips der Tropierung²² und der Klassifizierung und Bezeichnung der russischen Neumenschriften²³. Der gewählte Ausschnitt aus dieser Handschrift ist, soweit mir bekannt ist, bislang noch nicht zusammenhängend untersucht.

Aus dem Kreis der priesterlosen Altgläubigen stammt die Handschrift CS 27 (BSB München), ein Obichod mit kalligraphisch ausgeführter SNB und chomonischer Textredaktion. Eine Beschreibung des Inhalts liefert v. Gardner²⁴. Der gewählte Ausschnitt korrespondiert mit obigem des Typs SNC. Hinsichtlich der Datierung sind E. Matthes, die vom 19. Jh. ausgeht und v. Gardner²⁵ «um 1650» unterschiedlicher Auffassung. Auf diese Frage wird nach der Analyse der Melodien und des Neumenbildes unter Punkt III. noch einmal eingegangen.

Komplettiert wird der Ansatz durch die entsprechenden Beispiele, die der zweibändigen Ausgabe von Sava «Die Gesänge des altrussischen Oktoechos» (1984) entnommen sind. Die edierte Handschrift aus dem Jahr 1856 stammt aus dem

¹⁹ Vgl. dazu auch: Ch. Hannick. Der einstimmige russische Kirchengesang, S. 51.

²⁰ Vgl. z. B.: Т. Владышевская. Архаические традиции в русской музыке XVIII–XX веков // *Sprache, Literatur und Geschichte der Altgläubigen: Akten des Heidelberger Symposions vom 28. bis 30. April 1986* / hg. B. Panzer [=Heidelberger Slavistische Forschungen, 1]. Heidelberg 1988, S. 331.

²¹ J. v. Gardner (Hg.) und E. Koschmieder (Hg.). *Ein handschriftliches Lehrbuch der altrussischen Neumenschrift. III: Kommentar zum Tropen- und Schlüsselformensystem* [=Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Neue Folge, H. 68]. München 1972.

²² J. v. Gardner. Das Cento-Prinzip der Tropierung und seine Bedeutung für die Entzifferung der altrussischen linienlosen Notationen // *Musik des Ostens* 1 (1962) 110

²³ J. v. Gardner. Über die Klassifikation und die Bezeichnungen, S. 192f.

²⁴ J. v. Gardner. Die altrussischen neumatischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München // *WdSl* 2 (1957) 322–328.

²⁵ *Ibid.*, S. 325.

Dreifaltigkeitskloster der Altgläubigen popovcy zu Bělaja Krinica im heutigen Rumänien. Sie vertritt die SNA Die Textredaktion entspricht dem *novoe istinorěčie*.

Als die weitere Beispiele des Typs SNA wurden die korrespondierenden Stellen aus der Handschrift CS 38 (BSB München) gewählt, eine Sammelhandschrift aus dem 2. Vierteldes 19. Jh., die v. a. Gesänge des Oktoechos und des Obichod vereint. Auch hier entspricht Textredaktion dem *novoe istinorěčie*.

II. Das Cento-Prinzip der Tropierung²⁶

Die altrussischen Kirchengesänge stellen eine kunstvolle Kombination aus zahlreichen verschiedenen feststehenden melodischen Wendungen dar, die unmittelbar aneinandergereiht werden. Diese Kompositionstechnik wird als Cento-Prinzip der Tropierung bezeichnet (ital. *centone* «Flickwerk»)²⁷. Die ältesten russischen Quellen übernahmen im 11. Jh. mit der Neumenschrift, die auf die paläobyzantinische Notation zurückgeht, die Kirchenkantilenen und deren Kompositionsprinzip aus Byzanz, entwickelten es jedoch, wie die Reform der Hakenneumenschrift im 14. Jh. vermuten lässt, wohl eigenständig weiter. Die Struktur eines bestimmten Gesangs ist durch die jeweilige charakteristische Abfolge bestimmter Tropen bestimmt, die in das System der acht Kirchentöne (Oktoechos; *osmoglasie*) eingebunden sind²⁸. Die meisten Tropen sind für einen bestimmten Kirchenton typisch, nur wenige kommen gleichzeitig in mehreren Tönen vor; sie können sich innerhalb eines Gesangs periodisch oder aperiodisch wiederholen. Es gibt jedoch auch Kirchenkantilenen, die ohne Wiederholung der Tropen konzipiert sind.

Ab dem 15. Jh. überliefern die Lehrbücher der altrussischen Neumenschrift, die *azbuki*, die als *popevki* bezeichneten konstanten Tropen und ihre Namen. Unter einer *popevka* versteht man eine in ihrem Kern melodisch und rhythmisch konstante Wendung, der hinsichtlich der Reihenfolge der Zeichen sowie der Zusammensetzung aus jeweils bestimmten Neumen ein gleichbleibendes graphisches Bild entspricht²⁹. Die Zeichen sind nicht chiffriert, sie können direkt gelesen werden. Variabel anpassbar an eine unterschiedliche Silbenzahl sind die Wendungen jedoch

²⁶ Alle Notenbeispiele werden in den Violinschlüssel wiedergegeben.

²⁷ Vgl.: J. v. Gardner. Über die Klassifikation und die Bezeichnungen, S. 110.

²⁸ Vgl.: B. M. Металлов. *Осмогласие знаменного роспева: Опыт руководства к изучению осмогласия знаменного роспева по гласовым попевкам*. Москва 1899.

²⁹ Vgl.: «Тѣ роспѣвы и мелодическіе обороты, которые непосредственно объясняются изъ обычнаго пѣвческаго значенія сопоставленныхъ между собою знаменъ, (...) и отличаются типичнымъ мелодическимъ строениемъ напева, называются обыкновенно попѣвками» (B. M. Металлов. *Азбука крюкового пения: Опыт систематического руководства к чтению крюковой семиографии песнопений знаменного роспева, периода киноарных помет*. Москва 1899, S. 45). Vg. auch: J. v. Gardner (Hg.) und E. Koschmieder (Hg.). *Ein handschriftliches Lehrbuch der altrussischen Neumenschrift*. III: *Kommentar*, S. 5ff.; und: Божидар Карастоянов. К вопросу расшифровки крюковых певческих рукописей знаменного роспева // *Musica antiqua Europae orientalis* 4 (Bydgoszcz 1975) 489ff.; und: Idem. О таблицах мелодической формулы знаменного роспева // *Musica antiqua Europae orientalis* 8 (Bydgoszcz 1988) 489, 508–511.

nischen Neumenschriften¹⁹. Aus ihrem Kreis sind der Forschung wertvolle Quellen des Typs SNB überliefert wie z. B. auch die hier behandelte Handschrift CS 27. Die Altgläubigen popovcy bewahrten dagegen die SNA wie z. B. CS 38. Obwohl diese Handschriften oft aus dem 19. Jh. datieren, bleibt zu berücksichtigen, dass sie akribisch eine wohl etwa 2 Jahrhunderte ältere melodische Tradition konservierten²⁰.

d) Die analysierten Quellen

Den Ausgangspunkt bilden drei Auferstehungs-Stichiren des 1. Kt. aus dem Oktoechos, die dem *pevčeskij sbornik* CS 31 (BSB München), einer Handschrift vom Anfang des 17. Jh. mit SNC entnommen sind. Die Texte sind durchweg chomnisch. Der erste Beszeereintrag stammt aus der Mitte des 17. Jh. vom Mariae-Verkündigungskloster in Nižnij Novgorod. Diese Handschrift wurde von v. Gardner und Koschmieder bei der Edition «Ein handschriftliches Lehrbuch der altrussischen Neumenschrift» (als Mon. III zitiert) des öfteren herangezogen²¹ und dient v. Gardner u.a. auch als Ausgangspunkt für seine Theorie des Cento-Prinzips der Tropierung²² und der Klassifizierung und Bezeichnung der russischen Neumenschriften²³. Der gewählte Ausschnitt aus dieser Handschrift ist, soweit mir bekannt ist, bislang noch nicht zusammenhängend untersucht.

Aus dem Kreis der priesterlosen Altgläubigen stammt die Handschrift CS 27 (BSB München), ein Obichod mit kalligraphisch ausgeführter SNB und chomnischer Textredaktion. Eine Beschreibung des Inhalts liefert v. Gardner²⁴. Der gewählte Ausschnitt korrespondiert mit obigem des Typs SNC. Hinsichtlich der Datierung sind E. Matthes, die vom 19. Jh. ausgeht und v. Gardner²⁵ «um 1650» unterschiedlicher Auffassung. Auf diese Frage wird nach der Analyse der Melodien und des Neumenbildes unter Punkt III. noch einmal eingegangen.

Komplettiert wird der Ansatz durch die entsprechenden Beispiele, die der zweibändigen Ausgabe von Sava «Die Gesänge des altrussischen Oktoechos» (1984) entnommen sind. Die edierte Handschrift aus dem Jahr 1856 stammt aus dem

¹⁹ Vgl. dazu auch: Ch. Hannick. Der einstimmige russische Kirchengesang, S. 51.

²⁰ Vgl. z. B.: Т. Владышевская. Архаические традиции в русской музыке XVIII–XX веков // *Sprache, Literatur und Geschichte der Altgläubigen: Akten des Heidelberger Symposiums vom 28. bis 30. April 1986* / Hg. B. Panzer [=Heidelberger Slavistische Forschungen, 1]. Heidelberg 1988, S. 331.

²¹ J. v. Gardner (Hg.) und E. Koschmieder (Hg.). *Ein handschriftliches Lehrbuch der altrussischen Neumenschrift*. III: *Kommentar zum Tropen- und Schlüsselformensystem* [=Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Neue Folge, H. 68]. München 1972.

²² J. v. Gardner. Das Cento-Prinzip der Tropierung und seine Bedeutung für die Entzifferung der altrussischen linienlosen Notationen // *Musik des Ostens* 1 (1962) 110

²³ J. v. Gardner. Über die Klassifikation und die Bezeichnungen, S. 192f.

²⁴ J. v. Gardner. Die altrussischen neumatischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München // *WdSl* 2 (1957) 322–328.

²⁵ *Ibid.*, S. 325.

Dreifaltigkeitskloster der Altgläubigen popovcy zu Belaja Krinica im heutigen Rumänien. Sie vertritt die SNA Die Textredaktion entspricht dem *novoe istinorecie*.

Als die weitere Beispiele des Typs SNA wurden die korrespondierenden Stellen aus der Handschrift CS 38 (BSB München) gewählt, eine Sammelhandschrift aus dem 2. Viertel des 19. Jh., die v. a. Gesänge des Oktoechos und des Obichod vereint. Auch hier entspricht Textredaktion dem *novoe istinorecie*.

II. Das Cento-Prinzip der Tropierung²⁶

Die altrussischen Kirchengesänge stellen eine kunstvolle Kombination aus zahlreichen verschiedenen feststehenden melodischen Wendungen dar, die unmittelbar aneinandergereiht werden. Diese Kompositionstechnik wird als Cento-Prinzip der Tropierung bezeichnet (ital. *centone* «Flickwerk»)²⁷. Die ältesten russischen Quellen übernahmen im 11. Jh. mit der Neumenschrift, die auf die paläobyzantinische Notation zurückgeht, die Kirchenkantilen und deren Kompositionsprinzip aus Byzanz, entwickelten es jedoch, wie die Reform der Hakenneumenschrift im 14. Jh. vermuten lässt, wohl eigenständig weiter. Die Struktur eines bestimmten Gesangs ist durch die jeweilige charakteristische Abfolge bestimmter Tropen bestimmt, die in das System der acht Kirchentöne (Oktoechos; *osmoglasie*) eingebunden sind²⁸. Die meisten Tropen sind für einen bestimmten Kirchenton typisch, nur wenige kommen gleichzeitig in mehreren Tönen vor; sie können sich innerhalb eines Gesangs periodisch oder aperiodisch wiederholen. Es gibt jedoch auch Kirchenkantilen, die ohne Wiederholung der Tropen konzipiert sind.

Ab dem 15. Jh. überliefern die Lehrbücher der altrussischen Neumenschrift, die *azbuki*, die als *popevki* bezeichneten konstanten Tropen und ihre Namen. Unter einer *popevka* versteht man eine in ihrem Kern melodisch und rhythmisch konstante Wendung, der hinsichtlich der Reihenfolge der Zeichen sowie der Zusammensetzung aus jeweils bestimmten Neumen ein gleichbleibendes graphisches Bild entspricht²⁹. Die Zeichen sind nicht chiffriert, sie können direkt gelesen werden. Variabel anpassbar an eine unterschiedliche Silbenzahl sind die Wendungen jedoch

²⁶ Alle Notenbeispiele werden in den Violinschlüssel wiedergegeben.

²⁷ Vgl.: J. v. Gardner. Über die Klassifikation und die Bezeichnungen, S. 110.

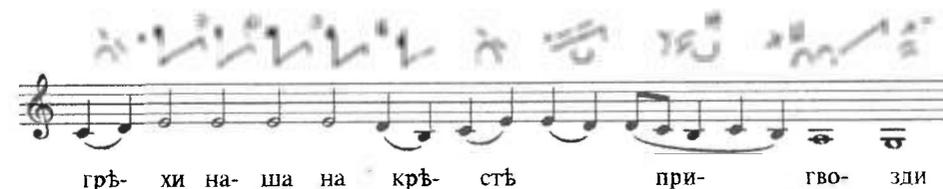
²⁸ Vgl.: B. M. Metallov. *Osmoglasie znamennoho rospeva: Opyt rukovodstva k izučenu osmoglasija znamennoho rospeva po glasovym popevkam*. Moskau 1899.

²⁹ Vgl.: «Тъ роспѣвы и мелодическіе обороты, которые непосредственно объясняются изъ обычнаго пѣвческаго значенія сопоставленныхъ между собою знаменъ, (...) и отличаются типичнымъ мелодическимъ строением напева, называются обыкновенно попѣвками» (B. M. Metallov. *Azбука крѣоковаго пѣнія: Opyt sistematičeskogo rukovodstva k čteniju крѣоковаго семиографіи песнопѣній znamennoho rospeva, периода киноварныхъ помет*. Moskau 1899, S. 45). Vg. auch: J. v. Gardner (Hg.) und E. Koschmieder (Hg.). *Ein handschriftliches Lehrbuch der altrussischen Neumenschrift*. III: *Kommentar*, S. 5ff.; und: Божилдар Карастоянов. К вопросу расшифровки крѣоковыхъ пѣвческихъ рукописей znamennoho rospeva // *Musica antiqua Europae orientalis* 4 (Bydgoszcz 1975) 489ff.; und: Idem. О таблицахъ мелодической формулы znamennoho rospeva // *Musica antiqua Europae orientalis* 8 (Bydgoszcz 1988) 489, 508–511.

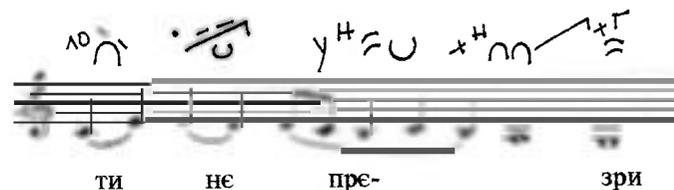
in ihrem Anfangsteil, der nach Bedarf erweitert werden kann. Das Wesen des Cento-Prinzips ermöglicht die Adaptierung feststehender melodischer Wendungen an verschiedenste Textstellen aus unterschiedlichen liturgischen Büchern. Sie stellen quasi die Mosaiksteine dar für immer wieder abgewandelte und vielfältig in ihrer Kombination an Formeln variierte Kompositionen, so dass ein sehr ausgedehntes Repertoire an Gesängen in allen acht Kirchentönen sich auf ein vergleichsweise kleines Repertoire an Formeln³⁰ gründet. Sava (1984, II, 55–110) untersuchte in ihrer Edition der Gesänge des altrussischen Oktoechos jede identifizierte Tonformel auch hinsichtlich ihres Vorkommens in einem bestimmten Gesang, die einzelnen Textstellen sind genau mit der jeweiligen Tonformel identifizierbar; zudem wurden noch ca. 100 bislang nicht bekannte Melodieformen ermittelt.

Hier als Beispiel zunächst die *popevka doinka srednjaja* mit dem unveränderlichen Kern, der aus den Neumen *pólukulizma málaja, strelá grómnaja* und *stat'já prostája* und besteht³¹. Die Wendung kommt in unterschiedlichen Varianten vor. In der analysierten ersten Auferstehungsstichire des 1. Kirchentons findet sich z. B. die *dolinka srednjaja s udárkoj i lómkoj* (Sav. II, 60, Nr. 141; Metallov. *Osmoglasie znamennoho rospeva*, S. 61, Nr. 82) auf die Textstelle «оставление грѣховъ» [Vergebung der Sünden] (vgl. Sav. I, 7, Z. 5–6, sowie Anhang, Beispiel 1).

Dieselbe *popevka* wird im ersten Kirchenton des Oktoechos noch im Vostocen auf die Textstelle «грѣхи наша на крѣстѣ пригвозди» [nagle unsere Sünden ans Kreuz] (Sav. I, 11, Z. 5–6; II, 60, Nr. 141) verwendet. Hier geht der Trope eine durch die Anzahl der Textsilben bedingte Einleitungswendung inform eines rezitativischen Einschubs voraus (Rezitation auf e), die eigentliche Melodieformel wird auf den Text «крѣстѣ пригвозди» gesungen.



Schliesslich kommt die Formel noch auf den Text «ти не презри» [verachte nicht] des Bogorodicen zu den Stichiren Stichóvny (Sav. I, 21, Z. 14–15; II, 60, Nr. 141) vor:



³⁰ Metallov (B. M. Metallov. *Osmoglasie znamennoho rospeva*, S. 57–92) führt 269 *popevki* alle acht Kirchentöne an.

³¹ Vgl.: B. M. Metallov. *Azбука крѣоковаго пѣнія*, S. 49f.

Bei den folgenden sechs Wendungen gibt es keine Abweichungen: *pastéla nedóvdnaja, rožek s chamiloj, zaděvec s chamiloj, dolínka srednjaja s udárkoj, lómkoj i chamiloj, koleso, kolybel'ka s udárkoj*. Die Trope *obron* beginnt in der SNC mit einer *zapjataja s kryžom*, die im Vergleich zu der einfachen *zapjataja* in SNB die doppelte Länge haben kann, ansonsten ist auch hier die Neumierung identisch. An zwei Stellen sind bedeutungsgleiche, aber in der Form verschiedene Zeichen in verwendet, so bei der Trope *vozměr*: Typ B: eine *palka* mit *lomka*, die auf einen Sprung hinweist, dieser kann aber auch durch die *skamejka* in SNC realisiert werden, dort kannte man die besonderen Vortragszeichen wie z. B. die *lomka* noch nicht.

Zwar lässt die adiastematische Neumenschrift in bezug auf die Intervallverhältnisse im Prinzip natürlich mehrere Interpretation zu, doch legen es gerade die äußerst stabilen Neumenfolgen und die völlige Übereinstimmung der einzelnen Melodieformen nahe, hier auch von mit den in SNB notierten Intervallen auszugehen. Die Tonhöhebuchstaben gäben dann eine um ca. ein halbes Jh. ältere Redaktion der Melodien wieder.

In der unten angeführten Übertragung (Bsp. 1) ist die Neumierung des ältesten Denkmals unmittelbar unter der des Denkmals der Notation der SNB angebracht. Die Übertragung wurde nach den dort verwendeten Tonhöhebuchstaben vorgenommen.

Drei in beiden Textversionen identische Stellen enthalten die künstliche Textaussprache der Chomonie (durch Unterstreichung gekennzeichnet), zweimal entfällt der künstliche Vokal auf die Finalfigur der Melodieform, die zweite Silbe, auf die die *chamila* gesungen wird (*namo* und *grěchovo*), einmal auf den höchsten Ton der Wendung *obron* (bei *edino*).

Im Vergleich zu den älteren Notationsstadien liegt bei der ersten Auferstehungs-Stichire in SNA (Sava 1984, CS 38) eine im Formelaufbau und auch Neumierung in großen Zügen übereinstimmende Fassung vor. Auch diese Version weist dieselbe Verteilung der Melodieformen auf. Es werden von Sava (1984, II, 3) sieben *popěvki* ermittelt, wobei man die vorletzte Wendung auch als eine Kombination zweier aufeinanderfolgender auffassen könnte (*vozměr, koleso*) (vgl. Bsp. 1). Mit zwei Ausnahmen, wo die älteren Notationsstadien verschiedene Formen verwenden, (2. Formel SNA *zaděvec*/SNB und SNC *vozměr* vorletzte Formel SNA *vozměr*/SNB und SNC *obón*) stimmen die Melodieformen im Kern überein. In der Variantenbildung liegt jedoch eine etwas divergente Fassung vor (vgl. Sav. 1984, II, 3f.): Drei *popěvki* unterscheiden sich durch das Fehlen derselben Finalwendung, der *chamila*, die in den Parallelstellen der älteren Notationstypen vorhanden ist (vgl. Bsp. 1): der *rožek*, der *zaděvec* und die *dolínka srednjaja s udárkoj i lómkoj*. Während die erste *popěvka* auf eine Textstelle ohne Einfluss der Chomonie gesungen wird: *Svjatyj Gospodi*, bildet der künstlich entstandene Vokal o bei den folgenden beiden, die auf die Textstellen *namo* und *grěchovo* enden, in den älteren Stadien jeweils die unverzichtbare Finalfigur. Das Fehlen der *chamila* könnte somit auch mit der Beseitigung des künstlichen Vokals zusammenhängen. Im Fall des *rožek* handelt es sich wohl lediglich um eine Differenz in der Melodiebildung.

Schöne und konsequente Übereinstimmungen über alle drei Notationsstadien A, B und C weisen mit nur ganz kleinen Abweichungen die folgenden *popěvki* auf: die Initialform der 1. Auferstehungsstichire, die *pastela nedovodnaja* im Kern (sieht man von den ersten drei Textsilben ab, die wohl zum flexibleren Einleitungsteil gehören), der *rožek* im Kern (vgl. Bsp. 1), der *zaděvec* im Kern, die *dolínka srednjaja s udárkoj i lómkoj* im Kern ohne die Finalfigur sowie die Finalwendung *kolybel'ka s udárkoj* ab der 2. Silbe.

Im folgenden bleibt zu untersuchen wie sich die drei Notationsstadien in der 2. und 3. Auferstehungsstichire zueinander verhalten: Die Gliederung der zweiten Stichire³⁶:

Обыдѣте людие Сишно	рафатка с колесомъ	Met. 60/62 + 61/746, ГК1 14/88, Сав. 110
и обримѣте его	кулизма с перехватомъ	Met. 58/36, Сав. 125
и дадите славо во немѣ	возмѣръ	Met. 59/40, Сав. 150
воскресошемѣ из мертвыхо	рафатка, колыбелка съ ударкой и хамилой	Met. 60/62, 60/60 Сав. 107, 145
яко той естѣ бого наше	кулизма средня	Met. 60/59, Сав. 128
избавлеи ны	возмѣръ	Met. 59/40, Сав. 150
от беззаконии нашихо	колчанецъ	Met. 62/90, ГК1 80/154, Сав. 118

Die Gliederung der dritten Stichire³⁷:

Придѣте людие поимо	рафатка с колесомъ	Met. 60/62 + 61/746, ГК1 14/88, Сав. 110
и поклонимоса Христу	кулизму с перехватомъ	Met. 58/36, ГК1 Сав. 125
славаше его	рафатка меньшая	Met. 60/62, Сав. 107
сватоє воскресєнє	колыбелка съ ударкой и хамилой	Met. 60/60, Сав. 145
яко той естѣ бого наше	кулизма средня	Met. 60/59, Сав. 128
ото лєсти вражиа	возмѣръ	Met. 59/40, Сав. 150
всєго мира избавлеи.	колчанецъ	Met. 62/90, ГК1 80/154, Сав. 118

Die Strukturanalyse der zweiten und dritten Auferstehungs-Stichire in SNB und SNC ist sowohl im Bestand der ermittelten Melodieformen (acht resp. sieben) als auch in deren Reihenfolge fast identisch. Erstere Stichire enthält lediglich eine Formel, die letztere nicht enthält (an zweiter Stelle den *vozměr*), was durch die unterschiedliche Silbenzahl bedingt sein dürfte.

Auch hier ist die mit Ausnahme weniger funktionsgleicher aber graphisch abweichender Zeichen durchgehend nahezu identische Neumierung und die

³⁶ «Bildet einen Kreis, ihr Völker, um Sion, und umringet es, und gebet Ehre darin dem Auferstandenen von den Toten: denn er ist unser Gott, der uns freigemacht hat von den Missethatten!» (A. Maltzew. *Oktoich ili Osmoglasnik*. I, S. 2).

³⁷ «Kommet, ihr Völker, lasset uns besingen und anbeten Christos, verherrlichend seine Auferstehung von den Toten: denn er selbst ist unser Gott, der von dem Truge des Feindes die Welt frei gemacht hat!» (A. Maltzew. *Oktoich ili Osmoglasnik*. I, S. 2).

Übereinstimmung der chomonischen Stellen sowie der Tonformeln in den Notationstypen SNC und SNB signifikant (vgl. im einzelnen die Bsp. 2 und 3). Dies betrifft in beiden Stichiren die folgenden unmittelbar aneinandergereihten Wendungen: die *rafátka s kolesom*, das *ku s udárkoj i chamíloj*, das *kulizma srédnjaja*, den *vozměr*, der in der 2. Stichire an *lizma s perechvatom*, die *rafátka*, die *kolybel'ka* zwei verschiedenen Stellen und in der dritten nur einmal als vorletzte Wendung vorkommt, sowie die Finalwendung *kolčaneč*.

Im Hinblick auf die Gliederung des Textes und die verwendeten Melodieformen stimmen die beiden älteren Notationstypen im wesentlichen auch mit der von Sava analysierten Version überein. Die Beseitigung der Chomonie in A hat sich hier offensichtlich nicht sehr auf die Redaktion der Melodien ausgewirkt, sondern ließ sich durch einfache Umverteilung der Melodietöne auf die Textsilben und Änderungen im Detail bewerkstelligen, z. B. bei der Stelle auf den Text *Sion*, nach Beseitigung des künstlichen o im Auslaut werden die beiden Finaltöne sowie die folgende Überleitungsfigur zur nächsten Wendung auf die zweite Wortsilbe gesungen. Ein kleiner Eingriff in den Melodieverlauf im Einleitungsteil des *kulizma s perechvatom* fällt bei der Textstelle *obiměte* auf. Alle weiteren Beispiele für die Beseitigung der Chomonie folgen wie der unten (Bsp. 3 und 4) angeführten Übertragung zu entnehmen der Umverteilung der Melodietöne auf die reduzierten Silben, wobei der Melodieverlauf der Wendungen in SNA im Vergleich zu SNB/C stellenweise leicht abweicht. Auf folgende Unterschiede in der Auswahl der *popěvki* wäre noch hinzuweisen: In der zweiten Auferstehungs-Stichire unterscheidet sich die in SNA verwendete Variante des *vozměr* (3. Melodieformel) von den früheren Notationsstadien, statt der *kolybel'ka s udárkoj i chamíloj* wird die eng verwandte *dolínka srédnjaja s udárkoj, lómkoj i chamíloj* gesungen. In der dritten Auferstehungs-Stichire wird an dritter Stelle die *ométka malaja* statt der *rafátka ménšaja* und als vorletzte Wendung eine Version des *vozměr*, der ein *zaděv* vorausgeht und die den in SNB/C verwendeten Terzsprung nicht enthält, verwendet.

An den oben analysierten Beispielen wurde der Ansatz von Gardners, den er³⁸ am Beispiel des Mariensticheros «Grěšnych molítvy priemljušče» aus der Montagsmatutin der Handschrift CS 31 entwickelte (196v) und am Beispiel des Dogmatikons des 1. Kirchentons «Vsemirnuju slavu» fortführte³⁹ aufgegriffen und in einigen Details komplettiert. So verzichtet v. Gardner in seiner ersten Analyse⁴⁰ auf die Gegenüberstellung der beiden jüngeren Notationsstadien und ermittelt die Melodieformen vorwiegend anhand der Lehrbücher der Neumenschrift CS 21 und 31.

³⁸ J. v. Gardner. Das Cento-Prinzip, S. 110.

³⁹ J. v. Gardner. Über die Klassifikation und die Bezeichnungen, S. 192f.

⁴⁰ J. v. Gardner. Das Cento-Prinzip, S. 110.

Der Vergleich der drei Notationsstadien ist dann am Beispiel des Dogmatikons in den drei verschiedenen Notationsstadien komplettiert worden⁴¹, doch leider geht v. Gardner an dieser Stelle nicht auf die Namen der verwendeten Melodieformen ein. Hier liefert die 1984 erschienene Edition von Sava und ihre Untersuchung der Struktur der Gesänge wie oben angeführt eine Ergänzung.

Der Vergleich der drei Auferstehungs-Stichiren in SNA, B und C lässt eine genuine und sehr enge Verwandtschaft der unterschiedlichen Notationsstadien im 17. Jh. erkennen und bietet im allgemeinen eine Perspektive für eine nähere Erforschung gerade der eng verwandten chomonischen Gesangbücher der Typen B und C.

Die übereinstimmende Redaktion des chomonischen Textes und der verwendeten Melodieformen der drei Auferstehungsstichiren des 1. Kirchentons in CS 27 und CS 31 lassen v. Gardners Datierung der Handschrift des Typs SNB auf die Mitte des 17. Jh.⁴² zunächst plausibel erscheinen. Es wäre der frühestmögliche Zeitpunkt, wo bereits Tonhöhebuchstaben verwendet worden sein könnten. Doch deuten die kalligraphische Ausführung der Neumenschrift (feine Haarstriche) und des Textes sowie die Ornamentierung m. E. wohl eher, wie von E. Matthes vermerkt⁴³, auf das 19. Jh. und den Überlieferungszweig der Altgläubigen *bezpopycy*. Es besteht eine gewisse Parallele zu dem edierten Lehrbuch der Neumenschrift⁴⁴ CS 21, das ebenfalls eine chomonische Textredaktion aufweist und in klarem kalligraphischem Schriftbild (häufig mit leichter Neigung nach rechts) überliefert ist. Auch sie stammt aus dem 19. Jh. Zieht man die besondere Überlieferungstreue der Handschriften der Altgläubigen in Betracht, widerspricht das Alter der Melodien nicht einer späteren Datierung der Handschrift CS 27, die eine interessante Quelle altrussischer Neumenmelodien vor den Reformen Patriarch Nikons darstellt.

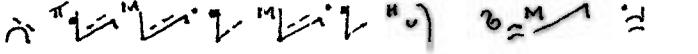
⁴¹ Verwendet wurden die Handschriften CS 31 (SNC), Slav. 5 Universitätsbibliothek Breslau (SNB) und Oktoechos aus dem Privatbesitz von F. Eicher (SNA); J. v. Gardner. Über die Klassifikation und die Bezeichnungen, S. 196f.

⁴² J. v. Gardner. Die altrussischen neumatichen Handschriften, S. 325.

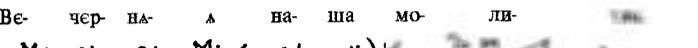
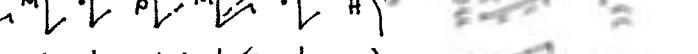
⁴³ *Katalog der slavischen Handschriften in Bibliotheken der Bundesrepublik Deutschland* / Bearb. von E. Matthes. Wiesbaden 1990, S. 136, Nr. 163.

⁴⁴ J. v. Gardner (Hg.) und E. Koschmieder (Hg.). *Ein handschriftliches Lehrbuch der altrussischen Neumenschrift*. I, II, III.

Erste Auferstehungs-Stichire
Вечерная наша молитва

Sav I, S. 71.3 
 CS 38^{6r} 
 pastela nedovodnaja 120



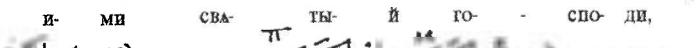
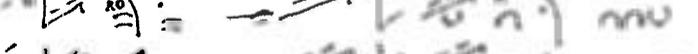
Sav Ве- чер на- а на- ша мо- ли-
 CS 27^{190v} 
 CS 31^{191v} 
 CS 31^{6r} 
 pastela nedovodnaja G/K. I, 2/75, S. 14



CS 27 Ве- чер на- а на- ша мо- ли- твы
 CS 31 Ве- чер на- а на- ша мо- ли- твы
 CS 31 Ве- чер на- а на- ша мо- ли- твы

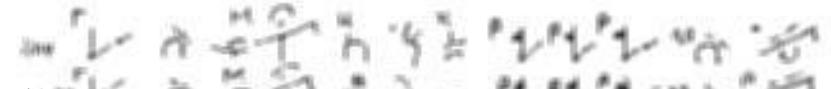
Sav 
 CS 38 
 zadevec 115 rózek 112



Sav при- и- ми сва- ты- и го- спо- ди,
 CS 27 
 CS 31 
 vozmer/var. 150 rózek s chamiloj 113 (Met., S. 60/67),
 rafatka polnaja G/K. I, 14/88



CS 27 при- ми сва- ты- го- спо- ди,
 CS 31 при- ми сва- ты- го- спо- ди,


 CS zadevec 101 dolinka srednjaja s udarkoj



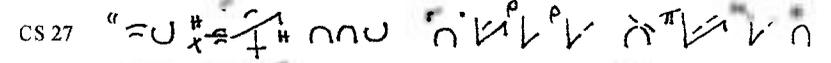
Sav и по- да- -жль намъ ѿ- ста- влє- ни-
 CS 
 zadevec s chamiloj, Met. S. 60/70 dolinka srednjaja s udarkoj,



CS 27 и по- дай же на- мо ѿ- ста- влє- ни- є
 CS 31 и по- дай же на- мо ѿ- ста- влє- ни- є

Sav 
 lómkoj 141 vozmer s kolesom 152



Sav грѣ- ховъ ко ты
 CS 27 
 CS 31 

lómkoj i chamiloj 142 obron 156



CS 27 грѣ- хо- во на- ко ты е- ди- но е- си
 CS 31 грѣ- хо- во на- ко ты е- ди- но е- си

CS 38 
 kolesó 156 kolybel'ka s udarkoj 144



Sav на- влє и вми- рѣ во- скре- се- ни- є.

CS 27

CS 31

kol vbel ka s udárkoi 144



CS 27 в ле и во ми- во- скре- се- ни- е.
 CS 31 в ле и во ми- во- скре- се- ни- е.

Zweite Auferstehungs-Sichere
 (Обычные люди: Сионь)

Sav

I, s 8, 1

CS 38

rafátka s kol escm 110



Sav ѿ- бы- ди- те лю- ди- е Си- ѿ-
 CS 27

CS 31

rafátka s kol escm 110, vgl. GK I, 14' 88. S 20



CS 27 ѿ- бы- дѣ- те лю- ди- е си- ѿ- но
 CS 31 ѿ- бы- дѣ- те лю- ди- е си- ѿ- но
 Sav

CS

kuízán a s perechvatom 125 vozni 150



Sav и объ- и- ми- го да- ди- те сла- вѣ внем

CS 27

CS 31

kuízán a s perechvatom 125 vozni 150



CS 27 и ѿ- бо- и- мѣ- те е- го и да- ди- те сла- вѣ во не- ме
 CS 31 и ѿ- бо- и- мѣ- те е- го и да- ди- те сла- вѣ во не- ме

rafátka 107 (1. Hilfe) dolínka sredni a s udárkoi lóm koi i cham ilci 142



Sav во- скре- съ- ше- мѣ из ме- ртвѣх
 CS 27

CS 31

rafátka 107 (1. Hilfe) kol vbel ka s udárkoi i cham ilci 145



CS 27 во- скре- со- ше- мѣ из мер- твѣх
 CS 31 во- скре- со- ше- мѣ из мер- твѣх хо

Sav

CS 38

kuízán a sredni a 128 mit Hrf. acd



Sav иа- ко той есть бо- гъ нашъ



kulizma srednjaja 128 mit Präf. acd



CS 27 на- ко той е- сте бо- го на- ше
 CS 31 на- ко той е- сте бо- го на- ше



vozměr 150

kol'canec 118

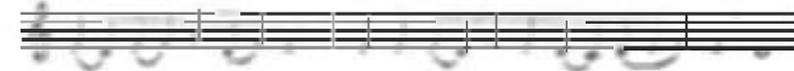


Sav. и- зба- вле- ѿ насъ отъ без- за- ко- ни- и на- — шихъ.



vozměr /var. 150

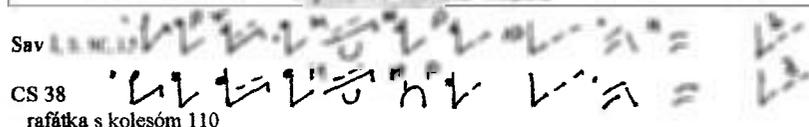
kol'canec 118



CS 27 и- зба- вле- и ны отъ без- за- ко- ни- и на- — шихо.
 CS 31 и- зба- вле- и ны отъ без- за- ко- ни- и на- — шихо.

Dritte Auferstehungs-Stichire

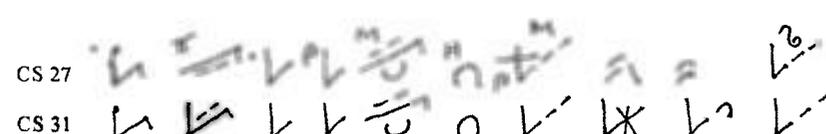
Третье воскресеніе



rafátka s kolesóm 110



Sav При- и- ди- те лю- ди- е по- е- мъ



rafátka s kolesóm 110



CS 27 При- дѣ- те лю- ди- е по- мо
 CS 31 При- дѣ- те лю- ди- е по- мо

Sav

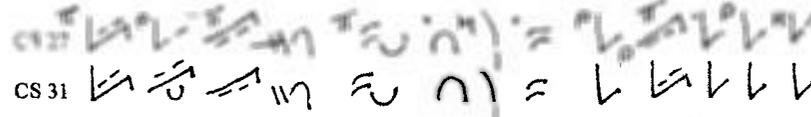
CS 38

kulizma s perechvatom 125

ometka máłaja 104



Sav и по- кло- ни- мса Хри- стѣ сла- ва- ше е- го



kulizma s perechvatom 125

rafátka mén'saja 107



CS 27 и по- кло- ни- мо- са Хри- стѣ сла- ва- ше е- го
 CS 31 и по- кло- ни- мо- са Хри- стоу сла- ва- ше е- го

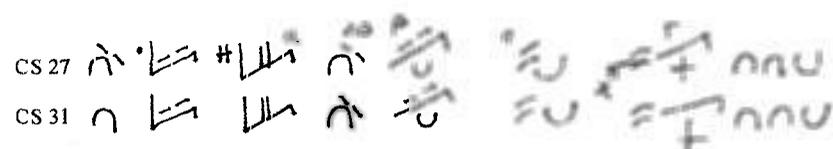
Sav

CS 38

kolybél'ka s udárkoj i chamíloj 145



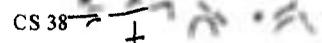
Sav е- же и- зме- ртвых во- скре- се-



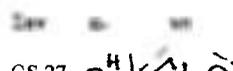
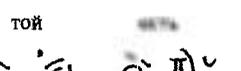
koľybél'ka s udárkoj i chamíloj 145



CS 27 сва- то- е во- скре- се- ни-
CS 31 сва- то- е во- скре- се- ни-

CS 38 
kulizma srédnjaja 128 mit Präf. acd

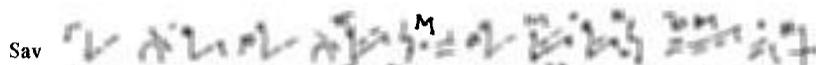
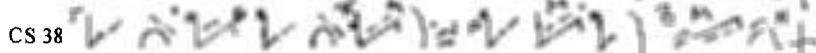


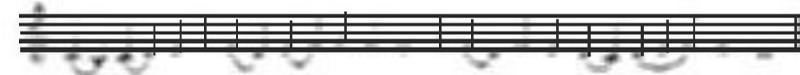
CS 27  той бо- гь нашъ
CS 31  той бо- гь нашъ

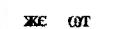
kulizma srednjaja 128 mit Präf. acd

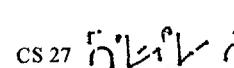
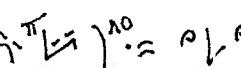
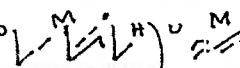
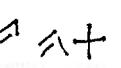


CS 27 на- ко той е- сте бо- го на- ше
CS 31 на- ко той е- сте бо- го на- ше

Sav  
CS 38 
zadevec 115 vozmer 150 kol'canec 118



Sav.  же от ле- сти  а весь мир из- ба- вле-

CS 27    
vozmer /var. 150^o kol'canec 118



CS27 о- то ле- сти вра- жи- а все- го ми- ра из- бав- ле- и
CS 31 о- то ле- сти вра- жи- а все- го ми- ра из- бав- ле- и

Literatur

- [Белоненко А. С.]. О музыкально-текстологическом изучении письменных памятников русской музыки XII–XVII вв. (Вместо предисловия) // *Проблемы русской музыкальной текстологии (по памятникам русской хоровой литературы XII–XVIII вв.)*: Сборник научных трудов. Ленинград 1983, S. 3–11.
- Бражников М. В. *Древнерусская теория музыки: по рукописным материалам XV–XVIII вв.* Ленинград 1972.
- Владышевская Т. Архаические традиции в русской музыке XVIII–XX веков // *Sprache, Literatur und Geschichte der Altgläubigen: Akten des Heidelberger Symposions vom 28. bis 30. April 1986* / hg. von B. Panzer [=Heidelberger Slavistische Forschungen, 1]. Heidelberg 1988, S. 331–347.
- Floros, Constantin. *Universale Neumenkunde: Entzifferung der ältesten byzantinischen Neumen- schriften und der altslavischen sematischen Notation*, Bd. I–III. Kassel 1970.
- Gardner, J. v. Die altrussischen neumatichen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München // *WdSI* 2 (1957) 322–328.
- Gardner, J. v. Das Cento-Prinzip der Tropierung und seine Bedeutung für die Entzifferung der altrussischen linienlosen Notationen // *Musik des Ostens* 1 (1962) 106–121.
- Gardner, J. v. Über die Klassifikation und die Bezeichnungen der altrussischen Neumenschrift- arten // *WdSI* 17 (1972) 175–200.
- Gardner, J. v. (Hg.) und Koschmieder, E. (Hg.). *Ein handschriftliches Lehrbuch der altrussischen Neumenschrift*. I: Text; II: Kommentar zum Zeichensystem; III: Kommentar zum Tropen- und Schlüsselformensystem [=Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Neue Folge. H. 57, 62, 68]. München 1963, 1966, 1972.
- Gardner, J. v. (Hg.). *Russische Semeiographie. Zur Archäologie und Paläographie des Kirchengesangs* [=Sagners Slavistische Sammlung, 7]. München 1984.
- Hannick, Ch. Die Chomonie innerhalb der Entwicklung der reduzierten Vokale im Russischen // *Bereiche der Slavistik: Festschrift zu Ehren von Josip Hamm*. Wien 1975, S. 105–111.
- Hannick, Ch. Der einstimmige russische Kirchengesang in der Auffassung der Altgläubigen und der orthodoxen Kirche // *Sprache, Literatur und Geschichte der Altgläubigen: Akten des Heidelberger Symposions vom 28. bis 30. April 1986* / Hg. B. Panzer [=Heidelberger Slavistische Forschungen, 1]. Heidelberg 1988, S. 46–64.
- Hannick, Ch. Die Notationsstufen des altrussischen Kirchengesangs // G. Birkfellner (Hg.). *Mil- lenium Russiae Christianae: Tausend Jahre Christliches Russland 988–1988* [=Schriften des Komitees der Bundesrepublik Deutschland zur Förderung der slawischen Studien, 16]. Köln u.a. 1993, S. 43–61.

- Katalog der slavischen Handschriften in Bibliotheken der Bundesrepublik Deutschland* / bearb. von E. Matthes. Wiesbaden 1990.
- Карастоянов, Божидар. К вопросу расшифровки крюковых певческих рукописей знаменного роспева // *Musica antiqua Europae orientalis*, Bd. 4. Bydgoszcz 1975, S. 487–503.
- Карастоянов, Божидар. О таблицах мелодической формулы знаменного роспева // *Musica antiqua Europae orientalis*, Bd. 8. Bydgoszcz 1988, S. 489–516.
- Лазарь, иеромонах (Свято-Троицкая Сергиева лавра). Реформа певческой нотации XVII в. // *Гимнология* 3 / hg. von И. Лозовая. Москва 2003, S. 272–293.
- Maltzew, Alexios. *Oktoich ili Osmoglasnik*. I [Oktoichos oder Parakletike der Orthodox-Katholischen Kirche des Morgenlands. I. Theil]. Berlin 1903.
- Металлов В. М. *Азбука крюкового пения: Опыт систематического руководства к чтению крюковой семиографии песнопений знаменного роспева, периода киноварных помет*. Москва 1899.
- Металлов В. М. *Осмогласие знаменного роспева: Опыт руководства к изучению осмогласия знаменного роспева по гласовым попевам*. Москва 1899.
- Металлов В. М. *Русская семиография из области церковно-певческой археологии и палеографии*. Москва 1912.
- Преображенский А. В. *Культурная музыка в России*. Ленинград 1924. (N. D.: A. V. Preobraženskij. *Die Kirchenmusik in Russland. Von den Anfängen bis zum Anbruch des 20. Jh.* [=Studia slavica musicologica, 14]. Berlin 1999).
- Смоленский Ст. В. (изд.). *Азбука знаменного пения. Извещение о согласнейших пометах старца Александра Мезенца (1668-го года)*. Казань 1888.
- Успенский Н. *Древнерусское певческое искусство*. Москва 1971.

Резюме

Центо-принцип тропування в давніх російських невменних рукописах

У статті представлено класифікацію крюкових рукописів Івана Гарднера. Від XI до початку XVII ст. у знаменній нотації звуковисотні співвідношення не фіксувалися. Винайдення кіноварних *поміт* на початку XVII ст. приписують новгородському *співцю* Іванові Шайдуру. Відтоді висота звуків точно визначалася і крюкове письмо стало двоколірним.

Безпомітні рукописи Гарднер називає (за своєю термінологією) типом С. Наступну стадію нотації, у якій точно визначається висота звуків, Гарднер називає типом В. Крюкове письмо цього типу містить кіноварні *поміти* й тому є двоколірним. У середині XVII ст. старець Звенигородського монастиря О. Мезенець винайшов іншу систему для позначення звукової висоти — *тушеві признаки*. Вони визначають позицію невменного знака в трихорді звукоряду й додаються до кожного знака. Рукописи, які містять обидві системи, належать до типу А.

Давньоруські церковні розспіви є майстерним зіставленням різних стабільних мелодичних зворотів, які йдуть один за одним. Така техніка вільної

комбінації мелодичних фігур, що характерна для кожного гласу, називається центо-композицією.

Типовою ознакою знаменного розспіву є осмогласся. У кожному гласі існують типові поспівки, лиця та фіти; деякі з них використовуються в різних гласах. Будова одного піснеспіву визначається послідовністю мелодичних зворотів: поспівок, лиць і фіт, які можуть періодично повторюватися або ні. Існують і піснеспіви, побудовані без повторення поспівок. Азбуки XVI і XVII ст. та азбуки старообрядницької традиції містять усі відомі поспівки, лиця й фіти з іменами та графікою згідно з приналежністю до гласів. Поспівками також називають звороти, мелодія і ритміка яких стабільна, а відповідна крюкова графіка складається з певної послідовності знамен. Тому можна варіювати *начало* мелодичних зворотів відповідно до змінної кількості складів, однак у ядрі зміни не допускаються. Застосування центо-принципу дає можливість співати стабільні мелодичні звороти на численні й різні тексти з різних літургійних книг. Поспівки, лиця та фіти, як камінці мозаїки, становлять основу для розмаїтих комбінацій, з яких складаються церковні розспіви. Отож широкий репертуар церковних піснеспівів восьми гласів базується на порівняно невеликій кількості мелодичних формул.